UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PRISCILA MARIA RIBEIRO BUZZI

“ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”: A
MÚSICA DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP, UM
LEGADO

(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO

2017

PRISCILA MARIA RIBEIRO BUZZI*

“ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”: A MÚSICA DA
FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP, UM LEGADO

(VERSÃO CORRIGIDA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação do Departamento de Música, Área de concentração Musicologia, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Flávia Camargo Toni.

*Bolsa CAPES de dezembro/2015 a março/2016; Bolsa FAPESP de abril/2016 a outubro/2017 nº2015/15778-2

SÃO PAULO

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro Buzzi, Priscila Maria
"Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz" : A
música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um
legado / Priscila Maria Ribeiro Buzzi. -- São Paulo: P. M.
Ribeiro Buzzi, 2017.
400 p.: il. + DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Flávia Camargo Toni
Bibliografia

1. Folia de Reis 2. Música 3. Etnomusicologia 4. Toada
5. Devoção I. Camargo Toni, Flávia II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria.

Título: “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”: A música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música, Área de concentração Musicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A todos os foliões de Santos Reis, de ontem, de hoje e de sempre!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, a Nossa Senhora Aparecida e aos gloriosos Três Reis Santos, com quem sempre busquei a força para seguir a caminhada de minha vida.

Agradeço a CAPES pelo apoio inicial da qual contou esse trabalho de mestrado.

Agradeço a FAPESP apoio que em meados do trabalho até sua finalização nos agraciou com a bolsa de estudos possibilitando a realização e finalização do trabalho.

Agradeço ao meu pai José Carlos Ribeiro que foi um dos meus incentivadores ao me ceder seus primeiros arquivos de registro da Folia de Reis dos Prudêncio.

Agradeço a José Osvaldo Paulista pelas conversas, entrevistas, e que com grande prontidão me cedeu grande parte de seus arquivos juntamente com Isaías Batistute, e sempre tiveram presentes e dispostos a nos ajudar com as informações necessárias para realizar este trabalho.

Agradeço aos meus amados irmãos: Alexandre Ribeiro pela grande ajuda em digitalizar as partituras das transcrições das toadas e Junior Ribeiro sempre pronto a ajudar com informações precisas sobre a Folia, como também por estarem sempre comigo nessa jornada de vida.

Agradeço a minha mãe, a Nancy, por me incentivar com sua forma particular de lidar com coisas da vida.

Agradeço aos meus avós Doca e João Elias, pelo grande amor e carinho, como também pela rica herança de vida que a Folia de Reis faz parte, e pelos inúmeros ensinamentos sobre nossa cultura caipira.

Agradeço ao meu amado esposo Ricardo Buzzi pelo amor e apoio de sempre.

As minhas amigas/irmãs Sarah e Alice, pela amizade, companheirismo e paciência, como também a ajuda nas traduções.

Aos queridos amigos Carol e Aloísio, Yndira, Vanessa Maciel, Carmem Lúcia, pela amizade e os bons cafés.

Aos amigos do interior Dê e Rafael, Marcela e Tiago, Ediane e Gui, Cláudia e Alexandre, Magali e Carlos, Pretel, Claudinha, Carla, pela amizade que nos conduz de mãos dadas pelo caminho da vida.

Agradeço a Gabriela Keppe, Vânia Rodrigues, pela ajuda com a correção, edição e finalização do trabalho.

Agradeço aos queridos amigos foliões Alferes José Aguiar da Companhia de Reis União e Ronaldo Paulista da Companhia de Reis dos Prudêncio, pelos ensinamentos sobre o ofício dos Palhaços e por cederem seus versos que compõem parte neste trabalho.

Aos meus queridos primos Sérgio Dário, Fábio Marcos de Souza e seu pai Pedro Paulo de Souza, este meu mestre de Folia, agradeço as entrevistas, ensinamentos sobre o fazer do Embaixador e pelo carinho e amor de sempre.

A minha querida Tia Araci Prudêncio e todos os “Tios” Prudêncio, Alziro, Dito, pelas conversas e perseverança em sempre manterem viva nossa tradição, sem deixar desanimar pelas perdas que nos traz a forma natural da vida, que esse ano em especial nos levou Tio João Prudêncio.

Aos “Mestres” por essas caminhadas de “Folias”, Mestre Marinho de São José do Barreiro-SP, aos foliões do Divino na figura do Coruja de São Luiz do Paraitinga-SP e aos cantadores de São Gonçalo, Crídio e Lucídio (*in memoriam*), de Itapetininga-SP.

A toda minha amada família Paiva, Luiz, Lalá, Silvia, Cida, Nenê, João, Tião, Pedro, Osana, Laerte, Goreti, Tio Tonho os primos Paulo, Marco Aurélio, Guilherme, Aurélio, Fabiano, Marcelinho, Negão, João, Tóto, Duda, Samara, Luana, Giovana, Alexander, Jéssica, Mário, Fernanda, aos priminhos Manu, Julinha, Rafa, Ana Júlia, Maria, Maria Julia, João Vitor, Guilherme que são o futuro do nosso Terno de Congo.

Um agradecimento especial a minha querida professora Flávia Camargo Toni, que com muito carinho, sabedoria e paciência me conduziu nessa caminhada acadêmica desde a graduação, minha orientadora, minha Mestra.

Aos meus mestres da universidade, Luiz Afonso Montanha, Pedro Paulo Salles, Marcos Branda Lacerda, Ivan Vilela, Wellington Zangari, Ecléa Bosi, Paulo Dias, Suzel Reily.

Aos grupos de estudos: Música e Ciências Humanas do IEB-USP e do Musicar Local, que muitas vezes contribuíram com esse trabalho a partir das discussões sobre os diversos “musicar” dentro dos estudos desenvolvidos nos grupos. E também ao grupo de estudos sobre Folias no IEB que junto de Adriana Oliveira e Aline Lourenço pudemos iniciar nossa caminhada e crescer juntas nessa empreitada.

E por fim agradeço a todos os foliões de Santos Reis que me ensinaram o que é a Folia de Reis e a ser uma foliã.

“Tendo Jesus nascido, em Belém da Judéia, no tempo do rei Herodes, eis que magos vindos do Oriente chegaram a Jerusalém e perguntaram: “Onde está o rei dos Judeus que acaba de nascer? Vimos o seu astro no oriente e viemos prestar-lhe homenagem”
(Mateus 2:1-12)

RESUMO

Neste trabalho estudamos a dinâmica da organização de uma Folia de Reis do Estado de São Paulo, a Folia de Reis dos Prudêncio, da cidade de Cajuru. Mais do que a dinâmica em si, nos ocupamos do estudo das toadas que são cantadas durante os seis dias da Folia, ou seja, entre os dias 1º e 6 de janeiro, quando celebramos o culto aos Três Reis Magos que no Brasil encontra um grande veículo de devoção. Nos embrenhamos por diversos estudos da área que desde a década de 1940 encontra representação na literatura. Contando com um grande acervo de registros desta Folia, i.e., fotografias, gravações de áudio, vídeo, depoimentos de participantes e matéria de periódicos, transcrevemos as cinquenta toadas identificadas em seu repertório, procurando refletir sob a luz da etnomusicologia: como “funciona” esta música, sob o ponto de vista bi-musical, considerando os aspectos da música, da cultura, daquele grupo e daquela sociedade em particular, e da relação de cada um com a devoção que enfeixa a Folia dos Prudêncio durante seis dias de todos os meses de janeiro, desde 1982.

Palavras-chave: Folia de Reis; Música; Etnomusicologia; Toada; Devoção.

ABSTRACT

In this work we study the dynamics of the organization of a Folia de Reis of the State of São Paulo, Folia de Reis dos Prudêncio, from the city of Cajuru. More than the dynamics itself, we deal with the study of the songs that are sung during the six days of Folia, that is, between January 1st and 6th, when we celebrate the cult of the Three Kings who in Brazil finds a great vehicle of devotion. We are embarked by several studies of the area that since the 1940s finds representation in literature. With a large collection of records of this Folia, ie, photographs, audio recordings, video, participants' testimonies and newspaper articles, we transcribe the fifty toadas identified in its repertoire, seeking to reflect in the light of ethnomusicology: how "works" this music, from the bi-musical point of view, considering the aspects of music, culture, that group and that particular society, and the relationship of each one with the devotion that binds the Folia dos Prudêncio during six days of every month of January, since 1982.

Key-words: Folia de Reis; Music; Ethnomusicology; Toada; Devotion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Foto tirada por volta de 1950- Festa de Reis de José Borges e Mariana Borges, ambos seguram a bandeira, do lado direito José Prudêncio segurando uma viola. Foto: arquivo Família Prudêncio	63
Figura 2 - Árvore genealógica da Companhia de Reis dos Prudêncio de aproximadamente 1870 a 2015, elaborada por Priscila Ribeiro	67
Figura 3 - Mapa do Estado de São Paulo onde as cidades que têm Folia de Reis estão sinalizadas em verde. Destaque para a cidade de Cajuru-SP que está em laranja. Mapa idealizado com a colaboração de Vanessa Maciel e Rita Bonadío a partir do trabalho semestral para a disciplina de Folclore ministrada pelo Prof. Paulo Dias no ano de 2012 no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP	70
Figura 4 Posicionamento das vozes dentro da disposição espacial da Folia de Reis dos Prudêncio.....	92
Figura 5 - Bula informativa da Toada 1	197

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Linha de sucessão de Embaixadores da Folia de Reis na família Prudêncio	62
Quadro 2 - Vocabulário de Termos Êmicos	77
Quadro 3 - Programa do Giro da Folia de Reis dos Prudêncio	79
Quadro 4 - Todas as Toadas e suas quantidades dentro das coleções COP e CPR	134
Quadro 5 - Comparação entre versos da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru e versos transcritos por outros autores.....	137
Quadro 6 - Momentos de uso de toadas dentro do rito da Folia.....	152
Quadro 7 - Tipos de Respostas dentro das Toadas	153
Quadro 8 - Quantidades de toadas paulistas e seus tipos de “respostas”	153
Quadro 9 - Quantidades de toadas dobradas e seus tipos de “resposta”	153
Quadro 10 - Quantidades de toadas de caminhada e de falecidos e seus tipos de “resposta”	154
Quadro 11 - Quantidades de toadas mineiras e seus tipos de “resposta”	154
Quadro 12 - Comparação de uma mesma quadra de versos dentro de todos os sistemas de cantoria da Folia de Reis dois Prudêncio	156
Quadro 13 - Comparação entre a Folia de Reis dos Prudêncio e o Terno de Congo e Canto Pras Almas Irmãos Paiva.....	209
Quadro 14 - Relação dos tipos de cadência dentre os sistemas de cantoria da Folia de Reis dos Prudêncio.....	211

LISTA DE TABELAS

Tabela 1-Ficha analítica CARVALHINHO, (2010, p.51-54).....	212
Tabela 2- Modelo de ficha analítica das toadas da Folia de Reis dos Prudêncio	213
Tabela 3 - Ficha analítica Toada 1	216
Tabela 4 - Ficha analítica Toada 5.....	217
Tabela 5 - Ficha analítica Toada 7.....	218
Tabela 6 - Ficha analítica Toada 10.....	219
Tabela 7 - Ficha analítica Toada 11	220
Tabela 8 - Ficha analítica Toada 16.....	221
Tabela 9 - Ficha analítica Toada 17.....	222
Tabela 10 - Ficha analítica Toada 25	223
Tabela 11 - Ficha analítica Toada 26.....	224
Tabela 12 - Ficha analítica Toada 28.....	225
Tabela 13 - Ficha analítica Toada 31	226
Tabela 14 - Ficha analítica Toada 35.....	227
Tabela 15 - Ficha analítica Toada 45.....	228
Tabela 16 - Ficha analítica Toada 50.....	229
Tabela 17 - Ficha analítica Toada 2.....	231
Tabela 18 - Ficha analítica Toada 6.....	232
Tabela 19 - Ficha analítica Toada 8.....	233
Tabela 20 - Ficha analítica Toada 9.....	234
Tabela 21 - Ficha analítica Toada 12.....	235
Tabela 22 - Ficha analítica Toada 15.....	236
Tabela 23 - Ficha analítica Toada 19.....	237
Tabela 24 - Ficha analítica Toada 21	238

Tabela 25 - Ficha analítica Toada 22	239
Tabela 26 - Ficha analítica Toada 24	240
Tabela 27 - Ficha analítica Toada 27	241
Tabela 28 - Ficha analítica Toada 29	242
Tabela 29 - Ficha analítica Toada 30	243
Tabela 30 - Ficha analítica Toada 37	244
Tabela 31 - Ficha analítica Toada 38	245
Tabela 32 - Ficha analítica Toada 39	246
Tabela 33 - Ficha analítica Toada 40	247
Tabela 34 - Ficha analítica Toada 41	248
Tabela 35 - Ficha analítica Toada 42	249
Tabela 36 - Ficha analítica Toada 43	250
Tabela 37 - Ficha analítica Toada 47	251
Tabela 38 -Ficha analítica Toada 13	252
Tabela 39 - Ficha analítica Toada 18	253
Tabela 40 - Ficha analítica Toada 20	254
Tabela 41 - Ficha analítica Toada 23	255
Tabela 42 - Ficha analítica Toada 32	256
Tabela 43 - Ficha analítica Toada 33	257
Tabela 44 - Ficha analítica Toada 34	258
Tabela 45 - Ficha analítica Toada 44	259
Tabela 46 - Ficha analítica Toada 46	260
Tabela 47 - Ficha analítica Toada 48	261
Tabela 48 - Ficha analítica Toada 49	262
Tabela 49 - Ficha analítica Toada 3	263
Tabela 50 - Ficha analítica Toada 4	265

Tabela 51 - Ficha analítica Toada 14.....	266
Tabela 52 - Ficha analítica Toada 36.....	267

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Comp.	Compasso
Ex.	Exemplo
Fig.	Figura
p.	Página
SP	São Paulo
GO	Goiás
MG	Minas Gerais
RJ	Rio de Janeiro
lit.	litros
VHS	<i>Video Home System</i> , ou em português "Sistema Doméstico de Vídeo"
k7	fita cassete
FAPESP	Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo
CPR	Coleção Priscila Ribeiro
COP	Coleção Osvaldo Paulista
Kg	quilograma
JC	José Carlos
JO	José Osvaldo
PR	Priscila Ribeiro
PP	Pedro Paulo
FM	Fábio Marcos
T49	Toada quarenta e nove
USP	Universidade do Estado de São Paulo
ECA	Escola de Comunicações e Artes

WMV	Windows Media Video
HD	<i>Hard Disk</i> , em português “disco rígido” (memória permanente do computador)
T1	toada um
T2	toada dois
T3	toada três
T4	toada quatro
T5	toada cinco
T6	toada seis
T7	toada sete
T8	toada oito
T9	toada nove
T10	toada dez
T11	toada onze
T12	toada doze
T13	toada treze
T14	toada quatorze
T15	toada quinze
T16	toada dezesseis
T17	toada dezessete
T18	toada dezoito
T19	toada dezenove
T20	toada vinte
T21	toada vinte e um
T22	toada vinte e dois
T23	toada vinte e três
T24	toada vinte e quatro

T25	toada vinte e cinco
T26	toada vinte e seis
T27	toada vinte e sete
T28	toada vinte e oito
T29	toada vinte e nove
T30	toada trinta
T31	toada trinta e um
T32	toada trinta e dois
T33	toada trinta e três
T34	toada trinta e quatro
T35	toada trinta e cinco
T36	toada trinta e seis
T37	toada trinta e sete
T38	toada trinta e oito
T39	toada trinta e nove
T40	toada quarenta
T41	toada quarenta e um
T42	toada quarenta e dois
T43	toada quarenta e três
T44	toada quarenta e quatro
T45	toada quarenta e cinco
T46	toada quarenta e seis
T47	toada quarenta e sete
T48	toada quarenta e oito
T50	toada cinquenta
Hz	hertz

v.	vídeo
MS	Mato Grosso do Sul
ES	Espírito Santo
A	tipo de resposta A, exemplificada em partitura no apêndice C
B	tipo de resposta B, exemplificada em partitura no apêndice C
C	tipo de resposta C exemplificada em partitura no apêndice C
D	tipo de resposta D exemplificada em partitura no apêndice C
E	tipo de resposta E exemplificada em partitura no apêndice C
F	tipo de resposta F exemplificada em partitura no apêndice C
G	tipo de resposta G exemplificada em partitura no apêndice C
H	tipo de resposta H exemplificada em partitura no apêndice C
I	tipo de resposta I exemplificada em partitura no apêndice C
RR	(resposta repetição) tipo de resposta RR exemplificada em partitura no apêndice C
M	(resposta mineira) tipo de resposta M exemplificada em partitura no apêndice C
S1	(simultânea um) tipo de resposta S1 exemplificada em partitura no apêndice C
S2	(simultânea dois) tipo de resposta S2 exemplificada em partitura no apêndice C
S3	(simultânea três) tipo de resposta S3 exemplificada em partitura no apêndice C
S4	(simultânea quatro) tipo de resposta S4 exemplificada em partitura no apêndice C

LISTA DE SÍMBOLOS MUSICAIS

A	Lá
D	Ré maior
G	Sol maior
B-	Si maior
E	Mi maior
Dm	Ré menor
A7	Lá com sétima
C	Dó
F	Fá
Gm	Sol menor
C#	Dó sustenido
I	1º grau da escala
V7	5º grau com sétima da escala
IV	4º grau da escala
T	tônica
D	dominante
S	subdominante
DD	dominante da dominante
T#	tônica aparece alterada com sustenido
M	maior
m	menor
J	justo

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Ex 1: Folia de Espanha, disponível em http://www.folias.nl/html/earlyfolias.html , HUDSON, vol I, p. XVIII	52
Ex 2: Leit-motiv da Folia na introdução (comp.1). Apêndice C.	199
Ex 3: Resposta M (Apêndice C) - Linha melódica da voz do Cacetero, cantador Otávio Prudêncio (comp. 14-17).....	200
Ex.4: Resultado de extensão vocal total das vozes observados dentro de todas as 50 toadas transcritas do repertório da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP	207
Ex.5: Extensão vocal que mais aparece dentro das 50 toadas transcritas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP	208

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	41
2 A FOLIA DE REIS	45
2.1 O QUE É UMA FOLIA?	48
2.2 A FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP	59
2.3 A FOLIA, UMA REUNIÃO DE FAMÍLIA.....	66
2.4 ETNOGRAFIAS SOBRE A FOLIA DE REIS.....	68
2.5 A FOLIA DE REIS E A PAULISTÂNIA: A MÚSICA DEVOCIONAL CAIPIRA....	68
2.6 A FOLIA DE REIS: SUAS PARTES, SEU RITO	73
2.6.1 Termos usados na Folia.....	74
2.6.2 Jornada e Giro.....	77
2.6.3 A Saída.....	79
2.6.4 Chegadas de “Almoço” e “Janta”	82
2.6.5 A Chegada - A Festa de Reis.....	84
2.6.6 A Bandeira.....	86
2.6.7 O Peditório	89
2.6.8 Fitinha no bolso, o sinal do folião	89
2.6.9 O Festeiro	90
2.6.10 As Vozes da Folia, alguns encargos e funções	91
2.6.11 O Embaixador	93
2.6.12 Os Instrumentos	94
2.6.13 A viola	97
2.6.14 As Vozes.....	97
2.6.15 Música e Funções.....	101
2.6.16 O Bendito.....	105
2.6.17 Ôh Patrão! o Palhaço	106

2.6.18 Promessa e Intenção	109
2.6.19 O Presépio	109
2.6.20 O Arco.....	110
2.6.21 “Avistou a Estela Dalva num facho de branca Luz”: a Estrela	111
2.6.22 Vivas e Salves.....	112
2.6.24 A meia lua	113
2.6.25 Obrigação dos 7 anos.....	114
3 O REGISTRO COMO RESGATE E MEMÓRIA	115
3.1 AS COLEÇÕES	115
3.2 COLEÇÃO PRISCILA RIBEIRO.....	116
3.3 COLEÇÃO OSVALDO PAULISTA	116
3.4 PORQUE GRAVAR A FOLIA DE REIS?	117
3.4.1 O que era mais importante gravar/filmar?	118
3.4.2 Quais eram as maiores dificuldades?	118
3.4.3 Por que você se preocupava em gravar/filmar?	119
3.4.4 As gravações da Folia de Reis são importantes? Por que?	119
3.5 AS DESCRIÇÕES DOS VÍDEOS	120
3.6 O QUE O ARQUIVO NOS DIZ.....	121
3.7 A ANTROPOLOGIA FÍLMICA	123
3.8 O USO DO VÍDEO NA PESQUISA EM MÚSICA.....	123
3.9 A IMPORTÂNCIA DA IMAGEM	126
3.10 A FOLIA COMO UM FIEL DEPOSITÁRIO DA MEMÓRIA	127
4 MÚSICA E FOLIA	131
4.1 TOADA: A MÚSICA DA FOLIA	131
4.2 IDENTIFICAÇÃO DAS TOADAS	133
4.3 TEXTO E MÚSICA NA FOLIA	135

4.4 “NO LA DEUEMOS DORMIR LA NOCHE SANTA”: DOS VILANCICOS ÀS FOLIAS DE REIS DO BRASIL, UMA TRADIÇÃO IBERO-AMERICANA	139
4.4.1 Vilancico como gênero musical.....	139
4.4.2 Matinas de Natal na Capela Real de Dom Pedro	142
4.5 Poesia e texto na Folia de Reis	147
4.6 “A VOZ DELE PARECIA RECOLHER O OURO E A QUENTURA DO SOL”: O CANTADOR	164
4.7 COMPOSIÇÃO CORAL DA FOLIA DE REIS.....	183
4.8 TRANSCRIÇÕES	189
4.9 SISTEMAS DE CANTORIA	201
4.9.1 Sistema Mineiro.....	214
4.9.2 Sistema Paulista.....	229
4.9.3 Sistema Dobrado	251
4.9.4 Sistema de Caminhada.....	262
4.9.5 Sistema de Falecidos.....	267
5 UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO.....	269
5.1 MÚSICA E RELIGIOSIDADE NA FOLIA	269
5.2 ETNOGRAFIA E A FOLIA	270
5.3 A FOLIA E O LUGAR: O MUSICAR LOCAL.....	283
5.4 ESPIRITUALIDADE E RELIGIÃO: ENTRE O HOMEM E O SAGRADO, A TOADA	289
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	305
REFERÊNCIAS.....	308
APÊNDICE A – ARQUIVOS E COLEÇÕES	320
ARQUIVOS	320
FORMATO E SUPORTE DOS ARQUIVOS	321
CATÁLOGOS RESULTANTES.....	321
COLEÇÃO PRISCILA RIBEIRO	323

COLEÇÃO OSVALDO PAULISTA.....	323
APÊNDICE B- VERSOS CANTADOS PELA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP- RECOLHA DE PRISCILA RIBEIRO	324
VERSOS PARA ENTRAR NA CASA E FAZER A VISITA	324
VERSOS PARA ADORAÇÃO AO PRESÉPIO	325
VERSOS PARA AGRADECIMENTO DE OFERTAS	325
VERSOS PARA AGRADECIMENTO DE“JANTA”, ALMOÇO E CAFÉ	326
VERSOS PARA “PAGAÇÃO” DE PROMESSA.....	326
VERSOS PARA DESPEDIDA.....	327
VERSOS PARA GUARDAR A BANDEIRA	327
VERSOS PARA “CHEGADAS”	327
VERSOS PARA FALECIDOS	328
VERSOS PARA PEDIR OFERTA	328
APÊNDICE C - TRANSCRIÇÕES.....	329
ANEXO A – ABC E RELÓGIO.....	398

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho buscaremos mostrar um pouco do universo musical das Folias de Reis, em que uma em especial ganha destaque: A Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP. Essa em atividade desde finais do século XIX manteve em seu seio familiar a tradição de cantar aos Reis Magos, que faz-se um expoente dessa tradição por toda a região, essa denominada como “caipira”.

Da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas incorporação de território às terras da Coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele grande fenômeno de mobilidade. Não cabe analisar aqui o seu sentido histórico, nem traçar o seu panorama geral. Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente Paulistânia – as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”. (CANDIDO, 2010, p.43)

Jadir de Moraes Pessoa e Madeleine Félix em sua obra *As viagens dos Reis Magos* (2007), falam da origem do culto aos Reis Magos e citam o dominicano Jacopo de Varazze, que viveu entre 1226 e 1298, que em sua obra clássica intitulada *Legenda áurea*, baseia-se no monge Beda quanto aos nomes dos Reis, Melquior, Gaspar e Baltazar. Assim, século após século, a definição de Beda, tanto em termos do número três e dos nomes, quanto em termos da interpretação do significado dos três presentes que os Reis trazem consigo, tem sido recorrentemente seguida, como expressa. Dizem ainda que já, no Brasil do século XX, no estudo do filósofo e teólogo Pastorino (1964), “De acordo com a interpretação usual, o ouro exprime a confissão do reconhecimento da realeza de Jesus, o incenso de sua divindade e a mirra de sua humanidade”.

Já para a origem dos Magos, (PESSOA; FÉLIX, 2007) outros tantos documentos costumam ser citados, desde o historiador Heródoto (aproximadamente 480 a.C. a 425 a.C.), passando pelo geógrafo grego Estrabão (aproximadamente 64 a.C. a 19 d.C.). A identidade

mais corrente, embora com algumas objeções, é de que eles eram persas e pertenciam à tribo dos Medos, eram seguidores do zoroastrismo e atuavam como sacerdotes e adivinhos.

A liturgia cristã se fez pouco a pouco. Após a Páscoa, a festa da Ressurreição, que era inicialmente a única festa cristã, apareceu uma segunda festa em torno do batismo de Cristo. Um pouco mais tarde, passaram a ser celebrados o milagre das bodas de Caná e a vinda dos Magos ao nascimento de Jesus, que tomou o nome de Epifania (“aparição de Deus entre os homens”). Talvez o Egito e a Thrace tenham sido os iniciadores dessa festa, que foi fixada no dia 6 de janeiro, essencialmente porque naquele dia se celebrava o nascimento de Osíris – sol nascente-, no Egito, e a festa de Dionísio, na Grécia. O Natal é celebrado no dia 25 de dezembro somente a partir do século IV e apenas no Ocidente. (PESSOA; FÉLIX, 2007, p.53)

A forma texto e música na Folia nos demonstram diversas influências musicais e textuais em que citando uma delas temos o vilancico, que através da colonização espalhou-se pela América latina. Os villancicos eram cantos com uma temática relativa aos acontecimentos recentes do povo, cantadas em festas populares e que progressivamente incluíam diversos tipos de temas, canções amorosas, burlas, sátiras e em algumas ocasiões podiam conter temas religiosos, mas não eram voltados para o tema natalino até então. Na segunda metade do século XVI, as autoridades eclesiais, começaram a usá-los de uma forma evangelizadora, com o uso da música na sua própria língua, nos ofícios religiosos, especialmente em feriados religiosos como o Natal.

Dentro do desenvolvimento de nosso estudo sobre a Folia de Reis tivemos a oportunidade de nos aprofundar no trabalho de Iniciação Científica a partir da organização de um acervo de gravações sobre a Folia de Reis dos Prudêncio que pudemos recolher com parentes e amigos que vinham registrando a Folia desde a década de 1980. Desse trabalho resultou em duas coleções, que serão descritas mais à frente, das quais foram realizadas decupagens das gravações em vídeo e K7, gerando fichas analíticas que expõem todo o seu conteúdo. Desse provedor de informações valiosas sobre esse fazer musical, percebeu-se seu grande potencial de depositário da memória da Folia, e junto dele diversas formas de entender as perspectivas de seus idealizadores, que buscaram no registro uma forma de resistência da memória e tradição de seu fazer cultural.

Quando olhamos para a Folia dos Prudêncio observamos que em seu entorno estão instaladas diversas formas de cuidados e ações que estão inteiramente ligadas com o local em

que ela atua. A perspectiva de análise e entendimento sobre esse “musicar” nos remete logo ao conceito de “*musicking*” de Christopher Small (1998;1999), que traz a superfície novas abordagens sobre o pensar música, essa entendida como “ação” e participação que não restringe somente ao *performer* mas a todos que estão em sua audiência, colocando o palco como um meio gerador da identidade desse “musicar”.

Dentro dos principais estudiosos que foram importantes para o nosso trabalho cito alguns deles: Carlos Rodrigues Brandão, Suzel Reily, Welson Tremura, Jadir de Moraes Pessoa e Yara Moreira. Procuramos refletir sob a luz da etnomusicologia como essa música configura-se nesse determinado grupo social que pertencente a uma localidade particular buscando a partir de uma visão bi-musical, o conhecimento dessa relação que além de ser cultural, musical e social é sobretudo devocional.

Nesses registros vemos uma grande quantidade de acontecimentos que se misturam aos acontecimentos musicais os dias de visitas as casas como também os bastidores da realização de todo um movimento e trabalho dedicado a esse rito. O cantador que toma lugar central nesse fazer, reafirma-se nesse universo trazendo à tona escolhas de repertório e criação que envolve a prática da performance e audiência. Ao identificar os acontecimentos musicais, isolamos o que os foliões nomeiam como toada. Essas participam dos momentos rituais da Folia como veículos de devoção. Delas foram realizadas transcrições musicais de cinquenta tipos diferentes que foram identificadas dentro de seu repertório.

O trabalho de mestrado trouxe para essa pesquisa um avanço no sentido de reflexão sobre a prática musical da Folia de Reis que nos mostra uma riqueza ímpar em relação ao repertório, deixando claro o entendimento e uso de um sistema próprio de composição musical de uma região específica do Brasil. Apresentando a estrutura geral do trabalho, na segunda parte busco mostrar os estudos precedentes sobre a Folia de Reis, a forma musical “folia”, um apanhado histórico sobre a Folia de Reis dos Prudêncio e sua relação com a cultura caipira. Mostro também uma etnografia das partes que compõem a Folia junto equiparando-os a apontamentos dos primeiros autores que a estudaram. Na terceira parte falo sobre as coleções que resultaram do acervo ajuntado na Iniciação Científica, a prática de registro áudio visual como um instrumento de preservação da memória, buscando entender o uso do vídeo nos estudos etnomusicológicos e a importância da imagem como símbolo. Na quarta parte estudo a música na Folia, mostrando o uso de texto e música, que através do seu agente principal, o cantador, expõe todo o mecanismo de criação e inspiração de agente humano dentro dessa manifestação. Aponto para uma das possíveis origens de uso de texto na

Folia através dos vilancicos, como meios de catequização em que no catolicismo popular foi um dos articuladores nos cultos fora das igrejas. E logo a frente falo da composição coral da Folia apontando sua formação com grande influência da música coral ocidental e os sistemas de cantoria que aparecem dentro da Folia. Na quinta e última parte trato de um assunto que vem há muito tempo me intrigando no que diz respeito sobre a real função de se fazer e cantar Folia de Reis, que é o fator devoção/música. Nela falo da religiosidade constante no rito da Folia, a importância da etnografia que traz o entendimento a partir da elucidação sobre as diversas perspectivas de abordagens do estudo, apresentando o “insider” e “outsider” como pontos a serem discutidos dentro das descrições. Trato de maneira mais aprofundada a perspectiva do entendimento dinâmico sobre o que significa o “fazer musical” dialogando com Small transportando tal conceito para o entendimento da Folia e o lugar em que “o musicar” local constrói tal musicar. E por fim trago a reflexão sobre as relações do humano para com o divino, que dentro da Folia de Reis encontra na toada seu veículo de ligação.

Para iniciarmos, buscando entender como se deu o culto aos Três Reis Magos que no Brasil encontra nas Falias de Reis um grande veículo de devoção, nos embrenhamos por diversos estudos da área que desde a década de 1940 encontra representação na literatura.

2 A FOLIA DE REIS

A Folia de Reis é tema que vem sendo discutido ou pelo menos mencionado na literatura do folclore e da musicologia como um todo desde o século XIX. Embora não seja o caso de nos reportarmos a estes conceitos e definições cumpre localizar de forma panorâmica que as bibliografias recentes se reportam, sobretudo, a títulos publicados de 1949 até o presente.

Alceu Maynard Araujo¹ publica, em 1949, trabalho voltado para a região de Cunha-SP, Vale do Paraíba e só 12 anos depois Zaide Castro e Aracy Couto² publicam trabalho voltado para a região metropolitana do Rio de Janeiro-RJ. Seriam necessários outros 16 anos para a leitura das contribuições de Carlos Rodrigues Brandão³ que estudou as Falias de Reis de Mossâmedes- GO, obra capital para o estudo do assunto.

Relativamente contemporâneas às publicações de Carlos Rodrigues Brandão, são os trabalhos dedicados a outras regiões de Goiás ou a tese panorâmica de Guilherme Porto⁴. Esta, voltada para o estudo das Falias na região do sul de Minas Gerais descreve esta devoção nas cidades de Alagoa, Alfenas, Areado, Campanha, Caxambu, Elói Mendes, Itaú de Minas, Passos, São Gonçalo do Sapucaí, Três Corações e Três Pontas. Cumpre destacar o fato do autor descrever o emprego de um instrumento de sopro, o clarinete, dizendo que “algumas folias estão admitindo esse instrumento, pela suavidade do seu som, não obstante a exclusão sistemática dos instrumentos de sopro”. Os outros trabalhos voltados para o estado de Goiás

---

¹ ARAUJO, Alceu Maynard. Folia de Reis de Cunha. *Separata da Revista do Museu Paulista*. V.3. São Paulo, 1949. p.411-486.

² CASTRO, Zaide M. e COUTO, Aracy do P. *Falias de Reis*. Rio de Janeiro: Coleção Cidade do Rio de Janeiro, v.I6, Editora Itambé Sociedade Anônima, 1961.

³ BRANDÃO, Carlos R. A Folia de Reis de Mossâmedes: etnografia de um ritual camponês. *Cadernos de Folclore*: Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 20, 1977.

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

_____. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. *Repensando a Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense. 1984.

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

⁴ PORTO, Guilherme. *As Falias de Reis no Sul de Minas*. Rio de Janeiro: Prêmio Sílvia Romero 1977, Edições FUNART;INF, 1982.

foram escritos por Yara Moreyra⁵ (Goiânia-GO), e por Maria Teresa Canesin e Telma Camargo da Silva⁶ (Jaragua-GO).

Moreyra desenvolve um estudo pioneiro sobre os sistemas de cantoria da Folia de Reis, apontando a forte influência mineira no estilo. Já Canesin e Silva, trazem um estudo etnográfico realizado pelo então Centro de Estudos de Cultura Popular da Universidade Federal de Goiás-Goiânia, com o intuito de preservação e difusão cultural, voltado para o ensino escolar.

É necessário frisar que não há a pretensão de fazer uma fortuna crítica sobre os estudos das Folias, mas destacar aqueles trabalhos que foram mais importantes para compor o objeto de estudo deste trabalho, ou seja, a Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru, região de Ribeirão Preto, estado de São Paulo, para os quais os trabalhos de Welson Tremura⁷ e Suzel Reily⁸ foram fundamentais.

Welson Alves Tremura em seu trabalho *With an Open Heart: Folia De Reis, a Brazilian Spiritual Journey Through Song* (2004), traz a relação entre música e religião expressa nas canções da Folia de Reis e na fé pessoal de seus participantes. O estudo descreve a Folia de Reis da cidade de Olímpia estado de São Paulo, como também as relações que envolvem os participantes no contexto do famoso Festival Folclórico que acontece nesta mesma cidade. Para o autor a Folia de Reis dotada de todas as suas características como música e texto tem o poder de fortalecer a fé e forjar laços comunitários. Seu estudo é relevante pelo fato de tratar a relação fé e música, abarcando a ideia de identidade regional do grupo e relações sociais (TREMURA, 2004, p.9). Em uma visão mais atenta e comparativa, seu trabalho introduz novas posições teóricas sobre o estudo das sociedades rurais migrantes e Festivais Folclóricos, demonstra como a música pode ser usada como um instrumento de religião e como a celebração da fé através de textos de canções fortalece as relações humanas, também diferencia os estilos de cantoria da Folia de Reis em “estilo paulista”, “estilo mineiro” e “estilo baiano”, classificados no presente trabalho como “sistemas”, trata a relação

---

⁵MOREYRA, Yara. Música nas Folias de Reis “mineiras” de Goiás. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v.4, n.2, p. 173-188, jul/dez. 1983.

_____. De folias, de reis e de folias de reis. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 135-172, jul./dez. 1983.

⁶CENTRO DE ESTUDOS DE CULTURA POPULAR. *A folia de reis de Jaraguá*. Org. Maria Tereza Canesin e Telma Camargo da Silva. Goiânia: Ed. CECUP-UFG, 1983.

⁷TREMURA, Welson Alves. *With an Open Heart: Folia De Reis, a Brazilian Spiritual Journey Through Song*. Flórida, 2004. 322 fl. Tese (Doutorado)- *School of Music, The Florida State University*.

⁸REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

texto e música de forma que o texto da Folia é o que comunica a fé, acontecendo como uma oração musical.

Suzel Ana Reily em sua obra *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* (2002), traz um estudo baseado no argumento de que a performance musical participativa dentro de um contexto religioso “fornece um meio de orquestrar o ritual de forma a permitir que os participantes proclamem suas verdades religiosas ao mesmo tempo que suas interações coordenadas durante a criação de música recriam aspectos sociais incorporados em seus princípios religiosos”(REILY, 2002, p.4). Ela refere-se à maneira musical de orquestração ritual como um "encantamento", na qual cria um domínio de vivência altamente “carregado” em que os devotos ganham um momento vislumbre da ordem harmoniosa que poderia reinar na sociedade, desde que todos concordassem em aderir aos preceitos morais esboçados no discurso religioso. Reily afirma que ao promover experiências tão intensas, as performances musicais são um poderoso meio para forjar convicção e compromisso religioso.

Trata-se de uma etnografia aprofundada em que mostra que as perspectivas antropológicas sobre o ritual e a ritualização podem ser significativamente reforçadas por um atendimento próximo à música ritual e à produção musical. Conjuga uma perspectiva de entendimento sobre a atuação na música na Folia de Reis através de um conceito introduzido na teoria social a partir de Max Weber (REILY, apud. WEBER 1958, p.128), com ênfase na ligação que Weber desenvolveu entre encantamento e moralidade, em que a esfera encantada da religião articula uma ordem moral, e quando eticamente constituída, o mundo permanece quente, fluido e significativo (REILY, apud. WEBER [1922] 1963). A conceitualização de Reily indica que o encantamento baseia-se nessas associações, fornecendo uma forma concisa de encapsular o que considera ser o principal impulso do modo musical de orquestração ritual: “a criação de um mundo social visionário moralmente fundamentado através da produção de música comunitária, cuja experiência pode ter profundas implicações transformadoras para os participantes.” (REILY, 2002, p. 3-4).

No entanto, no contexto da Folia de Reis aponta que tais experiências são promovidas através da música que atua na organização coletiva, enquanto os textos podem ser reescritos continuamente e trazidos sobre as especificidades da situação vinculados à performance no momento presente. Reily demonstra como os foliões são capazes de gerar experiências pessoais profundas dentro de um quadro interpretativo que relaciona as representações discursivas compartilhadas com as experiências sensoriais promovidas durante a promulgação

ritual. (REILY, 2002, 3-4). A autora também faz um estudo detalhado sobre os sistemas de cantoria da Folia, que denomina “estilos”, assim como TREMURA (2004), identifica-os como “estilo paulista”, “estilo mineiro” e “estilo baiano”, que serão melhor descritos na terceira parte deste trabalho.

Tal juízo de valores não implica em uma crítica sobre os trabalhos anteriores que ao seu modo criaram uma tradição de estudos em torno da Folia de Reis, que vem sendo alimentada em dissertações e teses dedicadas aos Reis e à Folia do Divino. Os dois trabalhos também não são destacados devido a sua contemporaneidade embora este poderia ser um critério de seleção. O que há de mais próximo para o estudo da Folia de Cajuru é o fato de que tanto Tremura quanto Reily estudam os sistemas de cantoria dos grupos que analisaram.

Antes de aprofundarmo-nos na análise da Folia de Reis dos Prudêncio é importante conceituar alguns vocábulos que são inseparáveis da própria organização da música, pois participam da estrutura geral desta prática que reúne devoção e canto, portanto, esta conceituação tem para este trabalho a função de facilitar a leitura, isto posto, a primeira palavra que nos coloca a frente a necessidade de conceitos é “Folia”.

2.1 O QUE É UMA FOLIA?

A palavra Folia além de nos remeter a divertimento, ao grupo Folia de Reis, também é uma forma musical originária da Península Ibérica. No campo dos folguedos brasileiros temos diversos tipos nomeados, como por exemplo: Folia de Pastorinhos (PASSARELLI, 2006); Folia de Reis de Caixa e Folia de Reis de Música (ARAUJO, 1949); Folia do Divino (BRANDÃO, 1978; SILVA, 2013).

Segundo o Dicionário da Academia Brasileira de Letras a palavra Folia significa “festejo animado, farra, brincadeira”⁹. Em Cascudo (2012) Folia era em Portugal uma dança rápida, ao som do pandeiro ou adufe, acompanhada de cantos, tendo um grupo de homens usando símbolos devocionais, acompanhando com cantos o ciclo do Divino Espírito Santo,

---

⁹ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 2ªed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, p.599, 2008.

festejando a véspera e participando do dia votivo. O autor afirma que em Portugal não apresentava o aspecto precatório da Folia brasileira, mineira ou paulista. Havia a bandeira com o Espírito Santo (a pomba) pintado ou desenhado, a varinha de madeira, com fitas de seda e flores artificiais e uma coroa de folha de flandres ornamentada. Cascudo cita um autor que relata uma Folia do Divino no início do século XIX que apresentava características encontradas ainda hoje nas Folias do Divino da região de São Luiz do Paraitinga-SP (SILVA, 2013) em que “compunha-se apenas de uma tropa de homens a cavalo, conduzindo burros carregados de provisões. Um homem trazia uma bandeira, outro um violão e o terceiro um tambor. Satisfaziam a promessa de esmolar pelo Divino, organizando a folia. Estes peditórios duram, às vezes, vários meses, e é às tropas encarregadas de fazê-lo que se dá o nome de folia.” (CASCUDO, 2012, p.266). Logo depois cita Alceu Maynard Araujo em que diferencia a Folia de Reis da Folia do Divino dizendo que a do Divino anda sempre de dia e as Folias de Reis andam à noite, mas com o mesmo intuito de esmolar para a festa dos seus santos correspondentes. Cita também a popularidade de Gil Vicente em relação à Folia em Portugal nas primeiras décadas do séc. XVI (CASCUDO, 2012, p.305).

A Folia em Andrade (1989) aparece como grupo de pessoas que nas datas litúrgicas de Reis, do Espírito Santo, sai a louvar os seus patronos, composto apenas de homens, em que pertencem as Folias do Divino, as irmandades católicas que têm o Espírito Santo por patrono; citando a composição do grupo com “violeiros, tocadores de pandeiros, triângulo, caixa e um porta-bandeira chamado bandeireiro ou alferes-da-bandeira” (ANDRADE, 1989, p.229).

Interessante assinalar que para os autores acima nas Folias, quem toma o lugar a frente são as de devoção ao Divino Espírito Santo, as de Reis aparecem timidamente ao final das descrições.

No campo da música a Folia toma um lugar específico de grande influência como forma musical. Aparece como uma estrutura musical usada durante o período barroco para canções, danças e variações. Havia duas versões: uma mais antiga, com uma história que se estendeu de 1577 a 1674, na Espanha e na Itália, e um tipo posterior, que surge de 1672 a 1750, principalmente na França e na Inglaterra. Entre as numerosas partituras de variações sobre a folia, a mais conhecida é a de Corelli (GROVE, 1994, p.335).

Flávio Apro em *Folias de Espanha: o eterno retorno* (2009) faz um estudo detalhado sobre a *Folia* como forma musical e sua permanência no repertório da música ocidental identificando-a em trabalhos de diversos compositores desde a Renascença até o Romantismo, como Lully, Corelli, Haendel, Bach, Beethoven, Rachmaninoff.

A Folia configura-se como uma melodia simples com uma peculiar sonoridade de fácil reconhecimento que surgiu em Portugal no início do século XVI como uma dança popular que teve sua estrutura rítmica e harmônica modificadas ao passar pela Espanha (APRO, 2009). Funciona como uma melodia base usada para composições de “tema e variação”. Apro denomina três modalidades de *Folia*, e inclui nelas a Folia de Reis:

Uma dificuldade que não se dissipou tão rapidamente, refere-se aos diferentes tipos de *Folias de Espanha*. Poderíamos mencionar pelo menos três modalidades que costumam confundir os intérpretes: a) as *Folias* cujo título e seu conteúdo (melodia, harmonia e ritmo) são autenticamente o tema famoso: por exemplo, as variações *La Folia* (1700) de Corelli; b) as “Folias” apenas no título, cujo conteúdo foge do esquema que será delineado no trabalho: por exemplo, a peça *Les Folies françoises* (1722) de François Couperin ; c) as que são de fato *Folias de Espanha* em seu conteúdo, mas não no título: por exemplo a *Sarabande* (1727) de Haendel. As “Folias” do segundo tipo não foram examinadas ao longo da tese, embora Paul Gabler faça uma distinção arbitrária entre os três tipos, incluindo forçadamente certos exemplos que não respondem a todos os atributos (de Paganini a Britney Spears), e ignorando obras inequívocas como as de Alonso Mudarra, Johannes Brahms e Maurice Ohana. Outro caso que não será abordado neste trabalho é a possível conexão entre as origens portuguesas do tema e a tradição da festa da Folia de Reis brasileira, cuja relação pode ser traçada a partir do domínio da cultura popular lusitana: deixaremos essa temática como outra sugestão para uma futura investigação nos campos da antropologia ou da etnomusicologia. (APRO, 2009, p.9-10).

De sua origem histórica vê-se na *Folia* estudada por Apro grande similaridade com a formação musical das toadas da Folia de Reis, na qual são incluídas a forma antifonal e a melodia base que pode receber textos diferentes:

Além da exata coincidência demonstrada através da harmonização da melodia de Salinas, a Folia e o falsobordão possuem outras similaridades. Ambos eram formas vocais estróficas, sendo que a primeira era executada com uma parte vocal solo – eventualmente em estilo coral, acompanhada por instrumentos harmônicos, enquanto que a última era realizada com todas as vozes a capella. (APRO, 2009, p.36)

Nessa formação musical, Apro aponta que a *Folia* teve seu ponto de partida na tradição popular oral que foi aperfeiçoando-se conforme passava pelas mãos dos compositores e instrumentistas, e que durante a segunda metade do século XV configurou-se em um novo

estilo, desenvolvendo-se na Espanha e Itália, era composta de acordes e apresentava sequências de tríades distribuídas a quatro vozes de nota contra nota.

Este modelo de escrita coral ou instrumento tornou-se um dos ideais renascentistas, expresso pela escrita de partes homogêneas. Apesar do estilo imitativo ser bastante utilizado, este também resultava em uma progressão de acordes, resultando nas primeiras fórmulas cadenciais, utilizadas sobretudo em danças e canções populares, e também no falsobordão. (APRO, 2009, p.34)

As toadas de Reis são divididas na maioria dos casos em duas partes, basicamente compostas sobre fórmulas cadenciais, nas quais as fórmulas apresentadas na primeira parte ditam o tipo de resposta que será cantada na segunda parte, usando linhas melódicas com movimento rítmico homogêneo sobre progressão de acordes. A toada é sobretudo uma monodia acompanhada de acordes. O uso do falsobordão é muito presente nas toadas e fica a cargo das vozes do Caceteiro e da Tala. Outra similaridade da *Folia* com a Toada da Folia de Reis está na construção vocal elaborada sobre as terças, quintas e oitavas paralelas, essa última sempre como início em anacruse. Apro aponta para um método de composição para *Folias*, usado no século XV que contemplava justamente essas características composicionais:

De acordo com a regras de construção de falsobordão de Guillelmus Monachus (final do século XV) em seu importante método *De praeceptis artis music et practicecompendiosus libellus*, escrito entre 1480 e 1490, é possível reconstruir a própria sequência de acordes tradicional da *Folia*. Nesse método, o autor recomenda a harmonização iniciando-se com uma progressão a duas vozes – soprano e tenor- em sextas, mas começando e terminando na oitava; em seguida adiciona-se a linha de baixo, formando uníssono ou oitava abaixo com o tenor no início e no final, caminhando em alternância de intervalos de terças e quintas com o tenor, com uma quinta no penúltimo acorde; a voz contralto também alterna intervalos de terças e quintas com o tenor, utilizando uma quarta na penúltima nota. Richard Hudson aplica a fórmula de Monachus à melodia baseada na *Folia* transcrita por Salinas, resultando na própria progressão harmônica (i V i VII III VII i V) utilizada largamente pelos guitarristas espanhóis e italianos: (partitura) (APRO, 2009, p.35)

Outra característica é que a parte instrumental acompanhava a “evolução” da forma, utilizando-se de um conjunto específico de instrumentos, formado basicamente por instrumentos de cordas, na qual fazia parte inicialmente a viola da gamba e posteriormente a

guitarra, sendo que nas composições direcionadas à dança, eram usados pandeiros e algum outro instrumento de percussão próximo ao tambor. Apro (2009, p.43) cita o surgimento da guitarra barroca que pode estar associado diretamente ao surgimento da Folia de Espanha. Era um tipo de guitarra de 5 pares de cordas com afinação: A D G B E (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa), em que curiosamente apresentava a mesma afinação do que chamamos de “natural” na viola caipira, (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa) (VILELA, 2015, p.50), instrumento base da Folia de Reis.

Curiosamente, a Folia de Reis assim como a Folia de Espanha apresenta uma forte ligação com um instrumento de 5 pares de cordas duplas, a viola caipira. Esse é o instrumento que mais representa a cultura em que está inserida a Folia, a cultura caipira. Na maioria dos grupos a viola aparece na afinação “cebolão” (4ª justa, 3ª menor, 3ª menor, 4ª justa), podendo ser em Ré ou em Mi, ambas as afinações maiores.

A viola por excelência, foi durante os três primeiros séculos da colonização o principal instrumento acompanhador de cantantes, e apenas na primeira metade do século XIX cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão, que, pela afinação e por ter cordas simples e não duplas, mostrou-se mais funcional ao ofício de acompanhador do canto. Na Espanha e posteriormente na Europa, o violão ganhou espaço e rapidamente tornou-se o mais usado instrumento de cordas dedilhadas. (VILELA, 2015, p.41)

A forma melódico-harmônica básica da *Folia* de Espanha é a seguinte:

Ex 1: Folia de Espanha, disponível em <http://www.folias.nl/html/earlyfolias.html>, HUDSON, vol I, p. XVIII

Em geral, utiliza-se a sequência Dm, A7, Dm, C, F, C, Dm, A7, Dm, A7, Dm, C, F, C, Dm A7, Dm da progressão melódica e harmônica. Dela surgem inúmeras variações, muitas vezes aparecendo na tonalidade de Gm.

No teatro quinhentista a *Folia* estava associada às personagens populares (pastores, camponeses) que executavam cantos e danças (APRO, 2009, p.8). No entanto com o passar do tempo deixou de ser apenas uma linha melódica simples em que servia de base para variações, mas atingiu status de forma. Assim como outras formas musicais antigas que combinavam texto e música, além da *Folia*, como o Vilancico. Este fazia o uso de combinações poéticas e música, que poderiam ser independentes, no sentido de a música existir independente do texto ou vice-versa. Logo a frente veremos mais detalhadamente a influência do vilancico na tradição popular em que a temática da Natividade de Jesus ocupou lugar central na composição poética, e pode ter gerado uma das possíveis características da Folia de Reis.

Há uma fácil confusão sobre os distintos tipos de Folia quando nos voltamos ao estudo histórico da Folia de Reis. Muitos são os apontamentos direcionados aos relatos sobre as primeiras aparições de Folia, como sendo as de Reis nos escritos de Gil Vicente, por exemplo. Provavelmente essa seja a Folia como forma e dança, prática comum no mundo ibérico, e não a Folia de Reis como a conhecemos hoje, com seu formato itinerante e precatório. Podemos afirmar que a Folia de Reis tem parte de sua herança formadora na *Folia* conhecida como Folia de Espanha, como em outras manifestações da esfera formal musical e manifestações populares tanto vindas dos colonizadores como desenvolvidas e criadas no Brasil a partir de influências de trocas culturais que acompanharam as fases de transformação e formação do país. Outro equívoco muito recorrente é o de atribuir à Folia de Reis a origem portuguesa. Sim a Folia de Reis traz em suas raízes inúmeras características das práticas musicais tradicionais portuguesas, mas não é originária no sentido de transladada de Portugal para o Brasil, basta verificarmos se em Portugal existe Folia de Reis, no formato que encontramos no Brasil, e logo veremos que não.

Dentro das possibilidades apontadas acima, encontramos nos Vilancicos, como também no culto das Janeiras¹⁰ em Portugal, pistas da formação da Folia de Reis que por se

---

¹⁰“Canção entoada por um grupo que visitava as pessoas amigas, no primeiro dia do ano. *Dar as janeiras, cantar as janeiras, pedir as janeiras* são expressões que fixam a festa tradicional ligada ao ciclo do Natal. São oferecidos presentes, alimentos, dinheiro aos cantadores que louvam aos santos e ao dono da casa visitada. É uma reminiscência portuguesa, que o Brasil conheceu e praticou até fins do séc. XIX e primeiros anos do XX. (...) Luís Chaves (*Natal Português*, 87) informa sobre as janeiras de Portugal, origem das nossas: “No dia 31 de dezembro, à noite e pelo dia 1º de janeiro adiante, vagueiam na rua grupos de adultos e grupo de jovens e crianças. Vão de porta em porta, param e cantam em coro: Primeiro, loas ao Menino Jesus, depois louvores aos moradores – “ó de casa, nobre gente” – por fim pedem “festas” ou as “janeiras” e “janeiradas”. (...) Sobre as janeiras no Brasil, Sílvia Romero (*Cantos Populares do Brasil*) informa: “Temos, porém, as mais completas provas no testemunho de pessoas insuspeitas, de que por todas as províncias do Brasil as Janeiras foram muito populares e concorridas.” (XVI). Sobre os cantares, versos e músicas das janeiras em Portugal, ver Gonçalves

tratar de uma devoção aos Reis Magos, como também uma representação do épico da Natividade, muitas vezes é evidenciada como “Cantar os Reis”, ou “Cantar Reis”. Mário de Andrade, um dos primeiros estudiosos na área musical de tradições populares no Brasil, muito antes do emprego da palavra etnomusicologia, apontou equivalências em outros países à representação natalina dos vilancicos:

[...] como o” Weihnachtslied, ao Christmas Carol, ao Noël, ao Kolyadiki polonês (188, 19), também na península ibérica elas tiveram a desinência especial no **Vilhancico**, que vem do espanhol “villano” (vilão), eram as cantigas a solo e refrão coral, cantadas populares que representavam pastores, nas encenações da Natividade. Nos fins do sec. XV, **Juan Del Encina**, o grande organizador do teatro espanhol, usa sistematicamente de Vilhancicos nas suas peças. (ANDRADE, 1982, vol.1, p. 345, grifo nosso)

Yara Moreyra em seu texto *De folias, de reis e de folias de reis* (1983), também problematiza tal conceito, dando pistas sobre a origem primeira da Folia de Reis:

O problema da conceituação de Folia vem da aplicação da palavra a situações diversas e, em princípio, até conflitantes. Mas sempre há um fator de unidade que – por mínimo que seja – estabelece um relacionamento entre a manifestação original e suas variantes. E assim, podemos pensar em Folia como um encadeamento que nos levará do renascimento europeu ao carnaval brasileiro. O ponto de partida parece estar na Folia, dança portuguesa muito popular nos séculos XVI e XVII, hoje praticamente esquecida. As fontes da época, porém, nos dão uma idéia da dança original: “*A primeira dança chamada de Folia, compunha-se de oito homens vestidos à portuguesa, com gaitas e pandeiros acordes e com guizos nos artelhos, que pulavam à roda de um tambor, cantando na sua língua cantigas de folgar das quais obtive cópia, mas que não ponho aqui por não me parecerem adaptadas à gravidade do assunto. Bem merecida a tal dança o nome Folia, porque volteavam com lenços, fazendo ademanos uns para os outros, como quem se congratulava da vinda do Legato, para o qual constantemente se voltavam*” (nota2: Venturi, João Batista (início do século XVII). Apud/Borba, Tomás/Graça, F. Lopes. Dicionário de Música. Cosmos, Lisboa, 1962.) Outra descrição, embora bastante posterior, confirma o espírito de folgança da Folia, acrescentando outros detalhes: [...] aqui mais voltado para a dança. As Folias começaram a aparecer nos cancioneiros ibéricos a partir dos

---

Sampaio (*Cancioneiro Minhoto*, Porto, 1940) e Afonso Duarte (*O Ciclo do Natal na Literatura Oral Portuguesa*, Barcelos, 1937). As janeiras estavam ligadas aos cultos agrários, as *Kalendas Januari*, festejadas no início do ano, propiciando a fertilidade futura. (...)” (CASCUDO, 2010, p.362-363). Canções bailadas de origem portuguesa que são realizadas por grupos de rapazes e moças que, nos dias 31 de dezembro e 1º de janeiro saem cantando e dançando nas portas das casas. As pessoas das casas dão-lhes então presentes, como dinheiro, nozes e maçãs, presentes estes que também são chamados de “janeiras” (ANDRADE, 1989, p.268).

primeiros anos do século XVI, ainda com instabilidade de ritmo – ora binário, ora ternário. No entanto, nem os exemplos do Cancioneiro Musical Espanhol ou do Cancioneiro de Salinas, entre outros, falam tão bem sobre a presença da Folia na vida popular quanto a obra de Gil Vicente. (MOREYRA, 1983, p.136).

Segundo a autora, a Folia entra no Brasil também como dança de fundo religioso, sendo mais uma manifestação paralitúrgica do que profana. Além disso, cita um pouco da história da devoção e ritos religiosos que permeavam os Reis Magos, desde o *Officium Pastorum* até o *Officium Stellae* dentro dos dramas litúrgicos e ritos oficiais católicos. Ressalta-se que os autos pastoris castelhanos, o *Officium Pastorum*, têm seus diálogos entremeados por vilancicos, cantos compostos em grande quantidade que caíram no gosto popular da época nos países ibéricos, que chegaram à América Latina, consequentemente ao Brasil, trazidos pelos conquistadores.

O culto muito antigo aos Magos vem do Oriente ao Ocidente desde o fim do século II ou começo do século III, se popularizou e espalhou fortemente sob a influência da peregrinação a Colônia (Alemanha) e das Confrarias dos Magos italianas por razões tanto políticas, econômicas e religiosas. É comum na Europa na época do Natal, cidades inteiras envolverem-se na montagem de presépios, chegando a ter mais de 100 presépios em cidadelas como a de Cerreto Guide na região de Florença na Itália.

Durante a pesquisa, em dezembro de 2016 tivemos a oportunidade de ministrar uma Oficina Cultural sobre a Folia de Reis, a convite da Associação Filantrópica Criança Feliz do distrito Caucaia do Alto da cidade de Cotia-SP¹¹. A proposta da Oficina, que foi oferecida gratuitamente, era envolver primeiramente os jovens atendidos pela Associação Criança Feliz, como também funcionários e colaboradores, em uma vivência de Folia de Reis. Para isso pensamos junto ao grupo em realizar uma Chegada de Reis, incluindo o máximo de elementos presentes na manifestação como ocorre na Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru, levando para a cidade de Ceretto Guide, que há muitos anos trabalha em parceria com a Associação Criança Feliz um pouco dessa tradição cultural brasileira de cunho natalino. Coincidentemente a cidade de Ceretto Guide é a capital do Presépio na Itália, anualmente

---

¹¹Fundada em 1985 pelo Profº Dr. Paul G. Ledergerber, tendo como diretora Carmen Lúcia N. Garcia de Toledo, a Associação Filantrópica “Criança Feliz” tornou-se uma das mais conceituadas associações da região metropolitana de São Paulo, voltada para o atendimento de crianças e adolescentes em risco social. Por meio da organização e promoção de concertos de música popular brasileira e de uma série de atividades educacionais e culturais, o projeto fomenta a inclusão social, transformando a vida de grande número de crianças e adolescentes dessa região.

promove um “festival” de presépios, no qual são expostos mais de cem presépios pela cidadela. Sendo o Presépio elemento mais venerado pelas Folias de Reis do Brasil, tal intercâmbio cultural tornou-se um elemento interessante e desafiador, que nos trouxe à experiência e consequentemente à reflexão de como se opera uma manifestação cultural a partir do momento em que se desloca de seu lugar de origem, transportando seu musicar a outra localidade, sobre este aspecto será apresentada uma discussão mais aprofundada na quarta parte deste trabalho. A apresentação da Folia foi acompanhada por uma rede de TV local que registrou grande parte da performance¹².

Toda a Europa participa do reconhecimento desses personagens citados pelo Evangelho segundo São Mateus, por meio de inúmeras obras artísticas ou literárias, e toda uma série de tradições instaura-se pouco a pouco, incluindo ritos antiquíssimos às divindades pagãs, como registradas na obra de Pessoa e Félix (2007). No entanto, as canções populares sempre foram grandes articuladoras e eficazes para a propagação dos ensinamentos religiosos, nesses incluída a narrativa da Natividade. “Mas as referências aos Reis Magos, vindas de Portugal, extrapolam o campo das práticas religiosas. Muito do que se aprendeu no Brasil sobre os Reis Magos é proveniente de cantares e de danças populares consideradas profanas.” (PESSOA; FÉLIX, 2007, p.132)

Esses cantares populares conhecidos em Portugal (reisadas, cantar os Reis, pedir os Reis, janeiras) tinham cantares idênticos em praticamente toda a Europa durante os festejos natalinos, como citado anteriormente por Andrade (1989). No entanto, podemos considerar tanto Portugal como nossa fonte cultural, como também toda a Europa. Essa devoção no Brasil plantou raízes em comunidades rurais como festa da religiosidade popular, conhecidas como catolicismo popular.

Em *Festa. Cultura e sociabilidade na América Portuguesa. vol.1 e vol.2.* (2001), estão reunidos diversos textos e artigos de vários autores, resultado de um seminário temático das Festas da Colônia, especificamente entre os séculos XVI e XVIII. Neles encontramos estudos sobre os diversos aspectos que envolviam estas festas e seus efeitos, festas que preconizam algumas das características presentes na Festa do Divino Espírito Santo e nas Congadas. Observa-se a música presente na maioria dos casos. Sabemos que a Folia de Reis é uma manifestação religiosa brasileira muito antiga, que também se configura em festa em certa medida, mas esta não aparece nestes estudos, pelo menos em um olhar inicial, no formato que

---

¹²Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zZIKQWzB2J8>.

a conhecemos hoje, como também não a identificamos nos estudos que se prestam a relatos de Festas descritos pelos viajantes. Muito há de se pensar em torno desta negativa.

A maioria desses estudos tem por bases registros em livros oficiais das antigas cidades e igrejas, onde o político e o religioso misturavam-se. A maioria das festas era financiada pela Coroa em parceria com a Igreja, com a finalidade de reafirmar o poder e soberania da Coroa, bem como instaurar através dos diversos símbolos nas representações apresentadas a conformidade da ordem e das hierarquias dessa sociedade em construção. István Jancson e Iris Kantor na introdução de *Festa* (2001) cita o crítico de arte e historiador Affonso Ávila¹³, que procurava tratar festividades públicas mineiras como fatos sociais totais:

A festa barroca, no entender de Ávila, representa um fato civilizacional, uma *forma mentis* que se expressa através de uma cultura lúdica, sensorial e persuasória, com que se põs em evidência a complexidade sociopolítica do fenômeno festivo, momento de reiteração da ordem política metropolitana, mas também promotor de novas possibilidades de, por exemplo, integração dos mulatos na sociedade mineradora. (JANCÓS; KANTOR, 2001, p.9)

Portanto, passar uma mensagem através de símbolos era um dos grandes feitos das festas da colônia. Há que se atentar a esses símbolos quando pensamos nas outras manifestações populares de cunho devocional como a Folia. O não registro oficial de tal manifestação pode nos trazer pistas de sua origem na colônia portuguesa, pois talvez a Folia de Reis não fizesse parte da história dita oficial (BOSI, 2010, p.19), a partir do momento que entendemos que esta é realizada pela iniciativa popular e não recebe incentivo de organizações públicas.

Dessas inúmeras influências e desse vasto campo das tradições populares, ainda buscando esclarecer do que se trata a Folia de Reis, completamos nosso estudo com verbetes direcionados a definição:

Segundo Ulisses Passarelli:

Folia de Reis é o folguedo Reiseiro mais comum do país, havendo municípios com dezenas deles. Há até mesmo associações e federações que

---

¹³(Affonso Ávila. *Resíduos seiscentistas em Minas*. 2 v. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, e *O lúdico e as projeções do barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.)

as congregam. A área mais típica e irradiadora da tradição é o Sudeste do Brasil, onde é bem mais numerosa. Fora desta região há poucas informações sobre as Folias. É também a variante reiseira de mais vasta bibliografia. Os rituais, detalhes, toadas, variam muito de uma região à outra, de um mesmo Estado. Tradicionalmente são rurais, mas o êxodo trouxe muitos grupos para os subúrbios das cidades onde hoje é tão ou mais freqüente que nas roças. (PASSARELLI, 2006, p. 8).

Segundo Henrique Dourado:

Folia-de-reis. Tradicional folguedo brasileiro que acontece entre o Natal e o Dia de Reis, representa a trajetória dos Reis Magos a caminho de Belém, à procura do menino Jesus. Participam músicos (que acompanham as toadas de versos improvisados com violão, CAVAQUINHO, TAROL, BUMBO, SURDO e pandeiro), cantores e palhaços – estes últimos, presume-se, representando os soldados de Herodes, à caça do Deus-menino. O canto é liderado pelo tirador de folia e respondido pelo coro [var.: santos reis]. (DOURADO, 2004, p.137)

Segundo Mário de Andrade:

Folia-de-Reis (s.f) Grupo de peditório para a festa que homenageia os Reis Magos, bandos que, constituídos da mesma forma que as folias do Divino, saem às ruas entre 24 de dezembro e 6 de janeiro. Orlando Carvalho descreve uma Folia de Reis mineira: “Outra dança freqüente em certas zonas de criação do sul de Minas, e da qual quase já não se ouve falar, é a ‘folia de Reis’.” “Nesta dança coletiva, saíram grupos de roceiros fantasiados, tocando viola, cavaquinho, pandeiro e ‘chic-chic’, tendo no meio do grupo um mascarado gaiteiro e espirituoso, cuja missão era dar carreira na molecada e xingar os donos das fazendas onde se hospedassem. “A folia de Reis, que durava do Natal ao dia de Reis, percorria por vezes, as fazendas de vários municípios em permanente cantoria e bebedeira, à custa dos hospedeiros, que de bom grado abriam suas fazendas aos alegres cantores e satiristas da redondeza.” (A decadência da dança popular – *Minas Gerais*, Belo Horizonte, maio, 1936, Dic. Mus. Brasileiro, IEB-USP). (ANDRADE, 1989, p. 230)

Notamos que os grupos denominados Terno de Reis diferenciam-se da Folia de Reis pelo fato de serem encontrados predominantemente na parte Norte e Nordeste do país, onde são formados por cantadores e tocadores, não havendo a presença de Palhaços e nem bandeira, em algumas regiões compostos por instrumentos de sopro, como uma pequena banda de pifes. Já as Folias de Reis concentram-se na parte Centro-Oeste e Sudeste do país,

em sua formação instrumental não é comum encontrarmos instrumentos de sopro tão marcantes como nos grupos nordestinos.

Enfim, as Folias fazem parte do calendário católico que comemora os Santos Reis, agrupam os devotos que celebram os magos do Oriente: Gaspar, Baltazar e Melquior (muitas vezes chamado de Belquior), com cortejos, músicas e visitas de porta em porta no período que vai de 25 de dezembro a 6 de janeiro. Em alguns estados, como no Rio de Janeiro, chegam até o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião (CASTRO; COUTO, 1960, p.35). Estas Folias também são chamadas de Folias de São Sebastião. Nas bênçãos distribuídas espera-se a colaboração dos devotos visitados para a festa do Dia de Reis, que na maioria das vezes acontece no dia 6 de janeiro.

2.2 A FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP

O culto aos Reis Magos no tempo do Natal se funde na Epifania. Esse sempre foi muito difundido por todo mundo cristão, em que a música ocupou um papel fundamental. Esta festa teve origem no Oriente com a celebração do Natal do Senhor, de sua “aparição” na carne. Já no século II temos notícia de uma festa cristã, celebrada no dia 6 de janeiro pelas seitas gnósticas e na segunda metade do século IV, Epifânio dá a primeira notícia da festa ortodoxa da Epifania, entendida como o nascimento humano de Deus e sua perfeita encarnação. É um rito essencialmente cristão, que se baseia na vinda de Cristo, o Messias (o prometido por Deus) para a salvação do mundo, segundo a Bíblia, livro de escrituras sagradas cristãs. Nos ritos católicos, se funde na promessa da vinda do Messias, o prometido por Deus para a libertação de todos os pecadores, estendendo-se a anunciação do anjo Gabriel a Nossa Senhora de que ela seria a mãe de Jesus, ao seu nascimento na cidade de Belém até a visita dos Reis Magos.

Nesse grande contexto religioso é que a Folia atua, servindo de veículo para a expressão de fé de milhares de pessoas. O principal lugar de atuação da Folia antigamente era a zona rural. Com o êxodo as pessoas passaram a trabalhar nas cidades, vendo-se impossibilitadas de cumprirem os dias consecutivos de peregrinação como acontecia na zona rural. Assim, as Folias começaram a atuar conforme a possibilidade da maioria do grupo. A

Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru ainda é uma das poucas Companhias (nome também atribuído as Folias) que ainda consegue manter seu giro durante dias consecutivos, atuando na maior parte do tempo na zona rural.

Dessa grande gama de influências na composição do que é uma Folia de Reis nos dias de hoje, podemos acrescentar que o imaginário popular teve grande participação no processo de formação. Pessoa e Félix citando Carlos Rodrigues Brandão descrevem o que chamam de “fabulário” de origem camponesa apontando para a efetiva forma em que os velhos embaixadores referem-se à matriz de origem da Folia apresentando uma forma requintada de imaginação. “Do pequeno parágrafo do Evangelho de Mateus (Mateus 2, 1 a 12) os sertanejos do passado inventaram e ensinaram aos seus descendentes as incontáveis passagens dos Magos, em meio a aventuras, gestos de peregrinação e de sabedoria, grandes milagres.” (PESSOA; FELIX, apud BRANDÃO, 1991, p.54).

Em seguida, Brandão apresenta a fala de Mestre Lázaro, de Poços de Caldas (MG), que conta com esse “fabulário”:

A Folia é coisa muito antiga. Foi o Menino Jesus mesmo quem deu pros Três Reis Magos. Os Três Reis fizeram uma visita e o Menino Jesus perguntou que era a diversão que eles queriam. Eles disseram que a diversão deles era vir adorar o Menino Jesus. Então o menino pegou de uma cadernetinha, desenhou a viola e os outros instrumentos e deu a Folia para os Três Reis. O Menino Jesus recebeu o ouro, incenso e mirra e deu para eles violinha, pandeiro e pãozinho. Na volta eles encontraram com Herodes e os soldados dele na Ponte de Noé. Herodes foi e perguntou onde é que estava o Menino Jesus e de onde é que eles vinham. Eles contaram que iam indo, que eles não vinham vindo, não. (BRANDÃO, 1991, p.54, apud. PESSOA; FÉLIX, 2007, p.44)

Dizem ainda que, viola, caixa e pandeiro são mesmo instrumentos típicos de toda Folia mineira. E, no imaginário dos velhos embaixadores, os três instrumentos já estavam presentes lá no momento da adoração. No depoimento anterior, teriam sido entregues aos Magos pelo próprio Menino Jesus que os desenhou numa “cadernetinha”. Outro embaixador mineiro, Zé da Água, da cidade de Uberaba, diz que aprendeu com os mais velhos e passa para frente a ideia de que os Magos já foram para Belém levando esses três instrumentos, ou seja, aquela viagem já foi um giro de Folia, mais ou menos nos moldes do que se tem hoje: Vejamos o depoimento:

A Folia surgiu do princípio do mundo. Porque os Três Reis Santos foi a única pessoa que visitou o Menino Deus. Eles saíram quando eles souberam do nascimento do Menino Deus em Belém. Eles moravam sempre, assim, retirando um do outro. Mais eles tiveram a comunicação, que o menino tinha nascido. Saiu procurá-lo. Até que fizeram um grupo: os Reis. Eles viajaram 12 dias para ir até Belém, na Lapinha, onde nasceu o menino Deus. Lá eles visitaram. Quando eles viajaram, eles viajaram os Reis: o rei Gaspar, o rei Belchior e o rei Baltazar. Então os instrumentos deles, assim, segundo conta o capitão mais antigo que tem mais experiência e mais explicação do que eu, eles carregaram uma viola, uma caixa e um pandeiro. Mas o nome dele não é pandeiro, é adufo. (PESSOA; FÉLIX, 2007, p.45)

No entanto, é difícil definir uma origem para a Folia de Reis, levando em conta que “não existe versão “verdadeira”, de que todas as demais seriam meras cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.313). Pessoa e Félix indagam por conclusão a seguinte questão: como um ritual da cultura popular, que não se fundamenta, portanto, prioritariamente na cultura escrita, documental, incorpora uma bagagem tão ampla de conhecimentos e informações, provenientes de tantos lugares e tempos históricos?

Na cidade de Cajuru-SP, na zona rural chamada Lajes, no sítio dos Prudêncio, foi onde nasceu a Folia de Reis dos Prudêncio. Fundada por Francisco Faustino da Assunção em meados do segundo quartel do século XIX, também chamada de Companhia de Reis dos Prudêncio, acredita-se que essa seja uma das Companhias mais antigas do estado de São Paulo chegando a ter quase 150 anos, na sua 6ª geração de Embaixadores, com o intuito de manter viva a fé e o louvor a Santos Reis. A seguir, o quadro mostra as gerações de Embaixadores e seus Ajudantes (cantador que acompanha o Embaixador em sua cantoria) dentro da família Prudêncio desde seu fundador Francisco Faustino da Assunção até os dias de hoje:

Linhagem de Embaixadores da Companhia de Reis dos Prudêncio em suas 6 gerações	
Embaixador	Francisco Faustino da Assunção (fundador da Companhia dos Prudêncio)
Ajudante	José Prudêncio da Silva.
Embaixador	José Prudêncio da Silva (genro de Francisco Faustino da Assunção)
Ajudante	Messias Procópio.
Embaixador	Júlio Prudêncio (neto de Francisco Faustino da Assunção)
Ajudante	(na 2ª voz, mais grave) Osvaldo Ramos, Messias.
Embaixador	Pedro Paulo Souza (bisneto de Francisco Faustino da Assunção)
Ajudante	(na 1ª voz, mais aguda) José Júlio Esteca; José Osvaldo Paulista.
Embaixador	Fábio Marcos de Souza (tataraneto de Francisco Faustino da Assunção)
Ajudante	(na 1ª voz, mais aguda) José Osvaldo Paulista; José Júlio.
Embaixador	Paulo Vitor Guimarães (tataraneto de Francisco Faustino da Assunção)
Ajudante	(na 1ª voz) José Osvaldo Paulista; José Júlio.

Quadro 1 - Linha de sucessão de Embaixadores da Folia de Reis na família Prudêncio

A Folia dos Prudêncio sai em peregrinação no dia 1º e encerra no dia seis de janeiro. Neste trajeto, que é chamado de *giro*, ela passa por várias fazendas e casas nos arredores do bairro rural Lajes, no município de Cajuru, muitas vezes passando pela zona urbana. Chega a visitar casas em outras cidades da região, como Santo Antônio da Alegria e Itamogi, no sul de Minas Gerais, ocupando-se nessas na maioria das vezes na zona rural.

Esta Folia vem sendo registrada durante muitos anos através de fotos, gravações em fitas cassete e VHS, por membros da família, o que constitui um grande acervo de registros desse grupo. Na constituição deste trabalho estão reunidos ao todo: 144h24'26'' de vídeo, 12.571 fotos digitais, 78 fotos impressas e 4h25'31'' de gravações em K7 digitalizados. Os registros mais antigos são fotografias tiradas por volta de 1950, gravações k7 de 1982 e um filme VHS de 1989, ambos já digitalizados.

Figura 1 Foto tirada por volta de 1950- Festa de Reis de José Borges e Mariana Borges, ambos seguram a bandeira, do lado direito José Prudêncio segurando uma viola. Foto: arquivo Família Prudêncio

Com a iniciativa do projeto de Iniciação Científica fomentado pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) durante o segundo semestre de 2012 até o segundo semestre de 2013, foi realizada a organização desse acervo composto de vídeos, áudios e fotos que resultou em duas coleções diferentes nominadas como Coleção Priscila Ribeiro (CPR) e Coleção Osvaldo Paulista (COP), em que cada gravação foi descrita e anotada através de minutas, frisando os acontecimentos musicais em que aparecem as Toadas da Folia. Sobre essas coleções trataremos mais adiante na terceira parte do trabalho e informações mais detalhadas poderão ser encontradas no apêndice A.

Em um dos VHS da coleção Priscila Ribeiro encontra-se uma entrevista feita em janeiro de 1990, na qual Tonico Prudêncio (neto do fundador da Companhia), na antiga Fazenda “Batedô, à época com 79 anos, conta como se originou a Companhia de Reis dos Prudêncio. Em outro vídeo da mesma coleção, no ano de 1993, no dia 5 de janeiro, Chico Prudêncio, à época com 74 anos, irmão de Tonico Prudêncio, fala também sobre a origem da Companhia de Reis dos Prudêncio.

As duas falas que serão reproduzidas logo a seguir são muito importantes, pois são as memórias mais próximas do herdeiro da folia que é José Prudêncio. Como uma forma de resgate dessa memória, seguem com algumas adaptações do dialeto caipira as falas de Tonico Prudêncio e Chico Prudêncio:

Entrevistador: - Tio Tonico, como a Companhia surgiu na região da Laje?

Tonico Prudêncio: - Quem trouxe a companhia para a Laje foi Francisco Faustino da Assunção, criado no sertão do Rio Grande, do município de São João Batista do Glória (Minas Gerais). Mudou-se para o lado do estado de São Paulo para trabalhar em uma empreitada. Faustino era o mais velho dos seus 12 irmãos. Um homem novo, mas com muita responsabilidade. Havia muita mata virgem em volta da margem do rio e tiveram a idéia de cultivar ali naquela mata, mas era difícil arrumar gente para trabalhar ali, pois ainda nem havia ponte para atravessar o rio, daí o patrão chamou Faustino para essa empreitada, mas Faustino não sabia ler, então o patrão orientou-o a marcar com risquinhos a cada dia de trabalho que era executado. Daí certo dia apareceram por lá dois homens estranhos, que o patrão havia mandado, um desses homens perguntou a Faustino se ele tinha vontade de aprender a ler, e ele disse que sim, mas que não achava possível, pois nem papel havia ali, daí o homem teve a idéia de escrever em casca de palmito, planta que tinha demais na região e foi assim que ele passava as lições para Faustino. Faustino aprendeu as quatro contas principais (divisão, subtração, adição e multiplicação). Um certo dia o patrão mandou buscar Faustino, daí ele voltou para casa, casou-se. Mas, tarde Faustino mudou-se para a Região de Pratinha, sul de Minas, como era de costume na época, sempre que acontecia um casamento os noivos ganhavam uma bíblia que era sempre chamada de Sagrada Escritura. Faustino então como já sabia ler começou a ler sobre o nascimento de Jesus e sobre os Reis Magos, assim como ele já conhecia Companhia de Reis e gostava muito, resolveu montar uma Companhia. Mudou-se então para a região de Cajuru –SP, região rural Laje. Faustino teve três filhos, José Prudêncio da Silva era o mais novo, com o qual ficou aos cuidados de um coronel da região após a morte de Faustino. José Prudêncio começou a aprender viola e a cantar com seu pai Faustino. Quando cresceu já dominava bem o instrumento e fazia apresentações de catira por toda região. (Vídeo Coleção Priscila Ribeiro- v.1990-VHS1-(02:42))

José Prudêncio, pai de Tonico Prudêncio, deu continuidade à Companhia de Reis de Francisco Faustino. José Prudêncio era na verdade, genro de Francisco Faustino da Assunção e não filho como é contado por Tonico Prudêncio. Depois de José Prudêncio um de seus filhos, Abelo Prudêncio, deu continuidade à Companhia. Após a morte de Abelo a Companhia cessou as atividades, e desde então estava desativada. A retomada aconteceu em 1992 e se mantém até os dias de hoje, como será relatada por Tio Chico Prudêncio:

José Carlos Ribeiro (entrevistador): Queria que o senhor falasse da história e da tradição da Folia de Reis aqui na região. Isso foi em que época mais ou menos Tio?

Chico Prudêncio: É certo. A Companhia de Reis, por exemplo, nossa aqui, é uma tradição do nosso avô. Nosso avô que trouxe essa Festa de Reis aqui pro estado de São Paulo. Ele era mineiro, veio de minas, então a Festa de Reis é uma festa mineira. Ah, isso aí foi há muitos anos atrás, questão de 100 anos pra cima, 90 por aí. Meu pai nasceu e criou ali onde foi do Filisberto, por ali. Ele era rapaizim novo quando ele veio pra cá. Então a primeira festa de Reis que teve aqui no estado de São Paulo, foi onde nós morávamos, naquela casa véia, ali que nasceu a Festa de Reis, essa festa de Reis que nós trabalhamos nela até hoje. Com toda a religião, com todo o respeito, com todo carinho ajudando todo mundo. O nosso avô veio de Minas trouxe uns companheiros, então a primeira festa aí o papai já era rapaizim gostava duma viola, já saiu com eles, é por aí. Naquele tempo eles usavam fazer um sorteio, de um festeiro e de uma festeira, aquele que saísse, tinha que fazer a festa. Chegou então numa posição que o nosso avô já num pode sair mais, foi ficando de idade e foi até que, ele entregou para o papai (José Prudêncio da Silva). A primeira (Festa de Reis) quando ele entregou pro papai, o pai Zé Machado, não sei se você lembra dele, tinha uma promessa pra cumprir. Ele chamou o papai no quarto dele, o pai Zé foi visitar, ele entregou o cargo da Companhia pro pai Zé e o papai pego o cargo e onde ta até hoje. Foi indo o papai num pode sair, aí os meninos ficaram assim meio pra lá e pra cá, começou a sair com outro Embaixador, mais toco a Companhia uns anos, foi isso. Daí parou né e depois pegou, quando fez aquela primeira (Festa de Reis) no “oio d’água”, daquela pra cá, graças a Deus... Atravessamos uns tempos meio duro, porque quando foi naquela (Festa de Reis) do Vito, ali no “oio d’água”, do Tônho, as promessas que era do (A) Maurí Custódio, Ditão, foram 4 promessas, tudo de falecido (de pessoas falecidas), então naquela época foi meio duro pra nós, por que foi o ano que Abelo morreu e ele era o Encarregado da Companhia, mas, muitos até falaram pra nós, que não era pra sair, que era impossível sair a Companhia de Reis, do modo que estava tudo. Mas ele (Abelo Prudêncio) tinha um encargo (compromisso), que ele pegou o encargo (compromisso) do Vito. Então nós tudo fizemos uma idéia (refletiram sobre), uns davam pra trás, outros queriam que saísse (que a Companhia continuasse), então foi indo. A conclusão, os dono da promessa começaram a ficar aborrecidos, promessa você sabe que é dívida e foi num ponto que resolveram sair, foi meio duro. Ultimamente já quase vez quase (no final das contas), a Célia (mulher do dono da promessa) resolveu rezar um terço lá no “Batedô” (fazenda), onde a promessa do Amauri foi feita. Vou falar uma coisa pra você, foi uma coisa que precisava ter filmado aquilo lá, encheu aquela salinha que você viu lá de gente. A Izaura então rezou o terço, nós fomos lá com a Companhia, mais só a Companhia (os cantadores e tocadores sem fazer uso de instrumentos), não levou instrumento não, só levou a Bandeira de Santo Reis. Foi um terço rezado assim: o povo quase tudo chorando, e as promessas deles lá que eram três promessas de falecido. Eu acho que o compromisso do Abelo com eles também era outra promessa, então nós queríamos que todo mundo ficasse desencarregado (com o dever cumprido). Foi onde nós pedimos a força de Santo Reis, Deus, Nossa Senhora Aparecida. Foi um terço duro de rezar, o povo tudo rezou chorando, mais... venceu, saiu a Companhia, correu direitinho, num teve embaraço e eu acho que hoje ta todo mundo

descansado, graças a Deus.(Vídeo Coleção Priscila Ribeiro-v.1992B-VHS3-(08:27) - entrevista feita por José Carlos Ribeiro (meu pai) à Chico Prudêncio no dia 05 de janeiro de 1992)

2.3 A FOLIA, UMA REUNIÃO DE FAMÍLIA

Na Folia de Reis as relações familiares são muito fortes. Geralmente esses laços auxiliam na manutenção da tradição, transportando para a esfera de compromissos familiares a própria “fazedura” da Folia. A maioria das etnografias traz o dado da ligação familiar entre os componentes das Folias, como em CASTRO e COUTO (1960, p.18), as autoras apontam para os parentescos dentro das Folias, como também em PORTO (1983,p.20) que relata a tradição passada de geração para geração.

Em visita à Tia Araci Prudêncio, irmã mais nova de Tonico e Chico Prudêncio foram coletadas algumas informações sobre os fazeres musicais da família Prudêncio e também o modo como se deram as relações familiares entre os cantadores da Folia e iniciada a montagem de uma árvore genealógica da Família Prudêncio, que ao ramificar-se, mistura-se com outras famílias da região, que juntas no fazer da Folia há mais de 50 anos. Dessa forma, foi possível compreender a constituição do grupo dentro da participação familiar e somar pistas para entender como a Folia foi composta durante os últimos anos, com suas trocas de cantadores, que muitas vezes nas conversas informais e entrevistas foram lembrados por sua beleza no cantar que muitas vezes constituíam evento único na história da Companhia.

A seguir, a árvore genealógica da Folia de Reis dos Prudêncio onde os Embaixadores estão destacados em vermelho e os cantadores e tocadores estão destacados em azul:

2.4 ETNOGRAFIAS SOBRE A FOLIA DE REIS

Dentro das etnografias sobre Falias de Reis, estudos já mencionados como o de Araujo (1949), Castro e Couto (1961), Brandão (1977; 1981), Porto (1982), Moreyra (1983), Canesin e Silva (1983), apresentam variada descrição, com usos e métodos diferentes dentro do trabalho etnográfico. Os estudos apontam dados importantes sobre a Folia e seus fazeres dentro do período que foram realizados e a música tem lugar de destaque. Dos locais pesquisados percebe-se que todos ocupam uma região em comum, a da Paulistânia, onde formou e desenvolveu a cultura caipira. No entanto, foi possível notar que há uma grande quantidade de características similares entre essas Falias.

Entendendo as partes que dão forma ao culto da Folia de Reis dos Prudêncio, conseguimos aproximar tais elementos visualizando o fazer dessas Falias como um todo. Mas antes de adentrarmos tal assunto, vejamos um pouco sobre o principal agente da Folia de Reis, o caipira.

2.5 A FOLIA DE REIS E A PAULISTÂNIA: A MÚSICA DEVOCIONAL CAIPIRA

Oswaldo Elias Xidieh em seu livro *Narrativas Populares* (1993), após recolher narrativas sobre Jesus na Terra, na década de 1940 na região de Jaboticabal – SP reparou que pouquíssimas dessas narrativas estavam nos testamentos constantes na Bíblia. Algumas poucas se encontravam no Alcorão e a grande maioria delas em evangelhos apócrifos que sequer foram traduzidos para o Português até aquele momento. Xidieh lança a seguinte pergunta: como iletrados conseguiram manter, por quase dois mil anos, narrativas com tanta fidelidade? E conclui:

[...] nesse processar, na sociedade brasileira, há uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos, de modo a modificar-lhes a vida sócio-cultural, substituindo os seus valores e comprometendo-os em novas perspectivas de sociabilidade e cultura.

Entretanto se há observado que apesar de todo esse processo impositivo, os grupos rústicos resistem e sua cultura encontra meios de permanecer... Há um momento em que um dos grupos concede e acaba por aceitar fórmulas propostas pelo meio sócio-culturalmente mais poderoso. Mas, essa concessão implica o abandono total de seus valores culturais? Tudo está a indicar que não, e podemos admitir que ao lado de um empobrecimento daqueles valores, de um modo geral, ocorra um revigoramento deles quando, por acumulação, se adensam em torno de algumas práticas e alguns costumes que encontram possibilidades de permanência. E, condensados nalguma esfera do folclore, irradiando-se dali como formas de explicação e modelo de comportamento, reduzindo ao contexto tradicional as novidades eruditas, ou as coisas, conhecimentos e situações que, de um modo ou de outro, poderiam escapar ao domínio popular. (XIDIEH, 1976, p. 81-82).

Levando em conta a distribuição das Companhias de Reis ao longo das antigas estradas paulistas, das quais, uma parte era chamada pelos antigos sertanistas de o “Caminho dos Goyazes” (MORETINI, 2007), estradas abertas pelos Bandeirantes¹⁴, pode-se supor que, as Folias com a colonização espalharam-se através dos caminhos dos Bandeirantes e dos tropeiros, e que nela se instaurou a Bandeira do Anhangüera. Ao formarem pousos entre as estradas foram constituindo-se povoados em que, aos poucos, pequenas comunidades fixaram-se por esses caminhos. Os elementos constantes na Folia e sua integração social demonstram que há gestos de sociabilidade que caracterizam o auxílio entre a vizinhança, o compartilhamento de tradições, tanto na esfera da culinária quanto na dos cuidados da saúde, através da medicina natural.

Antônio Cândido em seu livro *Parceiros do Rio Bonito* (2010), dentro do processo de formação da cultura caipira, fala de mínimos vitais de sociabilidade e de sobrevivência. Fala também que, os meios de subsistência de um grupo não podem ser compreendidos separadamente do conjunto das “reações culturais”, desenvolvidas sob o estímulo das “necessidades básicas” (CÂNDIDO, 2010, p.33).

Ivan Vilela (2015, p.153) ressalta que Cândido demonstra em detalhes os modos de obtenção dos meios de subsistência como forma social organizada de atividades, criando uma relação entre a sociabilidade do grupo e as formas de se obter alimento. Assim entrelaçam aspectos biológicos, econômicos, lúdicos, religiosos e sociais a partir da manutenção da subsistência. Ainda, segundo Cândido a linha geral do processo foi ajustada pelos tipos de

---

¹⁴ Denominam-se Bandeirantes os sertanistas do Brasil Colonial, que, a partir do início do século XVII, penetraram no interior oeste do Brasil, em busca de riquezas minerais, sobretudo a prata, abundante na América espanhola. Buscavam também indígenas para escravização ou extermínio de quilombos.

adaptação do grupo ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a herança do primitivo habitante da terra.

Pessoa e Félix (2007) acrescentam que a constituição e a dispersão das diferentes manifestações da devoção popular aos Reis Magos pelo território brasileiro seguem o mesmo raciocínio de Antônio Cândido quanto aos “mínimos vitais e dos mínimos sociais” de sobrevivência, citados anteriormente.

Assim a Folia de Reis contemplada neste trabalho está localizada em uma região etnicamente caipira, na Paulistânia, o eixo de difusão da cultura mameluca dos Bandeirantes e é onde se consome a música conhecida como caipira. Na obra de Darcy Ribeiro *O Povo Brasileiro* (2006), um dos capítulos é dedicado ao caipira e a Paulistânia, a formação inicial da população dessa região que foi gerada por meio da mistura do português com o índio e mais tarde incorporou a cultura do negro que chegou ao Brasil por meio da escravização portuguesa. Segundo Antônio Cândido, dela fazem parte os estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e de certa maneira Espírito Santo e Rio de Janeiro. Comprovadamente as Folias de Reis espalharam-se por estas regiões, visto já os inúmeros registros sobre tais grupos. O mapa abaixo mostra as cidades que encontram-se grupos de Folias de Reis no Estado de São Paulo em 2012, onde nitidamente indentificamos a região, que sai do litoral em direção ao interior do país:

Figura 3 - Mapa do Estado de São Paulo onde as cidades que têm Folia de Reis estão sinalizadas em verde. Destaque para a cidade de Cajuru-SP que está em laranja. Mapa idealizado com a colaboração de Vanessa Maciel e Rita Bonadío a partir do trabalho semestral para a disciplina de Folclore ministrada pelo Prof. Paulo Dias no ano de 2012 no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP

Com o êxodo rural as Folias de Reis aos poucos foram migrando para as cidades. Apesar do avanço da industrialização ao longo de várias décadas, em 1950 o Brasil ainda podia ser considerado um país predominantemente agrícola. Em 1980 a maioria da população (51,5%) passou a ser urbana, em contraste com os 16% de habitantes que viviam em cidades em 1940, em que esse número alcançou 76% em 1996 (FAUSTO, 2014, p.295).

Além disso, a racionalização das atividades agrícolas, buscando-se maior produtividade e maior lucro, provocou a crise do velho sistema de colonato no Centro-Sul ou do morador do Nordeste. Colonos ou moradores desapareceram, surgindo em seu lugar os “boias-frias”, trabalhadores assalariados contratados para fazer serviços em épocas específicas nas fazendas, como por exemplo, por ocasião do corte da cana ou da colheita da laranja. Ao contrário dos colonos, só em parte eles integram a vida rural (FAUSTO, 2014, p.297).

Cândido (2010) traz em sua obra uma descrição minuciosa da vida do caipira, da sua moradia, alimentação, relações sociais de trabalho, familiar e vizinhança. Identifico-me muito nos relatos feitos por Cândido, pois desses hábitos e costumes vivi a partir das memórias e costumes de meus avós trabalhadores rurais provindos do sul de Minas Gerais, região de São Sebastião do Paraíso-MG, que mesmo morando na cidade, mantiveram a Folia de Reis como uma de suas principais atividades. Na grande maioria das descrições que Cândido, pude conferir além das diversas conversas com minha avó Doca, mas também ao longo de minha criação, em que ela pontuava os modos antigos de sua vida e de seus parentes, reproduzindo-os em nosso dia a dia. As práticas de vida do caipira descritas a partir da região de Bofete (São Paulo), também repetiam-se na região em que morava Vó Doca entre as décadas de 1940 até 1960 (fazendas próximas as cidades de Cajuru-SP, Itamogi-MG, Santo Antônio da Alegria-SP). Diante disso, um ponto importante que Antônio Candido traz diz respeito às dificuldades de saneamento e precárias condições de alimentação e moradia do caipira, que gera modos culturais correspondentes, nos quais as necessidades básicas dão lugar a reações culturais. “De certa caipira velha, ouvi há muitos anos que o seu maior desejo seria comer e fazer comer os seus filhos e netos de tal maneira que se esquecessem do que era fome” (CÂNDIDO, 2010, p.36)¹⁵. Outro ponto é que dentro da cultura caipira a noção de localidade era fundamental para a coesão do grupo e distribuição dos trabalhos comunitários que iam

---

¹⁵ Aponto o caso de minha Tia avó Maria, adorava chupar bala de menta e beber água para poder experimentar o que era o gosto de comer ou beber algo gelado, pois nunca pode ter uma geladeira em sua casa, como também saber que entre a maioria dos moradores de roça de antigamente ser comum contraírem a Doença de Chagas como minha avó e a maioria de seus irmãos, pelo fato de suas casas de pau-a-pique ser um ambiente de fácil alojamento do bicho barbeiro, causador da doença.

desde construção de casas em mutirão até as reuniões de festas de santos, como São João, Santa Cruz e Santos Reis:

Mas além de determinado território, o bairro se caracteriza por um segundo elemento, o *sentimento de localidade* existente nos seus moradores, e cuja formação depende não apenas da posição geográfica, mas também do intercâmbio entre as famílias e as pessoas, vestindo por assim dizer o esqueleto topográfico. – O que é bairro?” – perguntei certa vez a um velho caipira, cuja resposta pronta exprime numa frase o que se vem expondo aqui: – “Bairro é uma espécie de naçãozinha.” – Entenda-se: a porção de terra a que os moradores têm consciência de pertencer, formando uma certa unidade diferente das outras. A convivência entre eles decorre da proximidade física e da necessidade de cooperação. (CÂNDIDO, 2010, p.79)

O papel da religião nessas comunidades sempre foi fundamental para preservação da sociabilidade, em consequência à sobrevivência do grupo. Cândido aponta a “vida lúdico-religiosa” que é um complexo de atividades que transcendem o âmbito familiar, encontrando no bairro a sua unidade básica de manifestação, em áreas pouco povoadas (CÂNDIDO, 2010, p.85).

Outro dado importante apontado por Cândido (2010, p.103) é o papel do lazer, conciliado com as atividades de modo geral desenvolvidas pelo caipira, combinados com os dias de guarda em que não se trabalhava por honra de algum santo, incluindo também os domingos, sem contar nas diversas guardas reservadas a Quaresma, em que não era permitido cantar e tocar nenhum instrumento, nem mesmo assoviar. Vó Doca conta que sempre as cordas eram retiradas dos instrumentos e só eram recolocadas no sábado de Aleluia, em que as casas de chão batido eram varridas e espalhavam-se flores pelos cantos, esperando a visita de Nossa Senhora, tais costumes ensinados por sua mãe (vó Missia). Tais desobediências poderiam acarretar danos as plantações e males a vida de modo geral (XIDIEH, 1993).

Inúmeros relatos são descritos por Cornélio Pires de Tietê-SP, que em 1921 escreve *Conversas ao pé do fogo* e traz o caipira do interior do estado de São Paulo como ele mesmo descreve no subtítulo do livro em “estudinhos, costumes, contos, anedotas, scenas de escravidão”:

Caipiras”... Mas que são os caipiras? São os filhos das nossas brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e dos ubérrimos valles de nossos piscosos, caudalosos, encachoeirados e innumeraveis rios, “acostelhados” de

milhares de ribeirões e riachos. Nascidos fora das cidades, criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analphabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça. (PIRES, 1987 [1921], p.5)

Pires foi um dos maiores divulgadores da cultura e da música caipira, inaugurando a produção independente de disco no Brasil, gravou anedotas, causos e modas de viola, transformando-os em um grande sucesso, vendendo milhares de discos no interior paulista. Em 1929 Cornélio Pires produziu 30 mil cópias de discos caipiras, realizando um marco de produção fonográfica de música independente no Brasil. “Ele saiu pelo interior paulista anunciando e vendendo de mão em mão seus discos e, para surpresa geral, vendeu tudo muito rapidamente.” (VILELA, 2015, p.94).

Portanto, os fazedores da Folia são herdeiros diretos da cultura caipira, que outrora vivenciada na zona rural, mas que com o passar dos anos transporta-se para as cidades não deixando de reproduzir seus ritos, culinária e música, como também os valores atribuídos aos gestos constantes em cada fazer que compusessem suas atividades.

2.6 A FOLIA DE REIS: SUAS PARTES, SEU RITO

A Folia de Reis é composta de inúmeras partes às quais são atribuídas funções que no decorrer do rito dirigem as ações de seus participantes. Vamos, no entanto, arrolar algumas partes que estão presentes na maioria das Folias etnografadas citadas neste trabalho, inclusive a Folia dos Prudêncio, partes que se relacionam de uma forma ou de outra com a música que é produzida pelo grupo. Carlos Rodrigues Brandão em sua obra *A Folia de Reis de Mossâmedes* (1977) atribui à Folia e aos Foliões as seguintes características: não dançam, não fazem qualquer tipo de coreografia cênica, é um modo de oração coletiva e uma forma simbólica de atuação ritual, um conjunto de cantores e instrumentistas acompanhados de um “palhaço”, também chamado de “boneco”.

É interessante observar que, como o culto aos Reis Magos é realizado no início do ano, este também nos remete ao culto do vegetal (ALMEIDA, 1960, p.103). Geralmente na Folia ouve-se falar “... temos que sair com a Folia todo ano, para que tenhamos uma boa

colheita...”. Mês de janeiro é quando acontece a Festa de Reis, esse é o mês das chuvas que atingem grande parte da região da Paulistânia contemplada pelas Folias, período em que não se planta e nem se colhe. Tal prática remete aos ciclos agrários característicos do solstício de verão, nos aproximando de práticas de sociedades muito antigas em que suas festas direcionadas aos deuses pagãos acompanhavam tal ciclo. O mesmo ocorre com a Festa de Bom Jesus do Iguape que se dá na entressafra da pesca da manjuba. O tempo todo dentro da cultura popular ligada a região rural há sincronia entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer e louvação, chegando a ser a Folia de Reis em várias regiões, a manifestação máxima do ciclo natalino popular, tanto em Goiás (MOREYRA, 1983, p.173), como na região de Cajuru-SP.

A Folia de Reis compartilha de diversas características que Mário de Andrade sublinha como “características básicas de origem” dos folguedos brasileiros em sua obra *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), derivam tecnicamente de três tradições básicas, vejamos:

(...) 1- O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maías, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos. 2- Os Vilhancicos religiosos de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas popularescas. 3- Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e mouros. Essas me parecem as origens formais primeiras de que deveriam as danças dramáticas. (ANDRADE, 1982, vol.1, p.33)

Além disso, há de se levar em conta também que antes de tudo a Folia é um veículo de devoção, reforçando essa afirmação Brandão diz que começou “a aprender que por debaixo do *folclórico*, como nós chamamos o que vemos, existe a *devoção*, como o povo chama o que faz”. (BRANDÃO, 1981, p.13)

2.6.1 Termos usados na Folia

Para compreendermos melhor alguns dos termos usados na Folia, como designação de funções, aspectos musicais, etc., buscamos olhar para a fala do caipira e compreender o uso de

seu dialeto. O dialeto caipira foi um dos grandes temas de pesquisa do escritor brasileiro Amadeu Amaral, em seu livro *O Dialeto Caipira* escrito em 1920. Amaral faz uma ampla pesquisa e análise lingüística e um vasto apanhado de termos do dialeto, que acabou resultando em um dicionário que compõe essa obra.

Nesse livro pode-se conhecer as várias influências lingüísticas no dialeto, sendo o Tupi Guarani a primeira língua a se misturar com o português¹⁶ na região da Paulistânia, recebendo depois uma pequena influência das línguas africanas. Amaral, nas análises lingüísticas, deixa bem claro que dentro da pronúncia dialetal há várias regras e estas se dão por consequências diversas, como por exemplo, quando pertencem ou não a grupos vocálicos acentuados, vejamos:

15. **ou** e **ai** (dits.) – a) Acentuado ou não, contrai-se o primeiro em *ô*: *pôco*, *tôro*, *locura*, *rôpa*. Em Portugal, bem como no falar da gente culta no Brasil, ha notório sincretismo no uso dos ditongos *ou* e *oi*. Para o caipira tal sincretismo não existe: os vocábulos onde esses ditongos aparecem são pronunciados sempre de um só modo. Assim, *lavôra*, *ôro*, *estôro*, *côro*, *côve*, *lôco*, *bassôra*, *tôca*, *frôuxo*, *trôxa*, e nunca **lavoira**, **oiro**, etc.; por outro lado, dois, *noite*, *coisa*, *poiso*, *foice*, *toicinho*, *oitão*, *afuito*, *biscoito*, *moita*, e nunca **dous**, **noute**, etc.(...) A causa desta distinção é puramente fonética: note-se, nos exemplos acima, que há *ô* diante dos sons *r*, *v*, *k* e *x*, e *oi* diante de *s*= *ç*, *z* etc. (AMARAL 1982, p.51)

Destaque para uma das características do falar caipira muito ouvido ainda nos dias de hoje, em que onde aparece as consoantes “**d**” na sílaba final das formas verbais em *ando*, *endo*, *indo*, é substituída por “**n**” ficando andando= **andano**, vendo= **veno**, seguindo a mesma regra resulta *caíno*, *pôno*, e também no advérbio **quando**, às vezes.”(AMARAL 1982, p.51)

Montamos um vocabulário de termos esclarecendo seus usos que frequentemente aparecem no linguajar da Folia dos Prudêncio, vejamos:

¹⁶ “Anchieta encontrou uma primeira barreira a ser rompida para iniciar a catequese dos índios: o domínio da língua. Rapidamente percebeu que dentre as várias línguas faladas no litoral, usava-se uma língua geral que ele tratou de aprender. Após aprendê-la, Anchieta trouxe-a para um molde de estruturação gramática latina e criou uma nova língua, artificial, que recebeu dele o nome de *nheengatu*, que queria dizer língua boa, língua fácil, mais tarde língua *brasílica*.” (VILELA, 2015, p.78)

Vocabulário de termos ênicos	
ABC	versos que os Alferes fazem com as letras do alfabeto, contando o nascimento de Jesus.
Alfer	se escreve Alferes; são os protetores da Bandeira, podendo ser chamados também de Palhaços ou Bastiões.
Almoço	aparece muitas vezes como “Chegada do Almoço”, que é uma das partes solenes do dia para a Companhia, além de ser o almoço refeição, é também um acontecimento importante e fixo durante os dias da jornada, um momento festivo.
Cantoria	o canto e a música feitos pelos Foliões dentro da Folia de Reis.
Chegada	dia da Festa de Reis; momento da chegada dos Reis Magos na Lapinha de Belém; Companhia chega ao lugar da festa do dia 6 de janeiro onde está o Menino Jesus.
Embaixar/ embaixando	ato de embaixada; o que faz o Embaixador; levar a profecia do nascimento de Cristo para os fiéis; cantoria do Embaixador.
Festa	Dia de Reis, 6 de janeiro.
Festero	se escreve festeiro, é quem oferece a festa de Reis.
Intenção	tem o mesmo sentido usado pelos fiéis católicos, onde o sujeito faz um sacrifício perante o Deus, ou a um Santo, para que isso traga algum benefício a ele ou a alguém.
Janta	aparece muitas vezes como “Chegada da janta”, que é também uma das partes solenes do dia para a Companhia, além de ser o jantar é também um acontecimento importante e fixo durante os dias da jornada, em que a Bandeira pousa por uma noite. Antigamente os foliões pousavam junto com a Bandeira. Hoje em dia, como a maioria tem automóveis, no entanto voltam para suas casas para dormir, retornando no dia seguinte ao lugar em que foi a Janta, para pegar a Bandeira e continuar a peregrinação.
Posar	pousar; dormir na casa de alguém.
Saída	acontece no dia 1º de janeiro após o almoço, o início da peregrinação da Companhia, quando ela deixa a sede, onde estava a Bandeira, levando-a consigo; representação da saída dos Reis Magos a procura do Menino Jesus.
Salão	muitas vezes o Alfer ou o Embaixador pede em versos ou cantoria para “entrar em seu salão”, para entrar na casa, geralmente na sala.
Sistema	jeito de cantar as toadas.
Tirar terço	fazer as orações principais do terço, como os mistérios e jaculatórias.
Toada	melodia cantada pelo Embaixador.

Quadro 2 - Vocabulário de Termos Êmicos

Dentro da cultura caipira há muitas palavras que se diferenciam da norma culta da língua portuguesa, porém, dentro de seu espaço cultural essa diferença faz todo sentido, resultado não de uma forma negativa do uso da língua e sim do fato de identidade e ajustamento cultural.

1. O vocabulário do dialeto é, naturalmente, bastante restrito, de acordo com a simplicidade de vida e de espírito, e, portanto, com as exíguas necessidades de expressão dos que o falam. Esse vocabulário é formado, em parte: a) de elementos oriundos do português usado pelo primitivo colonizador, muitos dos quais se arcaizaram na língua culta; b) de termos provenientes das línguas indígenas; c) de vocábulos importados de outras línguas, por via indireta; d) de vocábulos formados no próprio seio do dialeto. (AMARAL, 1982, p.53)

Assim, entendemos que o texto cantado e falado da Folia, quando os Embaixadores e Palhaços montam seus versos, às vezes em quadras ou sextilhas, utilizam-se desses recursos da língua dialetal para formarem suas rimas, contextualizando o universo rural em que a Folia está inserida. Esse assunto será tratado com maior atenção na terceira parte do trabalho.

2.6.2 Jornada e Giro

Os seis dias completos, em alguns casos 13 dias, de peregrinação da Folia são chamados de Jornada, equiparados, no entanto, com os dias em que os Três Reis, guiados pela Estrela Guia, demoraram a chegar onde estava o Menino Jesus. Segundo Mário de Andrade, a denominação Jornada vem da terminologia tradicional do teatro ibérico para os episódios diversos da parte dramática (ANDRADE, 1982).

Brandão (1977) reforça que na Folia a jornada deve ser “cumprida” de tal forma que comece pelo Leste (Oriente) e termine a Oeste (Belém). Todo o percurso da jornada está dividido entre o “giro” e o “pouso”. A Folia gira entre um pouso e outro, cumprindo sua obrigação de passar de casa em casa, pedindo esmolas “em nome de Santos Reis”. O pouso

(pernoite) era feito antigamente, quando os foliões (nome dado aos que participam da Folia) passavam a noite, junto à Bandeira, pois faziam a peregrinação a pé, não havendo a possibilidade de voltarem para casa. Hoje em dia fazem a maioria do trajeto de carro, podendo assim, retornar as suas casas para dormir, retomando o giro no dia seguinte, da casa em que pousou a Bandeira. Antigamente na Folia dos Prudêncio todos os Foliões junto da Bandeira e dos Palhaços, dormiam na casa. Já na década de 1990 apenas a Bandeira, o Embaixador e os Palhaços dormiam nas casas, atualmente apenas a Bandeira pousa na casa. Em alguns lugares também é chamado de pouso, além da casa em que pousa de fato a Bandeira, a casa que oferece o almoço para a Folia, designando pouso então os dois momentos de descanso do grupo, o almoço e o jantar. Para esses momentos são dados os nomes de Chegadas, momentos mais solenes do dia. O nome origina-se da chegada que os Três Reis fizeram na Lapa de Belém para visitar o Menino Jesus. A cada “almoço” e “janta” é realizado um tipo de “Chegada”, nominados de “Chegada de Almoço” e “Chegada de Janta”.

Dentro da grande estrutura da jornada dois seis dias da Folia, no caso da dos Prudêncio, existem outras pequenas estruturas que nada mais são do que a repetição da estrutura maior. A cada dia refaz-se a caminhada dos Magos a gruta de Belém, repetindo o enredo da Natividade reforçando diariamente a cada visita feita, culminando nos pontos mais importantes do dia, as Chegadas. Em algumas etnografias sobre a Folia, são relatadas ocasiões de pouso em que se dançava catira, como forma de passatempo. E é entre os “pousos” que a Folia dos Prudêncio realiza seu giro utilizando-se de cantorias específicas para cada momento.

A convivência com o grupo durante a pesquisa possibilitou o entendimento de como estruturam-se os dias de Giro da Folia dos Prudêncio e suas cantorias, que resultou na seguinte organização, vejamos o quadro abaixo:

Estrutura e Cantorias do Giro da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP	
Atividades	Dias de Janeiro
Café da manhã onde pousou a Bandeira e os instrumentos	2,3,4,5 e 6
Cantoria pedindo que o dono da casa traga a Bandeira- Beijo da Bandeira- Agradecimento da janta e do café em cantoria- (versos e música da cantoria)	2, 3, 4, 5 e 6
Cantoria da Saída - Beijo da Bandeira- cantoria de agradecimento do almoço	1

(versos e música da cantoria)	
Oração- reza do terço	1 e 6
Cantoria da manhã (realizada em diversas casas) (versos e música da cantoria)	2, 3, 4, 5 e 6
Cantoria na Chegada da casa do almoço- (versos e música da cantoria)	2, 3, 4 e 5
Almoço	1, 2, 3, 4, 5 e 6
Agradecimento do almoço em cantoria (versos e música da cantoria)	1, 2, 3, 4 e 5
Cantoria da tarde realizada em diversas casas (versos e música da cantoria)	1, 2, 3, 4 e 5
Cantoria para a chegada na casa da janta (versos e música da cantoria)	1, 2, 3, 4 e 5
Janta - onde pousa a Bandeira e os instrumentos	1, 2, 3, 4 e 5
Festa de Reis- Cantoria da Chegada e encerramento no local da festa do ano (versos e música da cantoria)	6
Baile	6

Quadro 3 - Programa do Giro da Folia de Reis dos Prudêncio

As partes móveis da tabela são sempre de cantoria, onde acontecem as Toadas, que veremos detalhadamente na terceira parte do trabalho. Os versos são algumas vezes improvisados e em outras, adaptados à ocasião.

2.6.3 A Saída

A Saída é a primeira parte do Giro. Um dos dias mais importantes da peregrinação da Folia de Reis, dia em que os foliões iniciam sua “missão”, assim como fizeram os Três Reis Magos quando viajaram para Belém, eles reproduzem essa viagem, revivendo o épico e a partir dele criando valores e significados.

Brandão (1977) quando descreve a Folia de Reis da cidade de Mossâmedes-GO, ele mostra passo a passo do giro da Folia, sua rotina e de seus fazedores. Ele especifica da seguinte forma a cerimônias de saída: a) a reza do terço diante do altar; b) almoço dos foliões e cantoria dos benditos de mesa (estes podem ser o agradecimento da comida, que na Companhia dos Prudêncio é feita de forma falada pelos Alferes) ;c) falas de saída da companhia; d) cantorias de saída. Afirma que com o passar dos anos pode haver mudanças na estrutura por não ser uma estrutura ritualística rígida (BRANDÃO, 1977, p.11). Para o autor o momento da “saída” é o segundo mais importante na Folia, sendo o primeiro o da “entrega”, a Chegada da Festa de Reis.

Em Canesin e Silva (1983) a peregrinação também é chamada de Giro, e “a saída é sempre feita a direita, nunca pela esquerda, e o caminho não se cruza. A Folia dos Prudêncio segue à risca o costume de não cruzar os caminhos, ou seja, o caminho de passagem da Folia deve ser organizado de maneira que nunca passe pelo mesmo lugar duas vezes, como se realizasse um movimento circular, pois os Três Reis Magos quando avisados pelo Anjo que Herodes tinha a intenção de segui-los a fim de saber onde estava o Menino Jesus para poder matá-lo, realizaram um outro caminho de volta, para despistar Herodes.

Canesin e Silva afirmam que quando acontece um encontro entre Folias, eles não entram em conflito, simplesmente saúdam os outros foliões e continuam a jornada (CANESIN; SILVA, 1983, p.48). Antigamente era costume entre as Folias de Reis realizarem versos de desafio, em que a Folia vencedora ficaria com os instrumentos e a Bandeira da outra. Nesses encontros eram comuns grandes confusões que muitas vezes acabavam em mortes.

Na descrição de Jornada feita por Brandão a Folia viaja da casa do Folião do Ano (“pouso da saída”) para a casa do festeiro (“pouso da entrega” e da “festa”). Folião do Ano é a pessoa que aquele ano fica encarregado de levar a Bandeira à frente da Companhia, bem como de estar atento zelando por este que é o símbolo sagrado da Companhia. Canesin e Silva (1983) relatam a dinâmica da Folia, os integrantes passam grande parte do tempo na casa que vai dar o Almoço, ali dançam catira e forró durante toda a tarde, depois acontece a reza do terço, a noite jantam e agradecem a refeição e saem em Giro, que é feito praticamente todo a noite. (CANESIN, SILVA, 1983, p.71).

Na Folia dos Prudêncio o Giro é planejado aproximadamente um ano antes da Jornada e definidos os locais onde acontecerão as “chegadas de almoço e janta”. Muitas vezes, acontece de já haver oferecimento de Almoços e Jantas para mais de duas jornadas, ficando o

devoto numa espécie de “lista de espera” para os próximos anos. Em Porto (1982) o trajeto também é planejado com antecedência e rigorosamente respeitado. A Folia quase sempre sai da casa onde será a festa de encerramento, pode ser a casa do mestre (nomeado como Embaixador, a pessoa responsável em puxar a cantoria) ou a casa de quem está custeando a festa de encerramento. Às vezes a saída da Folia não é feita no mesmo lugar da chegada. Eles realizam o giro durante o dia e a noite. Em Porto, o início dos giros das Folias varia entre o dia 24 de dezembro a meia noite e 25 de dezembro ao meio dia, mas o encerramento é sempre no dia 6 de janeiro. Assinala a dificuldade de cumprir o trajeto por causa das chuvas do mês de janeiro, ponto este muito relevante, quando se pensa na performance da Folia, desde afinação dos instrumentos até a vestimenta. Não consta se há um nome específico para saída e chegada, como há na Folia dos Prudêncio (PORTO, 1982, p.26).

Em relação ao giro feito a noite, Brandão descreve o pensamento dos foliões de Mossâmedes, que dizem que “hoje em dia” se faz errado, pois o giro deve continuar a noite, e sempre deve fazer silêncio, coisa que não acontece mais, pois os foliões dormem a noite e caminham de forma festiva, sem silêncio em suas caminhadas noturnas, atitudes reprovadas por alguns foliões. Também descreve a proibição da Folia passar pelo mesmo caminho, ou cruzar caminho. Deve-se evitar o encontro de duas bandeiras, por conta dos conflitos de antigamente, deve-se evitar encontrar um presépio. Diferente da dos Prudêncio, que não evita encontrar presépio e quando isso acontece há toda uma ritualização e solenidade. Relata que um mestre em uma ocasião encontrou um presépio e o dono da casa pediu que “cumprissem com a obrigação”, o mestre então fez a parte do ritual cantando e disse que fez apenas uma parte da adoração, pois a forma completa só poderia realizar no dia da “entrega” (6 de janeiro, dia de Reis) (BRANDÃO, 1977, p.9).

O ritual nas casas do giro é muito mais simples do que nas casas de pouso. Ele se divide nas partes seguintes: a) cantoria na porta da casa com avisos de visita e pedidos de esmola; b) diálogo jocoso do palhaço com o dono da casa; c) doação de esmola e agradecimentos com pedidos de bênçãos. (BRANDÃO, 1977, p.22)

Brandão descreve como é feita a Chegada a um pouso. A Companhia dos Prudêncio compartilha da mesma forma:

O percurso da jornada é feito de tal modo que, de casa em casa, a companhia de Santos Reis aproxima-se do local do pouso. A chegada em um pouso é sempre muito festiva. Desde a aproximação do grupo, as pessoas da casa começam a soltar fogos. O grupo aproxima-se do quintal da casa tocando os seus instrumentos. Faz as evoluções do caracol e se aproxima cantando.(...) Tal como nas casas do giro os moradores esperam pela Folia do lado de fora da casa. É feito um arco com bambu e folhas de bananeira. (...) Todo o lugar é enfeitado com bandeirinhas de papel colorido. (BRANDÃO, 1977, p.24)

Nota-se que durante o período de Jornada e Giro, o tempo é modificado pelos agentes da Folia e o tempo do homem se transforma no tempo do próprio mito. Sempre quando se referenciam a história da visita dos Magos, o tempo é sempre um momento fantástico de tempos imemoriais. “Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios”- em todo caso, “há muito tempo”.” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.297). Assim, esse deslocar do tempo faz com que o rito se transforme em um momento anacrônico de sobreposições de gestos e condutas:

Quando se tornam tanto homens como ratos, os homens são removidos do espaço e do tempo da atividade cotidiana. Sua identidade remete ao tempo do próprio mito, e “encerra um paradoxo” (no sentido de Herzfeld 1979), na medida em que eles serão criaturas do pátio e da periferia a um só tempo. É essa espécie de justaposição radical de tempos e espaços diferentes que confere a esses momentos sua potência conceitual. (SEEGER, 2015, p.229)

Assim, o espaço é transformado auxiliando na performance e eficácia do rito.

2.6.4 Chegadas de “Almoço” e “Janta”

Os momentos principais de refeição e descanso da Folia, “Chegada do Almoço” e “Chegada da Janta”. São os principais momentos do dia de Giro. As chegadas da janta são caracterizadas por acontecerem bem tarde da noite, devido a imprevistos durante o dia do giro, como pedidos de cantoria que estão fora do que foi planejado para aquele dia. Nas chegadas é interessante frisar que, só depois que a Bandeira é passada para o dono da casa e

ele passa pelo arco, é que os foliões podem passar por debaixo do arco, Brandão descreve a seqüência da “Chegada da janta” da seguinte forma:

Ao se aproximarem do arco, os foliões já estão fazendo a “cantoria de chegada”. As cerimônias em um pouso de janta são as seguintes: a) cantoria no arco; b) cantoria em outros lugares ritualmente preparados, entre o arco e a porta da casa; c) cantoria na porta da casa; d) cantoria dentro da casa e colocação da bandeira sobre o altar; e) reza do terço; f) jantar dos foliões e bendito de mesa; g) dança da catira; h) reorganização do grupo na manhã seguinte e cantoria de saída do pouso. (BRANDÃO, 1977, p.25)

A reza do terço não acontece nas Chegadas da Janta na Folia dos Prudêncio, como também não acontece a dança do catira, devido ao cansaço do giro, em algumas casas o grupo de catira, incluídos os foliões, chega a dançar até o amanhecer. (BRANDÃO, 1977, p.25).

Perguntei ao Embaixador Pedro Paulo de Souza (Embaixador da Folia dos Prudêncio) em conversa informal, se antigamente na Folia dos Prudêncio isso também acontecia, ao que me respondeu:

Não havia nestas ocasiões mistura de catira e pagode com as pousadas da Bandeira de Santos Reis, pelo menos nenhum deles (os mais velhos da Companhia) me contaram alguma coisa neste sentido. Acontecia sim o canto de algumas modinhas, e às vezes, bem rapidinho, brincadeirinha muito rápida de um sapateado de catira ao som desta moda [...] coisa de segundos, pois viajavam a pé e sempre estavam muito cansados [...], isto acontecia mais na parte da manhã quando levantavam. Havia muita conversa entre eles, foliões e amigos da redondeza que há tempos, às vezes não se viam. Meu avô (José Prudêncio) mesmo ensaiava alguma modinha por insistência dos que já o conheciam como violeiro... mas era só [...] (Pedro Paulo de Souza em conversa informal com em dias de Giro da Folia dos Prudêncio de Cajuru-SP em 2015).

Sobre o Giro à noite, Araujo (1949) descreve o ato de ascender à luz da casa, quando a família aceita receber a Folia. Podemos acrescentar que esse costume vem das janeiras portuguesas que são feitas à noite, como também o Canto para as Almas no tempo da Quaresma. “O canto de chegada demora mais ou menos 25 minutos. Se, por ventura, os moradores vão receber a visita dos Reis, acendem uma luz. A dona da casa vai à cozinha atear fogo na lenha e dar início ao preparo do café.” (ARAÚJO, 1949, p.436).

2.6.5 A Chegada - A Festa de Reis

A Chegada, muitas vezes chamada de “Entrega”, é o dia mais importante da Jornada. É o dia em que os Foliões revivem intensamente a visita dos Três Reis Magos ao Menino Jesus. Para o catolicismo significa o cumprimento da profecia de Isaías em que afirma a fé cristã sobre a vinda do filho de Deus encarnado. Na Festa de Reis dos Prudêncio a Chegada inicia-se ao meio-dia e tem em média duração de 4 horas.

Brandão designa como dia da “entrega”, culminando num verdadeiro momento de síntese de toda a jornada, em que os foliões reproduzem todas as situações rituais de chegada em cada pouso, e fazem outras cerimônias como a “passação da coroa e do galho” e a Adoração do Menino Jesus na Lapinha. Segundo Brandão a “passação do galho” é quando a função de Folião do ano é passada para outra pessoa, assim acontece com a coroa, que também é passada para os próximos festeiros. Na Companhia dos Prudêncio só existe a “passação” da coroa, sendo que a função de Folião do Ano aproxima-se neste caso apenas quando aparece alguém que queira pagar uma promessa ou tem uma intenção, dispondo-se a carregar a Bandeira naquele ano no Giro, tornando-se “o” ou “a” Bandeiro (a), que é acompanhado o tempo todo pela Bandeiraira “oficial”.

Além disso, no dia da Chegada também acontecem gritos de “viva!”, muitos fogos, conhecimento dos novos Festeiros, enfeites e bandeirinhas de papel seda e crepom. Jogam papéis picados e pétalas de flores na Bandeira e nos foliões, e fazem a adoração ao presépio.

Depois da adoração ao presépio, o embaixador chama o palhaço e faz com que ele peça perdão por ter perseguido o menino Jesus, ou seja, ele era visto como o soldado de Herodes. Daí ele retira a máscara e pede perdão ao Menino Jesus. Depois disso, fazem uma cantoria e o gerente entrega para o embaixador toda esmola arrecadada nos dias de giro. Beijam a bandeira, colocam-na sobre o presépio na parede. Daí está encerrada a entrega, fazem uma confraternização e iniciam as danças de catira. (BRANDÃO, 1977, p.28)

Canesin e Silva (1983) nomeiam a Chegada de “Recolhida”, dizendo que na porta há um arco e na sala um Presépio. “A recolhida acontece a meia-noite, hora que se chega à casa do Festeiro.” (CANESIN, SILVA, 1983, p.77)

A prática de enfeitar o local da Festa de Reis, também aparece em Porto (1982), diante da casa são amarrados 3 arcos de bambu sob os quais deve passar a Folia. Assim também se faz na Folia dos Prudêncio, os arcos de bambu são um dos símbolos da Festa da Chegada. O autor diz que a cada arco a Folia deve pedir permissão cantando para passar por eles, e os Palhaços são os primeiros a passar por eles. O autor cita também que há um rito de louvação e agradecimento dentro da casa, e cânticos entoados para as pessoas que oferecem esmolas a Bandeira. Daí tem-se um baile de encerramento e entrega da “Doutrina” (nome dado a Bandeira), que segundo Porto “constitui o elemento sagrado da Companhia e assim é tratada: beijam-na respeitosamente os moradores das casas visitadas, é passada com muita fé sobre as camas da residência e nunca pode ser colocada num lugar menos digno.” (PORTO, 1982, p.19), em um dado momento esse baile é interrompido e se faz a entrega da Bandeira. Depois o baile segue até o amanhecer do dia 7, entendendo-se que o encerramento do rito aconteceu no dia 6 janeiro. (PORTO, 1982, p.31)

Em Castro e Couto (1960) não há cerimônia de Chegada: “No último dia de jornada (dia 5) à meia-noite, os foliões voltam a rezar e a entoar ladainhas em ação de graças pelo bom êxito da jornada. Guardam-se as roupas e o instrumental” (CASTRO; COUTO, 1960, p.36). Ao invés da Chegada, como na Folia dos Prudêncio, as Falias relatadas pelas autoras fazem a festa do Remate, onde os fundos arrecadados pela Bandeira, mais as doações feitas em formas de prendas, fazem a festa de encerramento, tirando a parte do dinheiro que é usada para a manutenção dos objetos usados na Folia, como roupas e instrumentos, não havendo um Festeiro (CASTRO; COUTO, 1960, p.59). Descrevendo a Festa do Remate as autoras dizem que a festa tem lugar e data marcados pelo mestre, geralmente um sábado, logo depois do dia 20 de janeiro ou nos meses seguintes, de acordo com a conveniência de todos. O Remate é uma cerimônia à parte da jornada, segue um protocolo de servir comida, os Palhaços (personagens que compõem a Folia) sentam-se separados, os foliões têm lugares marcados na mesa seguindo a hierarquia, e há um momento onde acontece o “desfardamento”, neste momento os Palhaços de joelhos depositam suas máscaras aos pés da Bandeira. (CASTRO; COUTO, 1960, p.60). Na Folia dos Prudêncio não há essa cerimônia do “desfardamento”, os Palhaços apenas retiram suas máscaras em frente ao presépio, como fazem em todos os ambientes que tem presépio, e realizam suas louvações direcionadas a ele.

O fato da Folia de Reis possuir alguns elementos, em sua origem, de formas religiosas de representação e organização litúrgica, torna sua estrutura tradicional ritualística rígida, dificilmente são aceitas mudanças em suas formas tradicionais de acontecimentos, ou seja, na Folia existem algumas formas fixas que nunca mudam permeadas por outras que mudam com o passar dos anos e acontecimentos, nos lembrando de certa forma, o *próprio* e o *ordinário* da missa católica. O novo, como também a manutenção do rito dentro da Folia, aparece de forma a não modificar o tradicionalismo existente, como o sistema formal e protocolar das “Chegadas” tanto dos dias de giro, como da Festa da Chegada, no dia 6 de janeiro.

2.6.6 A Bandeira

A Bandeira é um dos elementos simbólicos mais importantes da Folia de Reis. Sobre ela abrem-se diversas indagações sobre sua possível adesão ao grupo, indo além do fato funcional deter que representar os próprios Reis Magos. “Não há massas organizadas sem suportes visuais de adesão. Cruz, Pastor, Bandeira vermelha, Marianne. No Ocidente, seja lá onde for, desde que as multidões se põem em movimento - procissões, desfiles, meetings - colocam à frente o ícone do Santo ou o retrato do Chefe, Jesus Cristo ou Karl Max.” (DEBRAY, 1993, p.91)

Daniel Bitter em sua obra *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas Falias de Reis* (2010) assinala a importância desses símbolos na Folia:

Como se verifica por meio das descrições etnográficas apresentadas no capítulo anterior, a *bandeira* é um objeto de grande valor simbólico e ritual para *foliões* e *devotos*. Constitui um ponto focal, um “símbolo dominante” (TURNER, 2005), estabelecendo hierarquias e um intenso campo de interações em torno de si. *Bandeiras*, ao lado de coroas, altares móveis, registros, esculturas, relíquias e outros objetos, ocupam lugar central em diversas manifestações religiosas, constituindo meios privilegiados para a intermediação com a ordem supramundana. Em muitos contextos, a importância desses artefatos para a vida social pode ser resumida na crença de que sejam capazes de fornecer *bênçãos*, *graças* e outras dádivas, como curar enfermos, cessar calamidades naturais ou propiciar ganhos materiais. O ponto a ressaltar é que, de modo geral, *devotos* esperam que todos esses benefícios venham diretamente do objeto material, através de sua presença,

proximidade, visibilidade e contato. Simultaneamente objetivos e subjetivos, materiais e imateriais, esses objetos se caracterizam, afinal, por serem profundamente ambivalentes e polissêmicos, realizando mediações nos domínios social e cósmico. Confundindo-se com as próprias divindades que “representam”, esses objetos são suportes ou extensões de deuses e espíritos, tornando-se um meio através do qual eles se manifestam, se aproximam dos homens, para interagir e trocar com eles (MAUSS, 2003). (BITTER, 2010, p.129)

Bitter aponta para os efeitos que tanto a Bandeira quanto a máscara utilizada pelos Palhaços exercem efeitos sobre as pessoas em que “os objetos aparecem como mediadores no processo de transmissão de ideias, visões de mundo e conhecimentos, materializando categorias classificatórias e de pensamento. Em outras palavras, os objetos dão visibilidade ao modo como essas pessoas ordenam o mundo e estabelecem vínculos fundamentais.” (BITTER, 2010, p.210). Realiza, portanto uma aproximação do humano para com o divino, assunto que trataremos na quinta parte do trabalho.

No Brasil colonial, cada corporação de ofício era representada por uma bandeira. Essas corporações de ofício, herdadas da Idade Média europeia, acabaram por se fundir nas irmandades religiosas, que no Brasil setecentista eram a vigente organização social (TONI, 1985; BITTER, 2010). Acreditamos que a Bandeira da Folia, pode ser uma das heranças dessas organizações religiosas, havendo em seu interior uma organização social muito parecida com a das irmandades setecentistas. A música da Folia em sua construção vocal, também traz algumas características da música praticada nessas irmandades.

A Bandeira geralmente traz a cena da Adoração dos Magos, em alguns casos aparecem outras estampas como a da Sagrada Família ou até como relatam Castro e Couto (1960), outras imagens de santos de devoção do grupo que, além dos Magos e de São Sebastião, aparecem imagens como a de Senhora da Conceição, São Jorge, São João Batista e os gêmeos São Cosme e Damião, muitas vezes todos juntos em uma mesma Bandeira, e observam também que em uma das Companhias que estudaram, aparecia o desenho de uma gambá, esta teria alimentado o recém-nascido, Menino Jesus (CASTRO;COUTO, 1960, p.21). Tradicionalmente nas Falias do Rio de Janeiro, depois dos Reis, a estampa de São Sebastião passa a figurar em todas as Bandeiras até 20 de janeiro, dia de sua festa. As autoras acrescentam ainda que muitas Falias trocam de Bandeira em sua jornada, coisa que não acontece com a dos Prudêncio, pois sua Bandeira acumulou com o passar do tempo grande significado, por ser referência a inúmeros milagres e graças alcançadas por diversos devotos,

sendo beijada, abraçada, e adorada por esses, intensificando seu significado religioso e afirmando sua santidade.

A Bandeira dos Prudêncio segundo seu Embaixador Pedro Paulo estaria em circulação desde a década de 1960, com seus 60 anos de idade não se lembra de a Companhia “sair” com outra Bandeira. Ela sempre sai em Jornada enfeitada com flores de plásticos e fitas de cetim coloridas, que é carregada pelos dias de Giro pela Bandeireira Eliana, que cumpre tal função desde a década de 1990, sendo que em alguns anos também foi carregada por Glória, outra Bandeireira da Folia.

A Bandeira muitas vezes torna-se um depositário de ex-votos, como fotos e dinheiro, que são pregados por devotos simbolizando graças e pedidos alcançados. Um movimento interessante que circunda a Bandeira é o beijo. Desde a Saída até o dia da Chegada acontece o Beijo da Bandeira. No primeiro momento do dia de Giro, iniciando o ritual o Embaixador começa a Toada cantando que “reuniu os folião” e logo depois pede licença para “fazer a devoção”, que é beijar a Bandeira, tudo isso a Folia faz cantando e tocando. Cessa a música, o Embaixador toma a Bandeira na mão, esta pode estar anteriormente na mão do dono da casa ou no caso da saída (dia 1º de janeiro), ela está na mão do Festeiro, ele então segura a Bandeira para que em fila as pessoas presentes possam passar por ela e beijá-la, primeiramente os foliões e depois os presentes em geral. Esse ato é um modo de “benção” antes de iniciar a Jornada. O Beijo da Bandeira também aparece em Brandão (BRANDÃO, 1977, p.20).

O ato de “beijamento” é um ato comum nos ritos católicos, direcionado as imagens sagradas. Nos ritos oficiais da Igreja esse aparece na Sexta-Feira Santa no “Beijo da Cruz” e em Corpus Christi com a “Adoração ao Santíssimo Sacramento”, em que os fiéis se direcionam aos símbolos sagrados e os beijam. Araujo (1949) também faz uma descrição de “beijamento”, que é direcionado ao Menino Jesus, vejamos:

Na noite de 24 de Dezembro, de permeio com a grande massa de fiéis que vem para assistir à “Missa do Galo”, estão os foliões de Reis, pois finalizando o “beijamento” do Deus Menino, terão início suas atividades. Ao terminar a “Missa do Galo” é costume em algumas paróquias, o padre colocar uma cadeira bem no centro da igreja, sentar-se e tomar entre as mãos um pequeno berço onde está deitado o Deus Menino. Os fieis formam uma longa fila e vêm um a um para o “beijamento. (ARAUJO, 1949, p.431)

No entanto a Bandeira personifica os próprios Reis Magos, tornando-se presentes junto ao povo durante seis dias no ano como na Folia dos Prudêncio.

2.6.7 O Peditório

O peditório é a parte eixo da Folia, que tem como objetivo final a realização da Festa de Reis. É pedida sempre a colaboração dos devotos, sendo essas doações chamadas de “oferta”, que pode ser em forma de prendas como alimentos ou dinheiro para ajudar na Festa, no dia 6 de janeiro, dia de Santos Reis. Esse peditório muito possivelmente se origina das janeiras portuguesas:

Nota 31: Cumpre verificar sempre que identifico pelos versos e costumes os peditórios das nossas danças dramáticas aos das Janeiras e Maias pré-cristãs, não esqueço não que no teatro primitivo esse peditório é de uso comum. Nossos costumes ibero-americanos, [...] as mais das vezes é vago já, consiste geralmente numa esperança de comer e beber. (ANDRADE, 1982, vol.1, p. 83)

Dos depoimentos dados a autora Yara Moreyra (1983, p.150), os foliões contam que pedem os donativos e a partir do momento em que recebem, interpretam como presentes ofertados a Jesus como os próprios Reis Magos fizeram. Quando chegam numa casa que não tem condições de oferecer donativo, a Folia é que deixa algo para a família. Antigamente na Companhia dos Prudêncio existia a função “Recolhedor de Prendas”, pessoa responsável por recolher as prendas em forma de alimento, Mané Margarida era o encarregado dessa função.

2.6.8 Fitinha no bolso, o sinal do folião

Um símbolo muito importante na Folia dos Prudêncio é a fitinha que é distribuída para os foliões. É um laço feito de uma fita de cetim, geralmente fina, que a cada ano é de uma cor diferente. Junto dela vem um alfinete para ser usado na hora de pregá-la na roupa, exatamente no lado esquerdo do peito. Eles chamam de “sinal”, sinal que de que aquela pessoa é um folião de Santos Reis, e para tanto carrega consigo a responsabilidade de conduta e prática de folião, reforçando o compromisso dessa pessoa sempre manter-se perto da Bandeira, e estar disposto a realizar as tarefas da Jornada sem dispersão. Apenas na etnografia feita por Brandão (1977) foi que encontramos tal uso, em que cita que “os foliões para se destacarem dos outros levam sobre o bolso da camisa, uma pequena fita vermelha pregada”. (BRANDÃO, 1977, p.5)

2.6.9 O Festeiro

Uma das figuras mais importantes de toda a organização da Festa de Reis é o Festeiro. É ele quem realiza a Festa, sempre contando com a ajuda da comunidade. Antigamente as Festas de Reis eram realizadas na casa do Festeiro, que na maioria das vezes era algum fazendeiro da região e dispunha de um espaço amplo para acolher as centenas de pessoas que são esperadas para a Festa. Hoje em dia a maioria dos Festeiros prefere realizar a festa no sítio dos Prudêncio, pois, dispõe de uma boa estrutura para esse fim, essa construída com o passar dos anos. O sítio dos Prudêncio além do espaço da casa sede da Companhia, conta com um amplo pátio que antigamente usava-se para a secagem de café. Há uma “tuia” (tulha: estrutura usada antigamente para a armazenagem de alimentos proveniente das colheitas da fazenda como milho, arroz e café) e uma Capela dedicada a Santos Reis onde é realizada a Saída e a Chegada no período de Jornada da Folia.

O cardápio da Festa é sempre muito variado contendo arroz, carne de vaca, carne de porco, salada, maionese, tutu de feijão. No ano de 2011 os festeiros Date e Penha, chegaram a

alimentar mais de três mil pessoas. Os dois últimos meses que antecederam a Festa foram de trabalho intenso, resultando em uma preparação abundante de alimentos¹⁷.

2.6.10 As Vozes da Folia, alguns encargos e funções

As denominações de Mestre e Contramestre que aparecem na Folia de Reis dos Prudêncio, também aparecem em algumas danças dramáticas apontadas por Andrade (1989). A formação estrutural espacial da Folia dos Prudêncio com suas respectivas vozes acontece sempre por duplas em fila, em que se assemelham as Quadrilhas e a Chegança de Marujos.

Na Folia dos Prudêncio, além da distribuição das vozes, temos alguns cargos como o de Capitão¹⁸ (também chamado de Encarregado), Tesoureiro e Bandeireira. O Embaixador além de ser uma voz específica, como dito anteriormente, é quem tira os versos, com a função de ser responsável pela “embaixada”, acumula o cargo de líder do grupo. É ele quem dá as diretrizes da folia, os outros foliões respeitam suas decisões e apelos. O Capitão é aquela pessoa que toma conta da ordem interna da Folia, bem como durante o ano organiza todo o trajeto do Giro. O Tesoureiro é aquele que arrecada os donativos da Folia e a (o) Bandeireira(o)¹⁹ é aquela ou aquele que carrega a Bandeira durante os dias de Giro.

A estrutura espacial da Folia dos Prudêncio é sempre a mesma, assim como na maioria das Falias de Reis:

---

¹⁷ As quantidades foram: 120 kg de arroz; 72 kg de feijão; 4 bois; 5 porcos; 60 kg de frango; 80 maços de alface; 100 garrações de vinho; 120 kg de batata; 60 kg de cenoura; 40 kg de tomate; 14 fardos de refrigerante de 2 litros; 18 caixas de óleo - 20 lit. cada caixa; 6 vinagres; 7 sacos de milho de 60 kg; 20 caixas de creme de leite; 10kg de farinha de milho; 120 kg de cebola e 30 kg de alho.

¹⁸ Em outras Companhias de Reis, Capitão pode ser o nome dado ao Embaixador ou Mestre.

¹⁹ Algumas Companhias tratam o Alferes como Bandeireiro, ou seja, aquele que carrega e guarda a Bandeira, como por exemplo, na Folia de Reis do Mestre Marinho da cidade de São José do Barreiro-SP, na região do Vale do Paraíba.

Figura 4- Posicionamento das vozes dentro da disposição espacial da Folia de Reis dos Prudêncio

Moreyra (1983) cita a existência de uma hierarquia dentro da Folia e funções como o “Regente”, que é nomeado pelo Embaixador podendo mudar de ano para ano. Na Folia dos Prudêncio essa função equivale a de Capitão, que a partir do momento que aceita tal função, essa torna-se vitalícia. O que em Brandão (1977) equivale ao Folião do Ano, Moreyra nomeia de Alferes da Bandeira, aquele que carrega a Bandeira pelos dias de peregrinação, que “(...) é uma figura calcada diretamente na procissão portuguesa, ligado que está ao alferes da Cidade – que carregava a bandeira na procissão do Anjo Custódio.” (MOREYRA, 1983, p.150)

Sobre a disposição e organização da Folia nas descrições de Araujo (1949), aparece como um grupo de mais ou menos quinze pessoas e que o Alferes é o “chefe” da Folia:

Nesse grupo há pretos, mulatos, brancos, todos moradores da cidade. Dada a organização da Folia de Reis de Música, que tem apenas um chefe e todos os demais componentes são tocadores de instrumentos ou apenas cantores, qualquer pessoa pode segui-los, contanto que faça silêncio e respeite ao “Alferes”, que é o chefe da Folia. (ARAUJO, 1949, p.418)

Porto (1982) divide em três grupos os componentes da Folia: Bandeireiro (um dos poucos autores que não dá o nome de Alferes para quem carrega a Bandeira), palhaços e coro. “O Bandeireiro é quem carrega a bandeira e muitas vezes é quem recebe os donativos, como também pode acontecer de ser uma outra pessoa encarregada de recolher o dinheiro ou doações”. (PORTO, 1982, p.19)

Em Canesin e Silva aparecem algumas funções que iremos comparar nominalmente com as atuantes na Companhia dos Prudêncio. As autoras descrevem as funções de Mestre ou Guia (que corresponde ao Embaixador); Contra-Guia (corresponde ao Respondedor ou Ajudante); Gerente (corresponde ao Capitão); Procurador (corresponde ao Gerente); Alferes da Bandeira ou Folião do Ano (corresponde ao Bandeireiro (a)); Festeiro (mesma função); Músicos (corresponde a Tocadores); Frangueiros; Leiteiros; Cargueiro (corresponde ao Tesoureiro e Recolhedor de Prendas). (CANESIN; SILVA, 1983, p.22)

2.6.11 O Embaixador

Essa é uma das funções mais importantes na Folia. É ele quem comanda o grupo, fazendo os versos cantados para os outros demais cantadores cantarem, alguns desses são improvisados e outros são versos pertencentes ao repertório comum da Folia, usados de forma dependente à ocasião. A Folia dos Prudêncio está em sua 6ª geração de Embaixadores. A nomenclatura, como também a função do Embaixador, nos remetem às embaixadas de guerra, como a pessoa que vai levar um comunicado para alguém, falar em nome de alguém, carregar uma mensagem. O Embaixador é o responsável por levar a Boa Nova para todos, que Jesus nasceu. Ele tem que ser conhecedor de toda a “profecia”, desde a Anunciação do Anjo Gabriel

à Maria, de que ela seria mãe do Salvador do mundo, até a chegada dos Reis Magos no Presépio, onde estava Jesus recém-nascido.

Cada Embaixador tem sua posição de cantar (em primeira voz - mais aguda ou segunda voz - mais grave) definida pela extensão vocal da linha melódica que consegue executar, podendo “embaixar” em primeira ou segunda voz.

2.6.12 Os Instrumentos

Os instrumentos que compõem a Folia dos Prudêncio são: viola caipira, violino, violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, caixa, e em alguns anos faziam o uso do acordeom. A quantidade varia de ano para ano. Assim como a Bandeira, são enfeitados com fitas de cetim, e as cores seguem o gosto do próprio festeiro. A utilização das fitas tem a função de identificar os foliões e os instrumentos, sinalizando que pertencem a uma Folia de Reis e estão a serviço dos Reis Magos.

Nas Folias do Sudeste, muito raramente aparecem instrumentos de sopro, sendo possível achar nas descrições de Guilherme Porto (1982) um clarinete na formação instrumental da Folia. Sabe-se que em várias cidades do interior, tanto no estado de São Paulo como nos demais estados, havia bandas de música em que o instrumental de sopro predominava. O campo era muito presente nas cidades pequenas, no entanto a probabilidade deste intercâmbio instrumental acontecer era grande e bem possível de se instaurar dentro das Folias. Porto em sua descrição acrescenta uma coisa curiosa, que, “os violinos têm que ter corda de tripa de mico, que é material bastante raro”. (PORTO, 1982, p.55)

Brandão (1981) descreve o instrumental da Companhia dos Três Reis Santos da Vila Vicentina, que é o mesmo da Companhia do Prudêncio, violões, violas, cavaquinhos, sanfona, pandeiro e caixas. Há um revezamento entre os cantadores nos dias de Giro. Brandão assim descreve a atuação dos cantadores, nomeando também as suas vozes:

Os cantores, também instrumentistas, fora dois ou três outros, são o mestre (o que propõe e sola os versos), contramestre e contralto (os que respondem, junto com o mestre, a repetição do 2º verso), contraltinho, tiple e contratiple

(os que dão a resposta aos versos e prolongam, segundo o tipo de cantoria, os longos gritos finos do final dos versos). (...) “No «pouso da janta» os compromissos são sempre maiores. Ali se come e dorme. Em outros lugares de Minas e Goiás, ali se pode dançar catira por uma noite inteira. A cantoria de pedido de pouso e de guarda dos instrumentos é feita logo na chegada, como no pouso do almoço. Mas as cerimônias religiosas das outras cantorias são feitas sempre na manhã do dia seguinte, depois do café. Os instrumentos são devolvidos aos seus donos. A bandeira é tirada da parede acima do altar e, de novo, colocada nas mãos do dono da casa ou de sua esposa. A Companhia se perfila e «o povo da casa» se amontoa em volta dos donos e da bandeira. Os foliões cantam uma longa sequência de agradecimentos, nomeando serviços, pessoas e tipos de bênçãos. Depois, faz os pedidos de praxe e responde pelas ofertas recebidas. (BRANDÃO, 1981, p.30)

Da descrição instrumental e vocal em Araujo (1949), temos:

Chegam silenciosos. O grupo é pequeno, dois ou três acompanhantes, além dos membros da folia. Ao aproximar-se da casa vão afinando as violas, que estão “temperadas” na afinação “dos 4 pontos” ou “oitavada”, pigarreiam, e as violas dão a introdução, cantam em dueto “Mestre” e “Contra-mestre”. Ao finalizarem os versos da quadrinha cantada, entram em dueto “contrato” e “tipe”, cantando um “ãhn” prolongado, que nos dá a impressão de “Amen”. A caixa ao ser tocada afigura-se-nos o ritmo de música oriental, e o pandeiro não é batido no couro, mas o polegar desliza sobre ele, a fim de que os guizos produzam um som de castanholas, reforçando talvez a impressão que dá de música oriental, mourisca. A música de saudação da chegada e agradecimento de ofertas é cabocla, porém a que é cantada frente ao Presépio é um misto de música sacra e cabocla. (ARAUJO, 1949, p.432)

Quando fala do instrumento de percussão, Araujo cita “cambito” para tocar caixa, nome também usado para as baquetas dos instrumentos de percussão da região de Cajuru-SP. “A membrana é percutida por meio de dois pauzinhos que são chamados “cambitos”. Nos cambitos há uma cabeça, que é extremidade arredondada, e o corpo, um bastonete de mais ou menos 20 a 30 centímetros de comprimento.” (ARAUJO, 1949, p.463)

A descrição do instrumental feita por Porto (1982) mostra o uso específico de instrumentos de cordas em número par; apontando a exclusão de instrumentos de sopros, com exceção do clarinete, com o argumento de que instrumentos de sopros cobrem a cantoria. Os instrumentos também são enfeitados com fitas coloridas, as cores são escolhidas pelo Mestre. O autor classifica os instrumentos em Básicos e Tolerados: “Nos básicos estão a viola que é o instrumento principal, a sanfona, caixa (que acredito que seja um tipo de bumbo, assim como na Folia dos Prudêncio), adufe ou pandeiro. Nos tolerados estão: violino, bandolim, violão,

cavaquinho, reco-reco e clarineta. A respeito do clarinete, que ele chama de clarineta, afirma que “algumas folias estão admitindo esse instrumento, pela suavidade do seu som, não obstante a exclusão sistemática dos instrumentos de sopro.” (PORTO, 1982, p.24). Ele descreve a seguinte disposição da Folia: o mestre vai a frente com a viola, formam duas filas que são puxadas pelos dois palhaços, depois vem a sanfona e seguem os outros instrumentos finalizando com as caixas. (PORTO, 1982, p.25)

Castro e Couto (1960) designam a palavra “músico” para os foliões. Em nosso trabalho optamos por “cantadores e tocadores”, que é o modo como eles mesmos se nomeiam, sendo os foliões que tocam e cantam. As autoras listam os instrumentos das Folias tendo a sanfona como o principal deles, mas no caso das Folias de São Paulo e Minas, a viola ocupa esse lugar, sendo difícil dizer qual é mais importante, pois cada um tem uma função específica dentro das toadas cantadas. A viola normalmente fica para o Embaixador, o violão funciona como um instrumento de base harmônica para a viola, mas que muitas vezes pode realizar ponteados de forma a ornamentar o contraponto instrumental, tanto o cavaquinho quanto o bandolim, são instrumentos que fazem as introduções e arremates das toadas como contrapontos da melodia da Toada. A sanfona e o violino cumprem o mesmo papel que o cavaquinho e o bandolim. Os instrumentos de percussão têm seus papéis definidos, sendo que o pandeiro além de seu típico trinado, faz todo o preenchimento rítmico em relação a batida da caixa, que aparece na maioria das vezes marcando os compassos.

Castro e Couto citam ainda instrumentos como: reco-reco, caixa ré, banjo, cabaça, tarol (tipo de caixa clara um pouco mais aguda), triângulo, chocalho, e falam da influência do instrumental do candomblé no instrumental da Folia. Na disposição do grupo os instrumentos de percussão sempre se posicionam ao fundo. Dentro desta formação dispositiva, em algumas folias aparecem figurantes que representam os Três Reis Magos. As autoras quando falam da hierarquia dos instrumentos, citam o bumbo, que no caso na Companhia dos Prudêncio é chamado de caixa, aparece como um instrumento indispensável à Folia, e realmente é, pois faz a marcação da base rítmica. Completam informando que os instrumentos da Folia pertencem ao mestre, e só podem ser usados durante a jornada (CASTRO; COUTO, 1960, p.24), diferente da dos Prudêncio, onde os instrumentos pertencem a cada Folião, podendo ser usados quando desejarem. Cada instrumento tem o seu papel, e se falta algum, de certa forma descaracteriza a Folia, pois essa base instrumental é característica do estilo.

2.6.13 A viola

A viola como dito anteriormente é um dos instrumentos mais característicos da cultura caipira. Na Folia ela toma lugar de destaque ficando na responsabilidade do Embaixador. Ivan Vilela, professor de viola brasileira (nome também dado a viola caipira), um dos grandes violeiros e estudiosos da música caipira da atualidade chama a atenção para as inúmeras afinações do instrumento, e que há vinte maneiras de se afinar a viola no Brasil. As afinações apresentam nomes distintos como: Paraguaçu, Boiadeira, Meia-Guitarra, Natural, Cebolinha, Rio Acima, Rio Abaixo, Cebolão. A última muito usada na Folia, a afinação Cebolão aparece em Ré (na tonalidade de Ré maior), e as cordas de baixo para cima ou das mais finas para as mais grossas são: primas (1º par), requintas (2º par), turina e contraturina (3º par), toeira e contratoeira (4º par), canotilho e contracanutilho (5º par), com os seguintes intervalos 4ª justa, 3ª menor, 3ª menor, 4ª justa. (VILELA, 2015, p. 50)

Araujo (1949) descreve uma afinação de viola com a sequência lá-ré-sol-si-mi (4ª justa, 4ª justa, 3ª maior, 4ª justa), que aparece nas descrições de afinações apontadas por Vilela contando de cima para baixo, como a afinação denominada “natural”:

A viola estava afinada nos “quatro pontos” (lá-ré-sol-si-mi). A única diferença do encordamento usado no centro do nosso Estado, é que ao lado da prima há uma tuêra. O lá, uma corda amarela e o canotilho; o ré, uma corda branca e a tuêra; o sol, uma corda branca e a turina; o si, duas cordas amarelas, requinta; o mi, uma corda branca (prima) e uma tuêra. As cordas brancas são de número 9 e as cordas amarelas são de número 10. (ARAÚJO, 1949, p.463)

2.6.14 As Vozes

Dentro da particularidade da cantoria, as vozes da Folia dos Prudêncio, do grave ao agudo, são nomeadas da seguinte forma: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta, muito semelhantes às nomeações das demais

Folias que atuam na região de Cajuru. Cada voz tem uma particularidade na linha melódica que executa, respeitando uma extensão de notas específicas.

Ao tratar as vozes da Folia, Yara Moreyra cita Mário de Andrade²⁰, quando fala sobre o canto coral do povo e ressalta seu caráter embrionário pontuando a execução musical que se dá como “uma simples repetição acompanhante em uníssono, oitava ou falso bordão de terças e sextas”:

A organização vocal das Folias é curiosa por seu caráter polifônico e como sobrevivência de antigas práticas. (...) A adaptação destas formas à nossa realidade provavelmente se deve a seu caráter de composição que dispensa a escrita, um contraponto improvisado e de extrema simplicidade – sistema que também é encontrado na canção alentejana e, com maior complexidade, nas canções do Minho. E em todos os casos é preciso pensar na influência da música religiosa, em resquícios de um repertório tão fortemente inculcado no povo durante séculos. Há uma certa dificuldade no estabelecimento de um sistema de classificação vocal das Folias. Os nomes das vozes variam de região para região, as vozes e cargos da Folia se interpenetram e, finalmente, é difícil dissociar vozes de construção musical. Apesar disso, há normas para tudo, nada é realizado de maneira aleatória. As Folias que tem as suas cantorias executadas em forma de canto/solo e resposta/coral apresentam, através de inúmeras variantes, uma linha de procedimento relativamente homogênea. Na Folia de Reis da Colônia Santa Marta, em Goiânia, evidentemente constituída por elementos de regiões diferentes, há o Embaixador (solo), Capitão e cinco vozes de “resposta”. Nesta Folia as mulheres podem participar da resposta coral ⁶¹, o que geralmente ocorre em Folias maranhenses ou baianas. As vozes da Folia de Reis de Bebedouro, São Paulo, são Mestre, Contramestre, Ajudante, Caceteiro, Tala, Contratala e Tipe. O Mestre (“voz mais grave”) tira o verso e recebe a resposta das três vozes seguintes. As outras entram no final (“cada uma numa altura, vai subindo”), e os informantes explicam que, quando entra a Tala (quarta voz), o Caceteiro (terceira voz) “baixa o tom e a Tala entra na voz que ele fazia”. Esclarecem também que, quando eram rapazinhos, com a voz “fininha”, cantavam Tipe e Contratala. Agora, homens feitos, cantam “de Tala prá baixo. (MOREYRA, 1983, p.152-153)

A autora faz um apanhado das denominações e descrições das vozes da Folia, em que mostra possíveis origens nas denominações e usos dessas vozes em sua polifonia vocal:

Também é interessante observar, na classificação das vozes da Folia, a permanência de denominações arcaicas. Quase sempre deturpados, estes nomes conservam (de maneira geral) os significados originais. A Requinta, (Contratala, Tipe, todas explicadas pelo emprego de vozes femininas na Folia da Colônia Santa Marta) além de conotações instrumentais,

²⁰ ANDRADE, Mário de. Música Brasileira. In *Revista Brasileira de Folclore*, ano V, n.20, MEC, Rio de Janeiro, 1965.

corresponde à Requinta de grupos corais do Minho. Lá, porém, é Requinta ou Guincho, sendo que o último definiria perfeitamente o “longo e fino grito” dado pelas vozes mais agudas nas Folias. Contrato e Tipe encontram equivalência na música vocal renascentista, onde a classificação Contra (Contra Alto, Medius Cantus) é para uma voz intermediária, e Triplum (Triple, Treble, Tipe, Tiple) é para a voz mais aguda. Igualmente pode-se pensar na relação entre Tala e Taille – originalmente o nome francês para a voz tenor. Em resumo, é um sistema coral. Antes original que embrionário. Pode até ser embrionário, mas em relação ao sistema coral vigente – com o qual nada tem a ver. (MOREYRA, 1983, p.154)

Ainda, no trecho em que Moreyra dedica seu estudo para compreender as vozes, fala sobre a maneira mineira de cantar: “a maneira de cantar denominada Mineira é um contraponto simples e intuitivo, realizado com muita habilidade. O interessante que desperta está, é evidente, nas soluções encontradas pelo músico ao procurar cantar em coro.” (MOREYRA, 1983, p.183). No entanto, acreditamos que o contraponto da Toada Mineira não aconteça de maneira simples, pois no que diz respeito ao contraponto das linhas melódicas executadas pelas vozes, que no caso da Folia dos Prudêncio é realizada por sete vozes diferenciando-se do relato da autora que aponta para seis vozes, há complexas mudanças intervalares que obedecem a um tipo de extensão de alturas de notas, causando cruzamento entre as vozes se comparado com a distribuição convencional de coro fixado pela música ocidental.

A autora afirma também que é um canto responsorial feito pelo Embaixador e pela Resposta (como é chamado o grupo de cantadores da Folia sem incluir o Embaixador), no sistema mineiro, ou melhor, dentro das normas do sistema mineiro a voz Embaixador não aceita “dueto”. Já na cantoria da Folia dos Prudêncio tal afirmação não se confirma sendo que em todas as Toadas inclusive as mineiras, apresentam um dueto entre o Embaixador e Ajudante, acontecendo ao termino dos versos antes da entrada da resposta (coro). Na transcrição de Moreyra, as vozes são organizadas e nomeadas em uma grade de baixo para cima, na seguinte ordem: 2ª voz, 1ª voz, 3ª voz, 4ª voz, 5ª voz e 6ª voz, aparecendo nomeadas apenas Requinta e Contrato (MOREYRA, 1983, p. 183).

Porto (1982) ao definir a parte coral da Folia e as distintas funções que estão interligadas à nomeação das vozes, se trata de um grupo comumente formado por seis pessoas, que muitas vezes além de cantar, também tocam. De maneira a constituir uma forma básica para as Folias do sul de Minas Gerais relatadas em seu trabalho, ele diz que:

MESTRE. É o personagem mais importante da folia. Dele depende quase tudo, desde o estabelecimento do trajeto e horário até os enfeites dos instrumentos. É o organizador. A ele compete coordenar a preparação e a execução de tudo. É chamado, em alguns lugares, de “Embaixador”. Uma das suas mais importantes tarefas é improvisar os versos a serem cantados. Os demais membros da Companhia têm para com ele uma atitude de respeito e carinho, pois foram por ele iniciados na folia. CONTRAMESTRE. Chamado também “Respondedor”. Sua função é comandar o coro. Corresponde a 2ª voz. CONTRATO. Faz o dueto com a 2ª voz. É chamado de “Ajudante de Respondedor”. TIPE. Faz a 3ª voz. CONTRATIFE. Equivale ao tenor. REQUINTA OU TURINA. “Sopranino”. Voz mais característica de uma folia. Entra em resposta ao último verso de uma estrofe. É uma voz de falsete, que sobressai numa dilatação extraordinária de uma *messa di voce*, lembrando os *castrati*, comuns nos grandes coros, do século XVI ao princípio do século XIX. No Rio de Janeiro, o Requinta é também chamado de “Tripa”. (PORTO, 1982, p.19)

Já Araujo (1949) descreve as funções e as vozes da Folia de Reis de Caixa apresentando uma quantidade menor de cantadores:

A Folia de Reis de Caixa, grupo que percorre somente os sítios, fazendas e rocio, (vem cantar em algumas casas na cidade quando convidada, e, como deferência), inicia seus cantos logo após o anoitecer. Ali pelas 20 horas já estão em demanda do local onde vão cantar. O grupo é composto de: dois violeiros, um tocador de caixa, um tocador de adufe (pandeiro) e do chefe que é o “Alferes”. Um dos violeiros é o Mestre e o outro o Contra-mestre. Um canta a primeira voz e outro a segunda, ou como dizem, “um canta por baixo e outro por cima”. O mestre é a primeira voz, e o contra-mestre a segunda. O tocador de caixa é o “tipe”, ou “a voz por cima de todos”, e o tocador de adufe é o “contralto”, ou “a voz por baixo de todos”. Em geral o “tipe” é um menino. (ARAÚJO, 1949, p.428)

Sobre os aspectos musicais que envolvem a música da Folia, Porto (1982) apresenta, embora sendo também comum em outras manifestações folclóricas já apontadas por Mário de Andrade (1989) anteriormente, o emprego usual do modo maior; saltos melódicos às vezes de oitava (que talvez seja relativo ao *glissando*) e compasso binário. Porto afirma que isso permite por exemplo o balanceado da marcha que a Folia toca no caminho de uma casa para outra, chama de “marcha da Folia”. Aponta para a existência de certa liberdade que o Mestre tem em adaptar a melodia, alongando-a ou contraindo-a, conforme o tamanho do verso e isso possibilita a ampla criatividade da letra. Na Companhia dos Prudêncio percebemos justamente o contrário, pois o verso é quem se adapta à música. Porto aponta ainda para o ritmo lento, existente na maioria das canções sertanejas e também muito usado na Folia, que facilita o coro a decorar a letra que o Mestre acabou de cantar, para fazerem em resposta. Fala sobre o

modo de cantar nasalizando, um dos elementos mais característicos da Folia, como também da voz da Requinta, uma voz difícil de encontrar, pois exige muito fôlego e timbre firme, uma voz que não pronuncia propriamente todas as palavras, mas se contenta em alongar algumas sílabas, enquanto o resto do coro, em várias vozes, canta os dois últimos versos de cada estrofe, lembrado que na maioria das Folias a Requinta é a voz mais aguda e a última a se juntar com o coro fazendo apenas a última sílaba, ou melhor, o último som, “aiii”. Ele termina sua descrição sobre a música apontando para o uso de repetição dos últimos versos da estrofe, as letras são sempre de estrofes de quatro versos cada, o Mestre canta os quatro versos e o coro, “chefiado” pelo Contramestre ou Respondedor, entra repetindo o 3º e o 4º versos, em que há poucas exceções a essa regra.

Em algumas Folias a música nem sempre segue a dinâmica descrita pelo autor, aparecendo a cada toada diferente uma construção poética que é adaptada a métrica da melodia. Uma colocação interessante que o autor faz é sobre a atenção dos foliões aos lábios do Mestre, que neste caso é quem puxa a cantoria, realizam uma espécie de leitura labial, lembrando que muitas vezes, principalmente os foliões que estão mais distantes, não conseguem ouvir o texto que foi cantado. Segundo o autor a melodia das Folias é quase sempre a mesma, as letras é que variam, sendo que algumas são tradicionais. (PORTO, 1982, p.36-37). Ele traz um dado interessante quando relata o canto das 25 estrofes chamado de “Hino do Nascimento”, é o principal elemento do cancioneiro das Folias, cantado apenas em lugares que tem a presença do presépio. Inicia-se cantando fora da casa, logo depois pedindo permissão para entrar na casa. Coloca a forma inteira desse canto em versos, e diz que o coro não repete o que o Mestre entoou, mas responde com uma estrofe própria, uma espécie de refrão. Ressalta que para o Hino do Nascimento, não se usa a música tradicional de Reis, mas uma música especial e muito antiga, podendo demorar de 20 a 40 minutos. Aparentemente a música escrita em partitura apresentada pelo autor apresenta o que chamamos de *Leitmotiv*²¹ da Folia. (PORTO, 1982, p.55)

2.6.15 Música e Funções

A música na Folia de Reis é rodeada de funções. A música orienta diversas ações do ritual, ao mesmo tempo em que causa e feitos psíquicos aos que assistem ao rito. Através das

---

²¹Sobre esse assunto, trataremos mais detalhadamente na quarta parte deste trabalho.

Toadas e textos cantados, orienta e/ou avisa as ações que devem ser realizadas. A música, no entanto, torna-se um veículo ritual, dentro de sua estrutura “toada-texto” direciona as pessoas que dela participam, gerando ações e reações. Nas etnografias sobre a Folia são inúmeras as descrições feitas desses momentos. Outro fato no que diz respeito a função, está vinculada a ação de transcendência da música, assunto que veremos mais detalhadamente na quarta parte deste trabalho.

Em Castro e Couto o canto é separado em duas espécies: os de saudações (louva) e as profecias, ou seja, os cânticos de ocasião “para saudar o dono da casa, ou uma outra bandeira que se encontre em marcha, um presépio, etc. e os cânticos de motivo bíblico, em torno de episódios relacionados com a Natividade. A maioria das folias não tem um cântico próprio para São Sebastião.” (CASTRO; COUTO, 1960, p.43)

Brandão ao relatar a cantoria de “saída” diz que o rito se faz e se concretiza através da música, e por isso ela é tão importante:

O núcleo do ritual da Folia é a sua cantoria. Nela estão os principais símbolos rituais e todos os momentos anteriores ou posteriores à cantoria são preparatórios ou complementares. É através da cantoria de Santos Reis que os principais momentos de toda a jornada são realizados: a “saída” da casa do folião do ano; os pedidos de esmola pelas casas do giro; os pedidos de pouso; a “passação da coroa” e a “passação do galho”; a adoração ao Menino Jesus, na “entrega. (BRANDÃO, 1977, p.18)

Brandão diz que “uma mesma música é repetida infinitas vezes durante os sete dias de jornada. Ela é considerada como típica daquela Companhia e somente muda no momento da cantoria da adoração do presépio. Ele descreve como são formadas as estrofes da cantoria nas quais “o embaixador canta sozinho duas frases de uma estrofe. Os outros cantores repetem os dois versos e terminam com o longo grito dos “requinteiros”. De novo o embaixador retoma a cantoria e completa a estrofe com mais duas frases. Elas são igualmente respondidas.” (BRANDÃO, 1977, p.18).

O uso da cantoria é muitas vezes “ajustável”. O Embaixador de certa forma administra o tempo da cantoria ao escolher que tipo de Toada irá cantar. Dependendo de como estiver organizado o itinerário do dia, lugares onde a Folia tem que cantar para cumprir a jornada, faz com que se cante mais rápido, lento ou que uma toada possa descansar os cantadores se por

exemplo já é tarde da noite. Ou seja, ela é ajustada pelo Embaixador à necessidade do momento, no entanto manipulável e direcionada.

A esse respeito, Brandão conta sobre a conduta do mestre da Companhia de Reis de Caldas, que puxa uma toada “no ritmo de congado”, com o intuito de chegar mais rápido no “pouso do almoço”, sem a necessidade de repetir após as quadras as vozes do Tiple e Contratiple ou seja é uma toada mais curta. Completa apontando que o mestre tem que cumprir certo protocolo, coisas que ele tem obrigação de cantar, como tipos de louvação dependendo do que se apresenta ali na hora da visita, como por exemplo o arco, presépio ou rojão, e tudo isso, ele tem que agregar em seus versos na hora da cantoria (BRANDÃO, 1981, p.20).

Descrevendo os diversos tipos de cantoria, apresenta as seguintes: a) para a Folia pedir almoço ou pouso da janta e dormida; b) para se apresentar e dizer por que veio; c) para pedir ofertas de esmolas; d) para agradecer por serviços de pouso e de ofertas de bens, distribuindo bênçãos em nome de Santos Reis; e) para atualizar o cumprimento de promessas; f) para se despedir de volta à caminhada entre casas; g) para fazer a adoração ao presépio. (BRANDÃO, 1981, p.39).

Esse formato de tipos de cantoria, também aparece em Moreyra, que aponta os cantos próprios para cada fase do ritual como Chegada, Saída, Pedido de Esmola, Agradecimentos, Adoração do Presépio. A firma que são os versos (o texto) que caracterizam as diversas Cantorias, sendo eles de domínio público. Muitas vezes essa questão de apropriação de texto e música na música dita tradicional, no caso da Folia de Reis é muito relativa. Temos na região de Cajuru uma grande quantidade de Folias de Reis. As Toadas acabam por circularem entre os grupos e o interessante é que muitas vezes certas são reconhecidas como de autoria deste ou de outro Embaixador, mantendo de certa forma reconhecido esse direito autoral, coisa que já não ocorre com os textos, por fazerem parte de um enredo que é comum a todas elas.

Moreyra quando descreve a forma Folia, aponta para duas partes, cada uma contendo duas ou três frases musicais diferentes, com quatro compassos cada – entre as três frases, o texto da última repete o da segunda. Em algumas Folias o coro repete o verso do Embaixador ou, como dizem os foliões, “dobra o verso”. Nos exemplos musicais transcritos por Moreyra constam apenas a melodia do Embaixador sem a resposta do coro (MOREYRA, 1983, p.178).

Ao falar sobre os “sistemas de cantoria”, Moreyra diz que o sistema mineiro é a “Folia de sete vozes”, que são apresentadas em entradas sucessivas. A autora pontua que o sistema goiano está ligado às Folias do Divino e o sistema Mineiro encontra sua forma de expressão

nas Folias de Santos Reis, não sendo usado, portanto nas Folias do Divino (MOREYRA, 1983, p.175). A esse respeito falaremos mais detalhadamente na quarta parte do trabalho, quando expusermos os sistemas de cantoria constantes nas Folias de Reis.

Canesin e Silva (1983) mostram os tipos de cantoria para o ritual em que tanto o giro como a Recolhida, são feitos de formas diferentes do que conhecemos em Cajuru. O Giro inicia-se a noite, completando seu itinerário na noite seguinte. A sequência da Recolhida (que é relativa a Chegada da Folia dos Prudêncio) acontece da seguinte forma: iniciando por volta da meia-noite, as seguintes cantorias: 1º- Saudação do Arco; 2º Pedindo para Abrir a Porta; 3º Abrir a Corrente; 4º Licença ao Folião de Guia (este quando houver outro que não seja da própria Companhia); 5º Nascimento; 6º Catira (as pessoas amanhecem dançando catira e forró); 7º Bendito de Mesa (os foliões voltam a casa que está sendo a recolhida para almoçarem); 8º Entrega da Folia (escolhem os novos Festeiros) (CANESIN; SILVA, 1983, p.78).

Porto (1982) também faz divisões dentro do rito, que se aproxima das apontadas pelos autores anteriores. Nos ritos de chegada a uma casa, pergunta-se se a pessoa quer receber a Bandeira, se sim, entrega-se a Bandeira, e a pessoa que a recebe passa a Bandeira por todos os cômodos da casa. Nos ritos de louvação aparece o pedido de licença (com canto) para entrar na casa, se houver presépio na casa o primeiro canto já é direcionado ao presépio, em que é realizada juntamente uma louvação aos moradores (o autor cita que há também versos cantados a falecidos quando os moradores da casa pedem, na Folia dos Prudêncio quando isso acontece a Bandeira fica de pé apoiada no chão, ninguém a segura, e o canto é diferenciado, não fazendo uso da percussão); pedido de esmolas; agradecimento (o autor cita que essas melodias cantadas levam o nome de “toadas”, e contabiliza mais de 10 tipos de toadas de agradecimento, ressaltando que essa nomenclatura não aparece na grande maioria das etnografias sobre a Folia).

A respeito dos ritos relativos ao encontro entre duas Folias, o autor diz que esse é logo evitado, por causa da demora que pode acarretar no cumprimento do trajeto do dia e das rivalidades existentes entre as Folias. Existe um rito específico e complexo para esse momento, que descreve da seguinte maneira: Rito de saudação: um mestre tem que saudar cantando a Bandeira da outra Folia. Rito do beijo das Bandeiras: os bandeireiros cruzam as Bandeiras e os foliões beijam a Bandeira da outra Folia e vice-versa. Às vezes se inicia o “hino do nascimento” conhecido como “canto das 25 estrofes”, o autor diz que esse é um dos poucos versos fixos das Folias, em que um Mestre começa a cantoria e o outro Mestre tem

que continuar a cantar a partir do ponto que o primeiro parar de cantar, como uma espécie de “desafio”. Porto completa citando o rito da esmola em que os foliões de uma Companhia oferecem as esmolos para a outra (PORTO, 1982, p.28-30)

Vimos que os ritos são muito semelhantes e em alguns casos idênticos entre os grupos estudados, apontando para uma uniformidade no que diz respeito a forma do que seria o ritual da Folia de Reis.

2.6.16 O Bendito

Bendito na liturgia católica é uma louvação a Deus. Segundo o Catecismo abençoar (dizer “bendito seja”) é uma ação divina que dá a vida e de que o Pai (Deus) é a fonte, aplicada ao homem, tal palavra significa a adoração e a entrega ao seu Criador, em ação de graças (CATECISMO, 2000, p.305), sendo o Bendito um dos tipos de doxologia²² no rito católico.

Muitos autores citam o Bendito de Mesa, cantado ao redor da mesa de comida, para agradecer o alimento ali ofertado aos foliões. Na Folia dos Prudêncio não existe uma cantoria específica para isso, eles apenas agradecem o alimento em forma de versos declamados pelos Palhaços completados pela oração do Pai Nosso.

Yara Moreyra fala que o Bendito de Mesa pode ser cantado no Sistema Goiano com as vozes dobradas ou como os Terços Cantados, sempre antifonais (MOREYRA, 1983, p.183). Completando, em Brandão (1977) temos a seguinte descrição: “O almoço é servido primeiramente aos foliões. Logo após o almoço eles cantam o “Bendito de Mesa” que é uma oração cantada em agradecimento a comida e distribui bênçãos a quem preparou a comida.” (BRANDÃO, 1977, p.13). Qualquer um dos foliões pode “puxar” o bendito da seguinte maneira “a ordem da cantoria é determinada pela combinação de vozes”, no entanto não se sabe ao certo como é esse canto. Acrescenta ainda que o Bendito de Mesa nunca é acompanhado de instrumentos de música. (BRANDÃO, 1977, p.13)

---

²²Tipo de glorificação, exaltação: existem vários tipos, o Bendito é um deles.

2.6.17 Ôh Patrão! o Palhaço

Os Palhaços da Folia de Reis também recebem o nome de Marungo, Alfer, Bastião. Representam a parte cômica do rito, mas que se estabelecem dentro de uma forma rígida de atuação. Isto quer dizer que, atuam dentro de regras que não podem ser quebradas, como por exemplo, seu protocolo ao chegar a uma casa, o modo como se portam diante de um presépio, que tem como preceito ficarem de joelhos e fazer toda a adoração ao presépio, recitando a história do nascimento de Cristo. Eles constituem a única parte que podemos chamar de “dramática” na Folia, pois tomam papel de personagens. Araujo (1949) cita além dos Palhaços, outros personagens que integram a Folia: “na roça aos domingos e feriados, na folia aparecem mais três personagens, fantasiados e com máscaras: Pai João, Catirina e Palhaço.” (ARAÚJO, 1949, p.229)

A máscara do Palhaço é também de couro, cobrindo a face e se prolonga acima da cabeça em forma cônica, com u’a pelota na ponta. A máscara toda enfeitada de fitas, é de cor pardo-escuro. Sua roupa é inteiriça, paletó e calça de um pano só, vermelho ramado, calças muito ajustadas, toalha no pescoço. O Palhaço pouco fala, porém pula muito, e é o que mais procura brincar com as pessoas que deparam na estrada, nas casas ou nas vendolas à beira do caminho. (ARAÚJO, 1949, p.429-430)

Esses personagens relatados por Araujo, também são próprios dos folguedos de Bois descritos por Mário de Andrade (1982), como aparecem citados por Bueno (2004) em seu trabalho *Palhaços da cara preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis – MA, PE, MG*.

O Palhaço da Folia de Reis tem a função de cuidar e proteger a Bandeira, por isso também leva o nome de Alferes, que se origina das patentes militares coloniais e imperiais. Lembrando que em algumas Folias o nome “Arfer” (Alferes) é empregado para a pessoa que carrega a Bandeira. No giro, o Palhaço anda sempre ao lado da Bandeira, e nunca à sua frente. Usa uma roupa muito colorida, geralmente feita de pano de chita e uma máscara horrenda, feita de pelúcia, couro de boi ou o material que tiver disponível. “As máscaras usadas por palhaços de folias de reis têm inúmeras variantes. Utilizam materiais de origem animal, como

couro de diversos tipos (especialmente de capivara), crinas e presas, assim como materiais industriais, espuma, espelhos, EVA etc.” (BITTER, 2010, p.201)

Geralmente na máscara, colocam dentes pontudos, deixando-a mais tenebrosa possível. Sua obrigação é fazer louvações a presépios e arcos (esses aparecem nos momentos mais solenes do dia, que são o Almoço e a Janta, como também no dia da Festa de Reis). Quando se dirige a alguém antes de adentrar uma casa, ou parado à frente do arco, faz todo o seu diálogo em versos, ao seu dizer “trovados”, que quer dizer rimados, que aparecem na maioria das vezes em sextilhas.

Entre seus versos de louvação, também faz versos cômicos alegrando os presentes. É comum ver que algumas crianças têm medo deles, mas muitas outras procuram provocá-los, resultando em brincadeiras de correria, e distribuição de balas, assim eles também têm a função de distrair os presentes. Outra função do Palhaço é dialogar com o dono da casa solicitando prendas ou dinheiro.

Segundo o Alfer Zé Aguiar da Folia de Reis União de Cajuru-SP, sobre a origem dos Palhaços, diz a lenda que dois irmãos, soldados de Herodes, mandados por ele para achar e matar o Menino Jesus, ao encontrar o Menino, converteram-se, passando então a protegê-lo e distrair os outros soldados que por ali rondavam à procura Dele, como também ajudando Maria e José na fuga, com o Menino, para o Egito²³.

Os Palhaços ao declamarem seus versos realizam uma inflexão na voz trazem uma sonoridade específica na declamação dos versos, muito presente e característica nos Palhaços de Folia de Reis.

Os motivos poéticos, tanto para os repetidores como para os improvisadores, indicam a sua predileção pelo feio e mesmo pelo horrível, pelo fantástico, pelo incomum, pelo jocoso, pelo ridículo, pelo extraordinário e pelo absurdo. O palhaço como que sente necessidade de ser diferente, de se não parecer com o resto dos mortais, de saber estórias que ninguém sabe, de fazer coisas que ninguém faz... Ele é único, insubstituível, inimitável, o maior. Até quando se apresenta ao público. (CASTRO; COUTO, 1960, p.56)

---

²³Vide Anexo A alguns versos que o Palhaço recita, quando encontra no arco das “Chegadas” o ABC do Palhaço de Reis José Aguiar da Companhia de Reis “União” de Cajuru-SP e o Relógio do Palhaço de Reis Ronaldo Paulista da Companhia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP.

No trecho acima, o público não bate palma, os aplausos vêm em forma de gargalhadas e moedas que são atiradas para eles “Espião ou guia, o Palhaço está ligado à tradição dos bufões e histriões medievais, cuja função era transmitir notícias e divertir o povo – sempre com alta dose de mordacidade e com a intenção de fazer o público participar, dirigindo-se a ele diretamente.” (MOREYRA, 1983, p. 151)

Mário de Andrade fala sobre a prática do cômico nos ritos religiosos das tradições populares em que há elementos, ou personagens, que se assemelham ao papel do Palhaço: “A vontade de caçoar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso, produziu a inflamação de episódios como esses, em que o povo atinge inocentemente o próprio sacrilégio, numa serena ausência de pecado.” (ANDRADE, 1982, vol.1, p.26)

O Palhaço além de sua fascinante facilidade de falar versos improvisados, carrega consigo a identidade ocultada pela máscara. A simbologia da máscara que mais parece um “bicho feio”, provoca medo em alguns e encantamento em outros. Quando os Palhaços a vestem, se transformam por completo. Andrade em um trecho das Danças Dramáticas relata um Dia de Reis, falando de mascarados que faziam parte dos folguedos e seu sentido “exorcizador”:

De tudo isto dei prova abundante na minha conferência sobre os Catimbós. E também nestas ocasiões os indivíduos do cortejo costumam andar **feicamente mascarados, na intenção de pôr em fuga, com maior facilidade, os espíritos maus**. E ainda nesses cortejos pagãos da Europa atual, conforme a dádiva, as despedidas são também de benção ou maldição. **Todos esses costumes existem em nossos Reis. A música, os mascarados exorcizadores, as despedidas de bem – ou maldizer**, tudo persevera, desabusadamente concebido, só pra divertir, imaginam. Se veja **esta mais cuidadosa descrição da tirada de Reis, por Joaquim Manuel de Macedo** (86, II, 149): “E enfim o dia de Reis fazia-se muito apreciado pelas cantatas de Reis, que começavam na noite cinco e repetiam-se na de seis de janeiro. Eram numerosos os Reis que corriam a cidade, cantando às portas das casas das famílias amigas, (aqui ele cita a gastronomia- P.R) que ofereciam a esses obsequiadores ceias opíparas e riquíssimas mesas de doces: havia cantador de Reis que atacava dez ou doze ceias em uma noite, e não tinham indigestão. Os cantadores de Reis compunham-se de mancebos e moças, de ordinário vestidos a camponesa, e de **alguns mascarados** a quem competia alegrar as companhias, provocando risadas. (ANDRADE, 1982, vol.1, p.61, grifo nosso).

No contexto da história dos Palhaços, seu papel é justamente o de abrir caminho para a Bandeira, para os Santos Reis. Utilizam seus gritos, máscara horrenda e movimentos agitados,

que garantem uma espécie de segurança, na maioria dos ritos sagrados tal ato torna-se necessário ao abrir e fechar o rito pelo fato de que um momento de “passagem” entre o “divino e o humano”, entre o “bem e o mal” está prestes a iniciar e do mesmo modo precisará ser encerrado, espantando o que de ruim possa impedir para que tal ato aconteça.

2.6.18 Promessa e Intenção

A promessa e a intenção são atos de fé feitos pelos devotos de Santos Reis. Geralmente concentram-se em um pedido feito aos Santos Reis ao buscar uma graça, um milagre, ou no caso da intenção, pede-se por interseção em benefício de alguém ou de algo. Quando o devoto recebe essa graça da promessa, retribui aos Santos Reis oferecendo uma refeição à Folia de Reis, que pode ser um almoço ou um jantar (nesse caso chamamos de “janta”), ou até mesmo um café. Esse momento torna-se solene configurando-se nas “Chegadas”, ou seja, a representação da chegada dos Reis Magos a Lapinha de Belém para visitar o Menino Jesus. Já na intenção, é oferecido o Almoço ou a Janta, em honra aos Reis Magos para que intercedam por alguém, antecedendo ao milagre ou a graça alcançada.

2.6.19 O Presépio

O presépio é o grande símbolo de adoração dos Magos. Para a Folia, quando visita uma casa na qual está presente o presépio, é um momento de extrema importância em que se reservam versos específicos direcionando a atenção de todos os presentes. De fato, se a Bandeira representa os Reis Magos, quando encontram o presépio em que está figurado a imagem do Menino Jesus, retratam o grande e esperado encontro entre dos Três Reis Magos com o Filho de Deus.

Brandão relata que os Foliões acham ruim encontrar um presépio em sua jornada, “explicam que os reis só encontraram Jesus no dia 6, daí pedem para os moradores que escondam bem escondidos os presépios” (BRANDÃO, 1981, p.52), diferente do que acontece nas visitas da Folia dos Prudêncio que quando encontra um presépio, esse recebe todas as honrarias e saudações possíveis.

Para Araujo “tanto na cidade como na roça é hábito armar o Presépio, onde procuram reproduzir com animais, figuras, casinhas, pequenas conchas, arvorezinhas, grama, etc.... a cena bucólica da manjedoura de Belém.” (ARAUJO, 1949, p.448). Uma diferença interessante que aponta é entre o presépio e a lapinha, pois “nas casas onde não é armado o Presépio, é costume colocar o Deus-Menino na “Lapinha”. (...) A lapinha é, enfim, o presépio do pobre, das classes destituídas e, como tal, recebe todas as reverências e respeito que soem dar ao símbolo sagrado aceito pela cristandade católica-romana - o Presépio.” (ARAUJO, 1949, p.452-453), pois considera-se o presépio como um conjunto de imagens que compõem o Nascimento, mais elaborado e afortunado que a lapinha.

2.6.20 O Arco

O arco é um elemento simbólico que faz parte da ornamentação dos ritos das Folias. Geralmente é feito de bambu, que vai de um lado ao outro com as duas pontas enfincadas no chão, deixando uma passagem para a Folia, como um portal. Ele é colocado na frente ou na porta das casas como um modo de presentear a Folia em sua recepção. Essa por sua vez tem que fazer algumas saudações direcionadas a ele, pois além de conter objetos que serão usados para a saudação ao nascimento de Jesus como o Relógio e o ABC²⁴, ele representa a Nova Aliança de Deus com o povo, passagem bíblica do Antigo Testamento. Na maioria das vezes põe-se presentes como frutas e doces para que o Palhaço, a partir de alguns versos recitados, possa retirá-los como prêmio.

---

²⁴ Esses são feitos em forma de cartazes, em que o primeiro aparece em formato de relógio e o segundo na forma do abecedário que devem ser recitados pelos Palhaços com versos específicos.

Quando no livro se fala no “pouso”, que pode ser o pouso propriamente dito ou apenas a Janta ou almoço, parece um item muito importante dentro do acontecimento da folia, que é o arco. Acontece a saudação do arco, este arco é de bambu e enfeitado de flores naturais ou de papel. As vezes no arco há uma corrente de papel que deve ser rompida para a Folia poder passar. A Folia canta versos para que se rompa a corrente. Pode acontecer de ter uma xícara amarrada no centro do arco, isso quer dizer que há um segredo que deve ser revelado, na verdade um agrado escondido que pode ser um vinho ou qualquer outra prenda para a Folia, com a cantoria é que o Embaixador tem que desvendar esse segredo. (CANESIN; SILVA, 1983, p.63)

2.6.21 “Avistou a Estela Dalva num facho de branca Luz”: a Estrela

Outro elemento importante que aparece recordado nos textos da Folia, como também presente nos presépios e ganha destaque no dia da Chegada, é a Estrela. Nomeada de Estrela Guia, que muitas vezes é equiparada a Estrela Dalva, ganha lugar de destaque pois segundo o épico, foi usada como guia pelos Três Reis Magos para chegarem até onde havia nascido Jesus.

No dia da Chegada da Folia dos Prudêncio é costume amarrar entre os arcos um arame e dele puxar uma estrela que conforme a Folia passa pelos arcos, ela a acompanha estando sempre à frente do grupo, simbolizando a guia utilizada pelos Magos. Segundo alguns foliões dos Prudêncio, quem teve a ideia de simbolizar a estrela dessa forma foi José de Souza, mais conhecido como Zé Missia, pai do Embaixador da Folia, Pedro Paulo de Souza.

Dentro das etnografias estudadas apenas faz menção a essa forma de uso desse símbolo Suzel Reily (2002), relata que um dos participantes da Folia, Geraldinho tinha pendurado uma estrela, em uma corda que ligava os arcos ao “berço” (manjedoura). “Quando um arco foi passado, a corda foi puxada e a estrela moveu-se para o próximo arco. Dessa forma, a companhia seguiu literalmente a estrela para a cena de criação que havia montado na sala da frente de sua casa.”²⁵ (REILY, 2002, p.191)

---

²⁵ “Furthermore, Geraldinho had hung a star on a string that connected the arches to the crib. When one arch was knocked down, the string was pulled, and the star moved to the next arch. In this way the companhia literally followed the star to the manger scene he had set up in the front room of his house.” (REILY, 2002, p.191)

2.6.22 Vivas e Salves

Os “vivas” e os “salves” são saudações feitas pelos devotos aos Três Reis Santos que podem acontecer espontaneamente quando a Folia chega a uma casa, entre os versos recitados pelo Palhaço, como também antes e depois da Folia cantar. Qualquer pessoa pode “puxar” os “vivas”. Quando isso acontece dizemos que estamos saldando os Três Reis Santos. O saldar pode ser entendido também, quando o Palhaço ou o Embaixador faz alguns versos falados em louvação para o arco enfeitado nas portas das casas, ou para o presépio e donos da casa visitada. Ex: “Deus vóis salve o lindo arco e as bondosas mãos que fez”, ou “Deus vóis salve este presépio nesta hora e neste dia”, ou ainda “Deus vóis salve estas sagradas imagens retratadas nessa Bandeira”.

Geralmente esse texto falado vem acompanhado com rima de dois em dois versos. Ou seja, saldar significa fazer versos em comprimento e honra a figura direcionada naquele momento. Brandão cita os “vivas” que são puxados pelo Embaixador na ora da oração do Bendito. (BRANDÃO, 1977, p.14)

2.6.23 Símbolo de Salomão

O símbolo de Salomão, Estrela de Salomão ou “Cinco Salomão” é um símbolo muito presente nas Falias de Reis. Trata-se de uma estrela de seis pontas, a mesma estrela chamada de Estrela de Davi, símbolo dos Judeus. Carregando um significado um tanto obscuro, faz com que muitos o respeitem e contem com a sabedoria dos Embaixadores e Palhaços para que esse símbolo seja “desfeito” para que a Folia possa seguir seu caminho na Jornada. Muitas vezes ele aparece nos arcos das Chegadas, hora pendurado no arco hora desenhado no chão.

Geralmente os donos das casas optam por adicioná-lo nessas ocasiões para poder testar a sabedoria dos Embaixadores e Palhaços. Das etnografias que estudamos, ele aparece apenas em Guilherme Porto que o chama de “Estrela de Salomão – uma estrela de 5 pontas feita de

folhas no chão, os palhaços têm que dançar para desfazê-la antes de entrar na casa. ” (PORTO, 1982, p.55). Dizem que essa estrela de seis pontas apareceu para confundir os Magos, por isso não é considerada um símbolo do bem, mas que faz parte do épico dos Magos e deve ser desvendada pelos fazedores da Folia.

2.6.24 A meia lua

A meia-lua é o único movimento que a Folia faz com caráter de dança. Geralmente feito em Chegadas de Almoço e Janta, ou em momentos importantes como é apontado por Porto:

Executada somente na casa do festeiro, quando a visitam. O festeiro fica em frente às duas alas da folia. Os instrumentos iniciam uma marchinha de ritmo ligeiro. As pessoas da ala direita saem pela direita, seguindo um semicírculo imaginário, cujo centro estaria entre as duas alas. Ao chegar ao lugar onde se achava o último da fila, seguem em linha reta até o ponto de onde partiram, recomeçando assim todo o movimento. As pessoas da ala esquerda executam um semicírculo semelhante, saindo, porém, para a sua esquerda. Assim, as duas alas realizam duas meias-luas diante do festeiro, uma à direita e outra à esquerda. O movimento se repete inúmeras vezes, até terminar a execução da música. (PORTO, 1982, p.35)

A meia-lua também é citada por Moreyra em uma transcrição da Folia de Mossâmedes, onde aparece a introdução instrumental designada como o “caracol” (MOREYRA, 1983, p.182). Em Brandão aparece numa descrição de Chegada a um pouso, cita a coreografia feita, explicando que “ao caracol damos o nome de Meia-Lua”. (BRANDÃO, 1977, p.24)

2.6.25 Obrigação dos 7 anos

Os caipiras velhos sempre falam da obrigação de realizar uma festa, ou uma participação tanto na Folia de Reis, quanto no Congado, que se deve cumprir 7 anos seguidos do feito para que não haja desagrado ao Santo. Nas etnografias encontramos também esse relato de obrigação. Em Porto “cita-se que quase todos participam para o cumprimento de promessa, promessa essa que tem a duração de cumprimento por 7 anos, onde a quebra da promessa pode acarretar castigos imprevisíveis e funestos (azar).” (PORTO, 1982, p.15).

Em Castro e Couto aparece que “a Folia – um sinal de júbilo pelo nascimento de Cristo – organiza-se, em geral, em consequência de promessa, isto é, um compromisso livremente assumido, que obriga a folia a sair um mínimo de sete anos a fim de se conseguir a desejada graça.” (CASTRO; COUTO, 1960, p.17).

Brandão cita os 7 anos de preceito para sair com a Folia de Reis. Descreve a formação de um terno (não faz distinção entre terno e folia). A formação é a seguinte: “Dona Matilde com a caixa, o marido com a sanfona, um primo no pandeiro e outro como *palhaço* (nome mais usado por eles que o de *bastião*)” (BRANDÃO, 1981, p.33). Além disso, os autores falam no número 7 como número místico em diversos momentos. Na Folia dos Prudêncio no terceiro arco da Chegada são cantados alguns versos em que o número 7 é citado diversas vezes como “Sete anjos, sete estrelas, sete Igrejas de Deus, sete fato aconteceu”.

A obrigação dos sete anos não aparece só no cumprimento de participação, mas também, como cita Araujo, aparece na obrigação de armar o presépio também durante sete anos seguidos:

Os componentes de uma Folia de Reis de Caixa geralmente fizeram a promessa de sair cantando por ocasião das festas de natalidade pedindo as esmolas. É costume armar o presépio sete anos seguidos. Findo este tempo, a pessoa que fez a promessa sai com a folia angariando dinheiro para a realização de uma festa de roça. Organiza a sua própria ou adere à de um vizinho ou compadre. Terá que angariar, em seu bairro, uma boa soma de dinheiro para satisfazer às despesas que terá com a festa no dia de Nossa Senhora das Candeias. Haverá um leilão, com prendas. Não faltará um jongo, um Moçambique, chiba, canoa, cana verde, cirandinha e, se a casa de um folião for assoalhada, um “arrasta-pé”, que é o baile comum, urbanizado, onde não faltará por certo uma sanfona, a qual chamam gaita. (ARAUJO, 1949, p.447-448)

3 O REGISTRO COMO RESGATE E MEMÓRIA

3.1 AS COLEÇÕES

Para esta pesquisa, foi disponibilizado um vasto arquivo áudio visual, reunido através de um longo tempo de contato e participação na Folia de Reis dos Prudêncio. A organização e descrição começaram na Iniciação Científica e foram finalizadas agora no trabalho de Mestrado com a adição de novos arquivos. O total de arquivos está descrito na primeira parte do trabalho (vide p.62), e pode ser conhecido mais detalhadamente no apêndice A.

Ao longo do estudo entendemos que era necessário descrever esse material antes de selecionar o que seria analisado na pesquisa, pois o conhecimento geral de trinta anos de música de uma mesma Folia de Reis tornou-se indispensável. Pensar que um estudo musicológico/etnomusicológico da Folia de Reis pudesse limitar-se apenas às gravações em áudio de sua música seria insuficiente, pois o vídeo nos traz uma possibilidade maior de conhecimento, análise e completude de dados. No entanto, optamos por descrever as ocorrências musicais como vínhamos fazendo anteriormente, mas desta vez acrescentando todo o texto cantado. Entendemos ao longo do conhecimento da formação das toadas que, o texto é fundamental para sua estrutura musical, pois este dita os aspectos de sua forma, completando suas características dentre os sistemas de cantoria da Folia.

Nos arquivos disponíveis não constam gravações de todos os dias das jornadas que compreendem esses anos, apenas partes deles, pois não se sabe se foram filmados ou não. Segundo José Osvaldo Paulista, que é folião e também um dos colaboradores que cederam as gravações, diz que a Folia foi gravada em outros anos além desses, mas algumas fitas perderam-se com o passar do tempo. Mesmo nos anos não gravados a Folia saiu em Giro, mantendo sua periodicidade dentro dos trinta anos que compõem os registros.

A partir desses arquivos foram organizadas duas coleções, a coleção Priscila Ribeiro com materiais cedidos por José Carlos Ribeiro e Priscila Ribeiro, e a coleção Osvaldo Paulista, que foi adquirida a partir de doações feitas por José Osvaldo Paulista e Isaías Batistute, membros da família Prudêncio.

3.2 COLEÇÃO PRISCILA RIBEIRO

A coleção Priscila Ribeiro (CPR) foi formada a partir do primeiro material áudio visual do qual tivemos acesso, resultando na primeira coleção que organizamos, pois os arquivos mais antigos da Folia contidos nela que datam de 1990 foram gravados por José Carlos Ribeiro, meu pai. Logo depois começamos a gravar a Folia, mais exatamente em 2011, prolongando até 2014. As primeiras fotos foram reunidas e cedidas por Maria Aparecida Ribeiro, mais conhecida como Dona Doca (minha avó). Fotos muito antigas que ela ganhou de amigos e outras provenientes da visita da Folia dos Prudêncio a sua casa em uma Chegada de Almoço em 1997. As fotos antigas, pelas contas de Dona Doca, datam de 1948 aproximadamente. Nelas estão retratadas a Folia em caminhada pela zona rural Lajes, a preparação da comida da Festa de Reis, como também outras dos próprios moradores da região, na qual posam em frente às suas casas de pau-a-pique. Das fotos de 1997, as mais recentes e mostram a Folia em visita a sua casa, desde a entrada pelo portão até a distribuição do almoço.

Nos arquivos em vídeo de José Carlos Ribeiro, foram filmados alguns dias de giro da Folia como também Festas de Reis dos anos de 1990 a 1995 e 1997. Já os anos de 2011 a 2015, foram gravados por mim em trabalho de campo.

3.3 COLEÇÃO OSVALDO PAULISTA

A maioria das fotos do acervo reunido neste trabalho está nesta coleção. Os arquivos desta coleção foram filmados por Isaías Batistute em parceria com seu tio José Osvaldo Paulista, que registrou a Folia por muitos anos, sendo o precursor dessa iniciativa. José Osvaldo conta que sempre gostou de filmar a Companhia, e lembra que antigamente para conseguir filmar por mais tempo, carregava em seu equipamento uma bateria de motocicleta para gerar energia para sua câmera filmadora, pois não havia energia elétrica pelas fazendas em que a Folia passava. Muitos dos registros em fotos cedidas por Isaías Batistute e José Osvaldo, foram feitas por parentes e amigos que aos poucos foram cedendo a eles seus registros.

3.4 PORQUE GRAVAR A FOLIA DE REIS?

No decorrer do trabalho de pesquisa foram realizadas diversas entrevistas tanto na participação em campo como também por telefone. Algumas delas de maneira informal, e outras, como veremos a seguir, de forma planejada em que a mesma pergunta foi feita para vários agentes diferentes. Essas entrevistas trouxeram dados importantes para compreender o papel das gravações dos anos de Folia como também a ação do cantar e tocar. As entrevistas reproduzidas a seguir foram feitas a partir de perguntas preparadas enviadas via WhatsApp²⁶, resultando nas respostas reproduzidas a seguir. Dos entrevistados temos José Carlos Ribeiro, 63 anos, autônomo e José Osvaldo Paulista, 52 anos, funcionário público estadual-agente de serviços escolares, ambos doadores dos registros constantes em nossas coleções. Temos também os Embaixadores Pedro Paulo de Souza, 61 anos, técnico agrícola e seu filho Fábio Marcos de Souza, 37 anos, inspetor de trânsito.

Quando perguntamos a José Carlos e José Osvaldo como era gravar a Folia de Reis na década de 1990, percebemos que uma das coisas que mais motivava as gravações era o registro de momentos familiares, e a Folia era um deles. Tanto José Carlos quanto José Osvaldo são herdeiros da tradição, pois suas famílias são famílias de foliões. José Osvaldo cita a dificuldade que teve para conseguir equipamento para realizar as gravações, e que muitas vezes tinha que pegar emprestada uma filmadora, mas que sempre foi muito prazeroso filmar esses momentos que diz serem inesquecíveis.

Reproduzimos a seguir as palavras de José Carlos Ribeiro e José Osvaldo Paulista:

José Carlos (JC): “Bem...sempre gostei do reis desde criança, como você sabe é tradição antiga em nossa família, minha vó Messias meu vó João Basílio...a vó cozinheira das festas e o vó folião nato...por outro lado meu vó Elias e vó Maria sempre devotos...vi e ouvi cantorias com toadas lá da Bahia...então vivi minha infância nesse meio...o vó João alfer...na pré-adolescência viemos pra São Simão...1965...ganhiei um cavaquinho na época tenho ele até hoje os primeiros acordes que aprendi foi de Reis vó João e tio Orlando que ensinaram. No banco ai com condições de locomoção passei a acompanhar mais amiúde as temporadas de reis...com a aquisição da velha sharp passei a registrar esses momentos...sempre gostei de fotografia e

---

²⁶O uso desse aplicativo nos facilitou o contato e acesso às informações pelo fato de que cada cantador mora em uma cidade diferente. Dessa maneira pudemos de uma forma ágil obter as informações necessárias para a composição do trabalho. Essas entrevistas foram feitas entre os dias 20 e 25 de fevereiro de 2017.

cinema...tinha a intuição de que aqueles registros um dia seriam úteis... (risos) ”

José Osvaldo (JO): “Muito difícil! Não tínhamos equipamento e precisamos muito de ajuda! Meu primo de São Simão/Bento Quirino me ajudou muito emprestando uma filmadora (risos)! Ao mesmo tempo era e, continua sendo muito prazeroso registrar estes momentos inesquecíveis da Cia. de Reis! ”

3.4.1 O que era mais importante gravar/filmar?

JC: “No tocante a companhia, sempre gostei de filmar toda sequência ...desde a puxada de versos pelo Embaixador até o último integrante...com uma câmera só isso quase sempre não era possível...daí a existência de vários cortes nas gravações...eu sonhava um dia ter uma ilha de edição para então trabalhar o material...eu filmava já com essa intenção...já tinha em mente a edição final...mas ainda não consegui, (risos)...gostava de filmar também detalhes tipo pessoas, paisagens, etc.”

JO: “Tudo! Eu queria registrar tudo, tudo, tudo! ... (risos) mas o importante pra mim era ter a Cia cantando. Era o que eu mais gostava e ainda gosto de ver e ouvir! ”

3.4.2 Quais eram as maiores dificuldades?

JC: “Eu preferia filmar...era um prazer e uma alegria enorme...conhecia as toadas...conhecia o "roteiro"...não tinha muitas dificuldades...as dificuldades eram tipo conciliar o trabalho com os dias de cantoria...muitas e muitas vezes saía do Banco tipo 18hs ia nas jantas, filmava e voltava pra trabalhar noutro dia....do ponto de vista técnico era o uso de uma só câmera, iluminação, chuvas, etc., na maioria das casas a iluminação era muito ruim e as vezes em outras era lamparina...por exemplo as jantas do Batedor...(risos) O Junior, sendo o mais velho (seu filho mais velho) ajudou muitas vezes na iluminação...eu tinha um holofote...e como “camêraman” auxiliar nas raras cenas que apareço...(risos)”

JO: “A maior dificuldade era justamente a falta de equipamento! Até bem pouco tempo ainda era! Inclusive alguns anos infelizmente não foi possível registrar nada devido a esse problema! É o caso por exemplo da festa em que o Lucas e Valeria fizeram, infelizmente não temos nada registrado daquele ano - não me recordo agora em qual ano foi. ”

3.4.3 Por que você se preocupava em gravar/filmar?

JC: “Como disse em outras palavras era uma forma de perpetuar a tradição...”

Priscila Ribeiro (PR): Como assim perpetuar a tradição?

“Tipo assim, registrar as cantorias, os costumes, a fé nos Três Reis...daquela região onde nasci, onde viveram meus antepassados...de pai para filho, usando a tecnologia da imagem e do som... Tecnologia essa que não era disponível nos meus tempos de criança. Não sei se ainda dá tempo, mas principalmente nos dias de janta...no banco eu fazia alguns rascunhos de "storyboard" nas horas de folga e levava pras filmagens...devo ter alguns guardados lá naquela estante... (risos) ...lembrei dela hoje! ”

PR: O que é storyboard exatamente?

“São desenhos tipo quadrinhos das cenas que você quer e vai filmar...é pratica comum nas produções de cinema.... Neles você dimensiona luz, espaço entre cenas, perspectiva, etc.”

JO: “Era um sonho grande poder registrar e ter isso registrado pra sempre! Tudo é sempre tão grandioso! Sempre tive em mente que "aquilo" precisava ficar registrado para que no futuro as pessoas pudessem ver o quanto tudo era tão difícil! Que pudessem sentir a emoção de estar ali e sentir todo o envolvimento que eram aqueles 06 dias! ”

3.4.4 As gravações da Folia de Reis são importantes? Por que?

JO: “São importantes por que no futuro todos sem exceção poderão ter estes registros como fonte de inspiração! Daqui há mil anos, enquanto o mundo for mundo, enquanto existir o planeta...enfim, eternamente as pessoas poderão ir lá e ver como eram as coisas! Tudo que registramos são de extrema importância!!! Imagine se tivéssemos hoje os registros em vídeo por exemplo da chegada dos reis magos visitando aquele menino que nasceu em Belém e, que mudou o mundo! Isso me lembra a frase de um filme que adoro "Gladiador". Em um determinado momento o protagonista diz: "O que fazemos na vida ecoa na eternidade!" Não sei se esta frase pertence ao filme ou se foi apenas usada ali, retirada de algum livro, poema, sei lá, não importa, mas tem tudo a ver com o que todos nós fazemos, construindo história! Registrando o que se passa naqueles 6,7 dias estamos fazendo exatamente isso! Estamos deixando todo este trabalho ecoando na história, inclusive este seu trabalho maravilhoso Pri! Tenho certeza absoluta que ficara pra sempre eternizado pra todos nós como algo incrível e inimaginável até você tomar a decisão de fazê-lo! Fica aqui meu obrigado a você e a todos que de alguma forma te ajudam, colaborando com informações para que

estas sejam também eternizadas! Só a título de esclarecimento, o meu primo ai de Bento Quirino faleceu ano passado, era o Zé Olímpio! Que Deus o tenha num bom lugar! E, em 1985 (Tenho quase certeza ok (risos), a primeira vez que sai numa cia de reis foi na Cia do Tiozão, lá de Cássia dos Coqueiros, o festeiro na ocasião era o Hélio Ramos...me lembro que os tios Prudências estavam todos com ele e fui atrás (risos) ... no ano seguinte, se não me falha a memória, foi a festa lá do "Oi D'agua" (risos). ”

Pedro Paulo (PP): “As gravações são importantes sim, você ouvindo, eu até não gosto, de vez em quando eu escuto aquilo que eu canto sabe, mas você ouve, você corrige falhas. É... as suas falas, a cantoria, dá pra você corrigir um monte de coisa. Porque tudo que você canta em qualquer situação, é uma sequência de palavras, uma sequência de coisas. Não dá pra ficar cantando saltiados, você tem que pegar uma linha, começo e fim. Então a gravação é importante, pra você evitar ser repetitivo, as vezes você escuta uma gravação e fala “opa, tô repetindo aí né...”. É muito importante. ”

Fábio Marcos (FM): “Eu acho que é importante sim, as gravações pra Companhia. Principalmente vindo da família nossa, que é bem unida. A gente vê antepassados nosso, os entes queridos nossos, a gente vai sentido saudade tal. Também serve pra ver os erros, porque na hora ali a gente tá cantando ali, talvez não pode perceber, mas depois que você põe uma fita, um DVD pra vê ou escutar, você vai perceber o erro na voz, por que as vozes são todas duetadas entendeu. Então eu acho que serve também pra ver os erros. E também matar a saudade, matar a saudade de ver a trajetória da Companhia. Pra gente tem muito fundamento isso aí, é muito bom, é prazeroso, é gostoso, a gente tá vendo a Companhia de Reis nossa, aí pelas filmagens. ”

A partir das entrevistas podemos ver a importância que o vídeo tem na manutenção e salvaguarda da memória do grupo e análise crítica da prática dos “fazedores”, pois permite ver e rever suas ações analisando-as para que no futuro possam aprimorar seus modos de fazer música e texto dentro da Folia.

3.5 AS DESCRIÇÕES DOS VÍDEOS

A descrição detalhada dos vídeos das coleções nos permitiu além de conhecer melhor a Folia, ter mais segurança para trabalhar com os dados que provinham dela, bem como ter acesso a tudo o que ela nos oferece em relação ao material musical. Mesmo nos cercando de informações que vinham de: vínculos familiares, atuação efetiva dentro grupo (ser foliã), trabalho de campo, a grande quantidade de material, principalmente o material antigo que completa as lembranças que também fazem parte da constituição do conhecimento sobre a

Folia, o trabalho tornou-se com o passar do tempo rico em dados que junto à bibliografia trouxeram esclarecimentos satisfatórios. Dessas descrições pudemos cercar nosso alvo de estudos que são a composição básica da música da Folia, as Toadas.

3.6 O QUE O ARQUIVO NOS DIZ

Uma das principais mudanças sociais da Folia dos Prudêncio que se observa com o passar dos anos nos arquivos é a diferença de “palco” que muda de urbano para rural. São percebidas mudanças em condutas dos participantes, constante presença da melancolia, da saudade da roça, aflora a memória dos tempos antigos como a percepção da velocidade do Giro que antigamente parecia durar mais tempo que os dias de hoje. Na cidade as visitas de uma casa para a outra acontecem de forma mais rápida, não havendo mais o tempo da caminhada como acontecia na zona rural em que podiam conversar e tocar de um lugar para o outro. A contagem do tempo muda.

Eles começam a ter um senso crítico de suas performances, confrontando memórias pessoais quando assistem ao vídeo, de certa forma estranham alguns eventos e em outros momentos reforçam um acontecimento ou outro, quando relatam quem estava presente naquela ocasião.

Um dado sonoro interessante que pudemos notar é que a Folia de 1989 era composta por irmãos e parentes que cantavam juntos. Já na Folia de 2012 aparecem pessoas de outras famílias, observa-se uma sonoridade diferenciada além do envelhecimento vocal de alguns cantadores, que ainda hoje cantam nas mesmas posições em que cantavam na Folia de 1989. Nota-se que a forma de “timbrar” as vozes muda tem-se a impressão de que antigamente havia uma harmonia maior na afinação. A respeito disso, de maneira a apoiar nosso estudo, buscamos entender como se dá a ação acústica vocal neste caso.

Sabemos de antemão, dentro do estudo acústico da música, que o timbre por sua vez pode ser assimilado pelo ouvido humano, tanto no que diz respeito a identificação quanto a aprendizagem e reprodução (ROEDERER, 2002, p.221-222). O timbre está relacionado com a identificação da fonte sonora, no caso das vozes da Folia é possível reconhecermos um cantador pelo seu timbre de voz, tendo visto um prévio conhecimento de sua cantoria. Nas descrições isso foi muito importante, pois nem sempre nas gravações com saída de áudio em mono, consegue-se facilmente transcrever as toadas identificando suas vozes separadamente.

O timbre pode ser modificado reforçando certos harmônicos (ROEDERER, 2002, p.213), no entanto pode ser aprendido. A forma desse som se dá nos formantes²⁷ das ondas sonoras em que estão projetados esses harmônicos. Conforme os formantes se aproximam, mais parecidos tornam-se os timbres. Mas o que nos chama a atenção é que, a partir do momento em que os cantadores têm uma pré-disposição genética de emissão sonora vocal, isso causa uma aproximação entre os timbres. A impressão de um melhor entrosamento na afinação, dá-se por essa aproximação de timbre, facilitada, portanto pela relação vocal de aproximação genética. Em outros aspectos os arquivos também nos ajudam a entender as dinâmicas de aprendizado e conhecimento das toadas. Por exemplo quando a T49 (toada 49) aparece pela primeira vez²⁸, os cantadores não dão conta de fazerem a resposta correta mas encaixam outra resposta. Em 2016, esta mesma toada torna a aparecer e daí sim conseguem responder ela de forma correta. Presenciando tal evento, pudemos notar que um cantador em específico “desvendou” o que estava acontecendo de errado anteriormente na cantoria. Ao ouvir o Embaixador repetir a linha melódica da toada até o final, fez com que sua voz a Contra-tala, demorasse um compasso a mais na função da subdominante ao invés de ir direto a dominante e encerrar na tônica. Esse movimento harmônico sustentado pela nota da Contra-tala, direcionou as outras vozes a esperar também na subdominante, realizando então a toada da maneira que o Embaixador esperava.

Em outros aspectos, para tais descrições, ter uma certa familiaridade com a escuta fonética do canto caipira facilita as transcrições em partitura, pois não é sempre que a compreensão do que se fala/canta se dá de maneira clara no decorrer do vídeo, ficando a cargo do pesquisador ouvinte, decifrar certas palavras.

Dessa minuciosa descrição foram montados alguns catálogos, um tipo de acesso diferente ao material descrito. Com destaque para as toadas, temos tanto um catálogo que nos mostra quais toadas aparecem em cada ano do período estudado, como também o catálogo que separa as toadas por nome.

---

²⁷Formante é um pico de energia em uma região do espectro sonoro, ele define vogais, define timbre e tudo mais relacionado a som, seja no canto, na fala, nos instrumentos musicais e em áreas fora do mundo musical.

²⁸A passagem citada encontra-se em COP - 2015-dvd 1- (01:22:39).

3.7 A ANTROPOLOGIA FÍLMICA

Segundo José da Silva Ribeiro (2005), a antropologia visual nasceu em meados do século XIX com a “era da reprodutibilidade técnica” e da expansão industrial, com intuito de reunir e preservar documentos abria-se então a função da imagem nesse processo através da antropologia de urgência. Dividiram-se sociedades e culturas em “predominantemente observadas (fotografadas, estudadas, cinematografadas) e predominantemente observadoras (que fotografam, estudam, produzem filmes), orientais e ocidentais, sul e norte, pobres e ricos, rurais e urbanas, femininas e masculinas” (RIBEIRO, 2005, p.616). A produção de filmes a partir desses registros trouxe outras perspectivas de conhecimento para área, abordando diversas reflexões sobre o papel do filme, com narrador ou não, documental ou não, etc. No entanto, as filmagens/filmes da Folia de Reis dos Prudêncio, foram feitos a partir de interesses parecidos de pessoas diferentes. Registrar o que para eles era importante, a atuação da Folia em si como também registrar seus familiares, pois a Folia é um evento realizado por suas famílias, traz o que podemos chamar de um filme êmico. Em alguns vídeos muitas vezes o narrador é a própria pessoa que está filmando, em outros não há narrador algum. As perspectivas e métodos de filmagem variam de filme a filme, de ano a ano, alguns editados e outros não. Todo esse material pode ser abordado de diversas maneiras, cabe ao pesquisador direcionar o seu olhar. Neste caso, procuramos olhar para os registros musicais e o que mais pode estar contido neles que nos ajude a entender melhor a música da Folia, que está concentrada na toada.

3.8 O USO DO VÍDEO NA PESQUISA EM MÚSICA

A imagem em vídeo assume uma importância grande dentro dos registros da Folia. Para os espectadores da Folia, as imagens têm um papel de grande representatividade, pois eles se reconhecem nelas.

Refletindo um pouco sobre o papel da imagem fílmica no contato das representações humanas Yasuhio Omori em seu trabalho *Estudo da Antropologia através da imagem*, que faz parte da obra *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica* (2009), que contou com organização de Marcius Freire, Philippe Lourdou, podemos identificar

apontamentos importantes sobre o uso desse recurso de registro. A imagem fílmica consegue captar gestos e sentimentos que dificilmente o texto ou a imagem “estática” da fotografia conseguiria, pois conta com o movimento sobreposto do tempo. “O tempo em que se dão os movimentos atribui sentido a fenômenos e revela nuances do relacionamento entre os homens; sugere sentimentos, afetos e muitas outras expressões psicológicas intraduzíveis em palavras” (OMORI, 2009, p.295). Um outro aspecto importante é que o vídeo nos dá a possibilidade de visualizar a informação de forma repetida e minuciosa, quando nos dedicamos a descrever e analisar os materiais, pois é possível voltar ou pausar a imagem quantas vezes for preciso.

É muito comum o espectador da Folia identificar-se com os registros que vê, pois geralmente essa faz parte de seu ambiente cultural, familiar e social, mesmo que não faça parte como performer do grupo:

É essa “imagem em movimento conscientizada” que gera no íntimo do espectador o efeito de identificação com a imagem vista e introduz sentimentos. Esse fenômeno “espíritual” de interferência da imagem real com a imagem psicológica é chamado de “fotogenia” (alma do retrato) (Okada, 1975, p.32). Diz-se também que essa identificação momentânea entre o espectador e as imagens é produzida por participação afetiva (Morin, 1971, p.101). (OMORI, 2009, p.300)

Exemplos interessantes são os comentários existentes em vídeos de performances de Folias de Reis que aparecem no canal Youtube na internet, em que as pessoas escrevem o tanto que elas se sentem satisfeitas em ver tal Folia ali registrada, e sempre relatam que participam, ou já participaram ou simplesmente conhecem Folia de Reis pois em suas cidades existem alguns grupos, etc. Elas veem-se contempladas nessas performances, ou seja, se reconhecem nelas. Omori fala sobre o efeito dessa identificação no espectador:

Como o espectador confronta o que vê com sua própria bagagem cultural, a imagem produz em cada indivíduo uma interpretação própria. Começando pelas ações e atitudes concretas que lhe são estranhas, esse confronto leva, por fim, à comparação de aspectos culturais peculiares a cada povo, tais como sua visão e consciência do mundo. (OMORI, 2009, p.301)

Quando nos trabalhos de campo mostrávamos alguns vídeos da Folia dos Prudêncio para as pessoas do grupo, elas sempre acrescentavam coisas àquele momento que viam nas filmagens, pois mesmo não aparecendo nas imagens filmadas, elas estavam presentes naquele dia de Folia, ou no quintal, ou em outro cômodo da casa ouvindo a cantoria. Sabemos de antemão que a Folia dos Prudêncio não foi integralmente gravada, por isso, nossas conclusões do que é e como é feito são baseadas nos registros existentes. Entretanto, lembramos que mesmo que esses momentos não tenham sido registrados pelas filmagens, eles não deixaram de ser considerados no que diz respeito ao que se vivenciou no decorrer dos anos. É muito comum ouvir nas conversas sobre os dias de giro, como foi relatada na entrevista com Chico Prudêncio (vide p.65) que “precisava ter gravado aquilo”, quando relata a emoção que circunscreveu os Foliões em uma oração de terço para uma respectiva paga de promessa de falecidos na fazenda “Ôio d’água”.

É importante que o pesquisador que faz o uso do vídeo, considere também aquilo que não foi gravado, sempre criando modos de esclarecer os acontecimentos como um todo.

Uma vez que o cinema não é, por suas próprias condições físicas, contínuo até a morte como o tempo fisiológico da vida do homem, ele apenas registra um acontecimento circunscrito num período de tempo limitado. Cabe ao espectador utilizar a imaginação para “costurar” e dar sentido às cenas captadas de um determinado acontecimento e mostradas de forma contínua. (OMORI, 2009, p.293)

Olhando para as filmagens podemos observar que o musicar (SMALL, 1999) da Folia encontra-se completamente envolvido com o local onde acontece sua música e as relações que fazem parte desse processo, pois essa é uma das características que faz com que essa Folia dos Prudêncio seja única. Completando um pouco essa ideia, no trabalho *A imagem fílmica na pesquisa etnomusicológica: contribuições para o estudo da música religiosa* (2007) de Ewelter Rocha, Glauco Vieira e Weber dos Anjos, encontramos algumas reflexões sobre a atuação da imagem fílmica na compreensão e estudo da música direcionada a ação religiosa. Os autores afirmam que “a imagem fílmica permite realizar uma leitura do lugar da música”. Esse “lugar da música” não compreende somente o entendimento de lugar espaço de atuação,

mas também o “lugar” com tudo que dele faz parte, as pessoas, a paisagem, a dinâmica social, etc.

Mais do que descrever músicas, salas, movimentos, paramentos e orações, compreender o sentido que estas coisas assumem no universo religioso traduzido pelo canto, o valor e o significado delas dentro do espaço-tempo de cada dia. A imagem aqui se apresenta como equipamento de desfragmentação capaz de organizar, reconstruir, reelaborar o que está apartado espacial e temporalmente, direcionando o olhar-a-imagem para o sentido que foi percebido e também sentido, no olhar-a-realidade. (ROCHA, VIEIRA, ANJOS, 2007, p.6-7)

A imagem fílmica, portanto, faz com que recuperemos parte da realidade daquele momento. Para aqueles que filmam a Folia, o material torna-se de valor inestimável, pois guarda ações de pessoas queridas já falecidas, “trazendo-as à vida” a partir do momento em que o vídeo começa. Suscitam neles diversos sentimentos e inúmeras memórias, expondo a eles sua própria formação, sua identidade, aqueles que os ensinaram como se canta uma toada, ou o que é a Folia de Reis, proporcionando a manutenção e reafirmação de sua formação cultural, como se comessem a aprender de novo sobre a Folia, trazendo um sentimento de perpetuidade.

3.9 A IMPORTÂNCIA DA IMAGEM

A imagem nos remete à imortalidade. A imagem em movimento contempla ainda mais essa sensação, pois vemos movimentos, sons, gestos, intenções de fala traz, portanto, vida. Tem o poder de produzir efeitos, modificar condutas (DEBRAY, 1993, p.109), assim como a música. Sabe-se de antemão que toda imagem é passado (DEBRAY, 1993), e esse passado tem a possibilidade de sobreviver por conta da imagem, “(...) o culto dos antepassados exigia que eles sobrevivessem pela imagem.” (DEBRAY, 1993, p.23).

No entanto, podemos estender a reflexão das imagens que a própria Folia produz dentro de sua performance para, por exemplo, o efeito da imagem plástica, que é capaz de servir como um condutor de energia psíquica, assim como o filme, através dos símbolos como Bandeira, fitas, Palhaços e suas vestimentas, bandeirinhas de papel seda, enfeites, estes feitos a mão ou não, trazem ao espectador, ao vivo ou não, uma direcionalidade de pensamento,

resultando em condutas diversas. Muitas delas suscitam lembranças e comparações de como era “antigamente”, e essa memória, como também a comparação, só é possível quando esse indivíduo foi ou é envolvido pela experiência.

3.10 A FOLIA COMO UM FIEL DEPOSITÁRIO DA MEMÓRIA

A partir do momento que os Foliões começam a ter acesso às gravações, muda a forma de lembrar. Gravar ou registrar uma imagem seja em foto ou filme parte de uma vontade primária de manutenção da lembrança. Tudo que se filma e fotografa tem a princípio consideração de importância para aquele que realiza o registro. Ecléa Bosi, professora de psicologia social da USP, nos mostra em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (2010), que para os que recordam de algo, fica o que significa. Ou seja, o que em mim fica? O que em mim significa? Como que o som recriasse e decifrasse o invisível. A cada ano que a Folia sai em peregrinação pelos dias chuvosos de janeiro, é como que se brotassem na memória de muitos, todos os momentos já vividos por aqueles foliões em outros anos de Folia. Eles sempre vão recordando ao longo do caminho as caminhadas de outrora, como também reforçam a saudade dos companheiros que já se foram, revivem os dias que se passaram.

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p.55)

Quando nos voltamos para os vídeos, a partir do momento que os Foliões assistem os registros da Folia de anos passados, cada um traz à tona certo tipo de lembrança daquele

momento. Bosi nos diz que “o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e como lembra, faz com que fique o que signifique” (BOSI, 1994, p.31). A autora completa dizendo que importa, porém, reter o seu princípio central da memória como conservação do passado; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente. (BOSI, 1994, p.53). No entanto a imagem suscita a memória que está ligada a experiência.

Jorge Larrossa Bondía em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* (2002), adota a perspectiva de pensar o aprendizado a partir do par: experiência/sentido. Citando Walter Benjamin diz “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, fala da pobreza de experiências que caracterizam o mundo atual onde se passam tantas coisas e a experiência é cada vez mais rara, levantando a importância e o uso do tempo, que permite haver ou não experiência. Assim, na Folia de Reis o aprendizado de fazer a Folia como também sua música opera diferentemente de montar um curso com aulas regulares, mas através da experiência. Neste caso a experiência acontece em um tempo marcado pela passagem anual da Folia, oportunamente aprendida, apenas uma vez por ano nos dias de Giro.

A partir do momento em que se tem contato com essa música, de um modo ou de outro, as pessoas tornam-se “musicalizadas” por ela. A primeira memória que tenho da Folia é de uma Festa de Reis, devia ter uns três ou quatro anos, mas me lembro que brincava em volta dos cantadores, ouvia a música, conforme corria entre os Foliões sentia as fitas dos instrumentos passando sobre minha cabeça. Passava a mão nas fitas como também nas bandeirinhas de papel seda que enfeitavam o corredor da Chegada entre um arco e outro, completamente “musicalizada” pela música ininterrupta da Folia.

A informação não substitui a experiência, trocas rápidas de informação características do mundo moderno, impedem também a memória já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro, que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. Bondía (2002) aponta que a falta de memória é inimiga mortal da experiência dizendo ainda que o sujeito tem de ser capaz de experiência, pois permite o tempo e a passividade necessários para que isso aconteça. Compara com o efeito de “paixão”, no sentido de ser tomado pelo objeto que se está apaixonado, onde o sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco, por isso é incapaz de experiência aquele que não se “ex-põe”. Traz a ideia de “vida” a partir da “morte”,

anulando-se para ser tomado por algo, paixão como condição de possibilidade de todo renascimento (BONDÍA, 2002).

Isso nos lembra a ideia do sacrifício, que se baseia na morte para se obter vida, perder para ganhar, no entanto uma morte que causa prazer e recompensa, ou seja, um sacrifício. A Folia traz em seu eixo central de atuação este caráter sacrificial, na qual acontecem ritos de passagem, intenções e promessas que o humano faz para com o divino. A ação sacrificial que sempre esteve presente nas culturas primitivas mantém-se em certa medida nos dias atuais, principalmente no campo do catolicismo popular. É necessária uma entrega do indivíduo para que se realize tal ação, sendo que a música contínua e ininterrupta da Folia auxilia neste processo. A experiência tem uma grande capacidade de formação e transformação:

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber de experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. (BONDÍA, 2002, p.27)

A Folia participa de momentos importantíssimos da vida dos fiéis que recebem a Bandeira, para cada ato existe uma música distinta e um modo de fazer distinto. Para momentos de entrada e saída de casas ou terreiros a Folia pede permissão, pois naquele momento inicia-se, digamos, uma “travessia” para um campo, ou lugar diferente, assunto que será estudado com mais profundidade na quinta parte do trabalho.

No entanto, a Folia de Reis dos Prudêncio é uma comunidade de significativa expressão musical, onde espelha sua coerência e sentido social, que mesmo em constante transformação utiliza-se da tradição para fortalecer suas atividades, prolongando sua permanência. O musicar local que se opera é o resultado de todo um movimento musical representativo desta sociedade. A memória torna-se imprescindível para os acontecimentos musicais, pois seus agentes precisam estar completamente imersos e conectados com o fazer

musical, tomados pelas experiências com o passar dos anos, a repetição faz com que se enraízem as fórmulas e se solidifique o aprendizado para que realizem o rito.

Uma musicalização coletiva se dá em torno da experiência de forma enraizada, permanente, pois conecta-se com uma rede de acontecimentos sociais e emocionais, que faz com que os indivíduos se reconheçam criando laços de convivência em um movimento circular e completo.

Disso tudo, o grande acervo de registros em imagens da Folia dos Prudêncio de Cajuru, nos traz uma construção de experiências da Folia ao longo de 30 anos. Imagens de uma memória compartilhada entre muitos agentes, nas quais aparecem experiências musicais que combinadas à devoção, operam transformações nos indivíduos, mostrando-nos que a música é capaz de atuar e significar o comportamento humano. Combinada ao texto torna-se veículo de uma tradição oral, de uma literatura enriquecida com o épico da Visitação dos Três Reis Magos ao Messias, o prometido por Deus, representando o viés religioso de uma das maiores crenças do mundo, o cristianismo.

4 MÚSICA E FOLIA

4.1 TOADA: A MÚSICA DA FOLIA

Na parte central deste trabalho colocamos o que mais “lustra os ouvidos” de quem vive a Folia de Reis, seja tocando, cantando, acompanhando os dias de Giro ou apenas parando para ouvir alguns minutos: a Toada. A música da Folia, em sua estrutura geral, no entanto, encerra-se na toada. Esta é a nomenclatura atribuída pelos Foliões às melodias que são cantadas pela Folia. Essas melodias comportam uma ideia musical que se divide em duas partes que eles nomeiam de “embaixada” e “resposta”. Procuramos estudar os cinco tipos de toadas presentes na Folia de Reis dos Prudêncio tendo em vista situações específicas do cantar e improvisar versos. No decorrer do trabalho pudemos perceber que a toada cantada atua de diferentes maneiras, como quando se chega a uma casa, com presépio ou não, o que subentende duas formas diversas de responder musicalmente; como a toada cantada quando a Folia é surpreendida por algum fiel em meio a seu trajeto; como a toada cantada em memória de alguém que faleceu (nessa situação ninguém segura a Bandeira que permanece apoiada no chão).

Para tanto, arrolamos definições do termo, dadas por alguns autores para melhor entender seu uso e sentido, comparando suas definições. Câmara Cascudo traz em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2010), que o termo toada refere-se a “Cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se”. Apoia-se nas definições de Izaac Newton, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga que apresentam o termo como “sinônimo de Soada”, “forma do romance lírico brasileiro, “canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras”. Cascudo aponta nas definições de Oneyda Alvarenga que a toada é encontrada por todo o Brasil, e que musicalmente não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira, mostrando um possível uso como uma “forma” musical de um tipo especial de canção empregada em seu sentido genérico da mesma forma que a moda. Diz que formalmente é composta de estrofe e refrão de melancolia dolente, num processo comum da entonação a duas vozes em terça. Como sinônimo da solfa, música, o som e o tom, sempre ligada à forma musical e não à disposição poética.

No *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade editado em 1989, oferece um estudo do verbete com definições organizadas e pré-organizadas pelo autor. No primeiro

estudo o autor chama de toada “Cantiga, sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado”, como também a ideia de linha melódica. Em uma das letras expostas em suas explicações há o uso das sílabas “ai ai ai”, que nos chama atenção pelo fato de estar muito presente nas toadas da Folia de Reis. Logo a frente ele diz que *Toada* no domínio caipira, significa “melodia, a linha melódica e não o conjunto de peça”, isto é, a poesia cantada com acompanhamento de viola ou violão e completa atribuindo também o significado de tonalidade e afinação. (ANDRADE, 1989, p.518).

Em outros dicionários musicais, encontramos que “no Brasil configura-se como cantiga geralmente melancólica ou arrastada; o termo também é empregado regionalmente no sentido de “entonação” ou “linha melódica” (GROVE, 1994, p.950). Segundo Henrique Dourado (2008), toada é “uma breve canção brasileira de caráter triste, lamentoso e em andamento lento”, como também pode designar genericamente melodias que possuem características semelhantes (DOURADO, 2008, p.334).

Dentro das definições e estudos feitos pelos autores citados acima, comparamos com o sentido atribuído pelos foliões à palavra “Toada”, podemos afirmar que são as melodias cantadas que dão a entender uma forma melódica a ser seguida com altura definida. A Folia se dá com uso de versos feitos na cantoria onde o Embaixador “tira o verso” e o coro “responde” em cantoria, que muito se assemelha ao canto antifonal comumente encontrado na música tradicional brasileira no geral (ANDRADE, 1989). Elas são entendidas como formas fechadas em linhas melódicas, que são completas no sentido de começo, meio e fim, que fazem parte de uma “forma” composicional, pelo fato de serem estipuladas como uma unidade formal musical. Os Embaixadores têm diversas delas disponíveis em seu repertório, lembrando que ela em si, não se faz dependente do texto, mas o texto é dependente dela, pois ao escolher uma Toada o Embaixador terá a necessidade de ajustar o texto dentro da extensão melódica desta.

Assim, com base na performance da Folia de Reis dos Prudêncio elas são utilizadas em seis situações principais, “Chegadas”, “Despedida”, “Agradecimento”, “Promessa”, “Pedido e Distribuição de Bênçãos”. Pertencem a sistemas de cantoria que são conhecidas como Toada de Caminhada, Toada Mineira, Toada Paulista, Toada Dobrada e Toada de Falecidos. Entre elas observamos movimentos de funções harmônicas diferentes, mas igualam-se em outras características como por exemplo a tonalidade, que se mantém sempre a mesma, embora haja variação no número de vozes, nas formas, assim como a resposta do coro. Para melhor entendê-las, foi necessário transcrever as toadas encontradas nas coleções que delimitamos entre os anos de 1982 a 2015. A possibilidade de realizar a anotação do texto sonoro nos proporciona o registro desse importante repertório musical, mesmo realizando

aproximações necessárias na escrita, pois a partitura apenas funciona como um “lembrete”, já que não consegue traduzir com exatidão o que foi cantado e tocado no momento correspondente, comparada a uma gravação, por exemplo. Há de se levar em conta que o caminho da escrita musical neste caso é o inverso, pois trata-se de uma música feita a partir do “não escrito”, carregada das implicações próprias dessa dinâmica de movimento musical. Uma delas é a responsabilidade para com as escolhas feitas das notas escritas, pois nem tudo que foi escrito trata-se exatamente do que foi cantado ou tocado e sim de aproximações, pelo fato de ser uma música dinâmica (dentro do que é permitido entre os cantadores) a depender de quem canta e do momento que canta, sendo que grande parte da composição musical vem a partir da interpretação do cantador, ou tocador, como os fazedores da Folia se nomeiam. Por isso, é necessário pensar muito bem e considerar inúmeros aspectos na hora de transcrever, como por exemplo, a escolha do dia em que determinada toada foi cantada, pois isso acarreta mudanças na performance. Na toada cantada no dia 1º de janeiro (primeiro dia de Giro da Folia) a maioria dos cantadores está com a voz descansada como na maioria das manhãs do giro, diferentemente do dia 6 de janeiro (último dia de Giro da Folia), em que os cantadores provavelmente estarão com as vozes cansadas, alguns com rouquidão, mudando muito sua forma de cantar, até mesmo deixando de cantar certas notas e também certas toadas. As descrições minuciosas dos registros são necessárias e importantes, por fornecerem o máximo de informações sobre a música e sobre os textos, já que estes funcionam conjuntamente. Pudemos rastrear na cronologia da Folia de Reis dos Prudêncio, o motivo e a forma como as Toadas acontecem, pois são a base do repertório musical da Folia, estão presentes e se repetem nos diversos anos, presentes na memória coletiva do grupo. Deste modo, as pessoas que ali participam desse “movimento musical”, atribuem as toadas valor e significado, conforme vão presenciando suas diversas performances.

4.2 IDENTIFICAÇÃO DAS TOADAS

Foram identificadas 738 ocorrências de Toadas nos arquivos das duas Coleções (CPR e COP), totalizando em 50 toadas diferentes. A nomeação/numeração foi atribuída de acordo com a identificação das Toadas e sua disposição na coleção, que muitas vezes não corresponde a ordem cronológica e sim a aquisição da gravação durante a pesquisa e

conforme apareciam nos vídeos. Como exemplo, uma toada que aparece em 2003 tem numeração inferior à que aparece em 1994, porque o acesso ao material de 2003 aconteceu antes. Observamos que há uma grande quantidade de vídeos no ano de 2012, arquivos digitais, que resultam em maior quantidade de material. Nas décadas anteriores os recursos analógicos não permitiam tamanho acúmulo de materiais, pois os recursos eram mais caros e dependiam de material de suporte físico, como fitas VHS.

Foi utilizada uma forma numérica como forma de nomeações das toadas, exemplos: T1 para “Toada um”, T2 para “Toada dois” e assim por diante. O modo de nomear músicas e canções populares ou folclóricas tomando por base seu primeiro verso, não possibilita em uso no caso das toadas, pois suas melodias e textos podem ser trocados e combinados de diversas maneiras, não aparecendo sempre a mesma melodia para o mesmo texto, por isso optamos por T1,T2, etc.

O processo de identificação das toadas foi um tanto complexo pelo fato da maioria das toadas estarem em um mesmo tom (in D) e muitas vezes parecidas, tocadas em alguns casos, de forma ininterrupta dentro de uma mesma execução musical. Outra dificuldade nesse processo foi, que as gravações são em vídeo, não há qualidade no áudio que é perdido em momentos de queima de fogos de artifício, prática tradicional na maioria das Chegadas de almoço, janta ou no dia da Festa de Reis.

Toadas em ordem de identificação e suas quantidades					
T1-Mineira-M	4	T21-Paulista-A	33	T41-Paulista-A	14
T2-Paulista-A	33	T22-Paulista-B	7	T42-Paulista-B	11
T3-Caminhada-RR	2	T23-Dobrada-S2	11	T43-Paulista-D	3
T4-Caminhada-RR	58	T24-Paulista-A	37	T44-Dobrada-G	1
T5-Mineira-M	5	T25-Mineira-M	19	T45-Mineira-M	14
T6-Paulista-A	10	T26-Paulista-A	9	T46-Dobrada-F	4
T7-Mineira-M	42	T27-Paulista-A	26	T47-Paulista-Dmod.	12
T8-Paulista-B	23	T28-Mineira-M	3	T48-Dobrada-S4	4
T9-Paulista-B	34	T29-Paulista-B	20	T49-Dobrada-H	11
T10-Mineira-M	3	T30-Paulista-D	67	T50-Mineira-M	2
T12-Paulista-A	32	T32-Dobrada-D	1		
T12-Paulista-A	32	T32-Dobrada-D	1		
T13-Dobrada-A	11	T33-Dobrada-S3	5		
T14-Caminhada-RR	15	T34-Dobrada-S4	5		
T15-Paulista-A	5	T35-Mineira-M	30		
T16-Mineira-M	10	T36-Falecidos-I	1		
T17-Mineira-M	2	T37-Paulista-E	2		
T18-Dobrada-S1	7	T38-Paulista-D	4		
T19-Paulista-C	2	T39-Paulista-A	25		
T20-Dobrada-A	35	T40-Paulista-A	6		

Quadro 4 - Todas as Toadas e suas quantidades dentro das coleções COP e CPR

No entanto, não podemos afirmar que temos todas as toadas cantadas em cada ano dentro deste período que estudamos a Folia, pois como dito anteriormente não temos filmagem da totalidade do giro da Folia desde sua saída no dia 1 até o dia 6 em todos os anos, mas podemos afirmar que dentro dos anos registrados em nosso acervo, temos todas as toadas que foram cantadas. De fato, uma amostra um tanto interessante e significativa, a partir da qual construímos nosso estudo.

4. 3 TEXTO E MÚSICA NA FOLIA

Na segunda fase das descrições dos vídeos os textos cantados pela Folia começaram a ser escritos integralmente. Ao longo da pesquisa percebemos que a toada manifesta uma ligação de função para com o texto, em que o texto dita de certa forma o que o fiel, ou o grupo tem que realizar naquele momento, como também o estabelecimento de certos tipos de toadas para momentos específicos. Buscamos entender de que formas texto e música se combinam e de que maneiras elas transitam não só entre as gerações como entre os embaixadores. Talvez tomando pensamento antigo, “o que nasce primeiro? O poema ou a melodia?”

A Folia tem como fontes literárias duas entradas básicas: o épico da Natividade que são os textos bíblicos e os textos de tradição oral que são histórias contadas pelo povo que paralelamente compõem a narrativa do Nascimento. Alguns provenientes do imaginário popular e outros segundo Xidieh (1993) foram retirados de evangelhos apócrifos como também do Alcorão. Dos evangelhos apócrifos pudemos conferir em *Apócrifos: os proscritos da Bíblia* (1989) editados por Maria Helena de Oliveira Trica, a menção aos nomes e a visita dos Magos no capítulo Evangelho Armênio da Infância como citado por Araujo (1949) “as lendas colhidas sobre o nascimento de Jesus têm beleza de evangelhos apócrifos. E foi da tradição oral corrente em Cunha que registramos esta estória.” (ARAUJO, 1949, p.458)

Esse *fabulário* segundo Pessoa e Félix (2007) citando Brandão, dizem ter um grande movimento dentro da transmissão oral, não só no universo literário da Folia mas nas tradições populares que partilham do mesmo épico. Dentro das tradições populares contratos sociais aparecem contidos nas letras, como também os princípios do cristianismo, onde esses contratos mantêm a sobrevivência dessas comunidades, como os princípios de dar e receber.

A maioria dos textos aparece em quadras, as vezes em sextilhas. É possível identificar diversas delas nos textos recolhidos por Mário de Andrade nos três volumes de sua obra *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), como também nas etnografias de Araujo (1949) e Cascudo (2012) alguns versos são comuns na literatura dos Prudêncio, e podemos afirmar que facilmente são encontrados em outras Folias da região de Cajuru.

Das equivalências para efeito de comparações entre os versos temos:

Versos de Folia de Reis nas etnografias	Versos da Folia de Reis dos Prudêncio
<i>“Vamos dá a dispidida cumo deu Cristu im Belem, u sinhô fica cum Deus, cum Deus vamu tamem”.</i> (ARAUJO, 1949, p.437)	Vamos dar a despedida Como fez Cristo em Belém Vocês fica com Deus Nóis com Deus vamos também
<i>“Agradeceu a boa ismola, dado di gosto i alegria qui li pague pa sinhora u fio da Virge Maria”</i> (ARAUJO, 1949, p.437)	“Agradeço a boa oferta Que vóis deu com alegria Não é nós quem agradece É o filinho de Maria”
<i>“Agradeço a boa ismola, muito bem agardecidu, na hora qui u sinhô deu, lá nu céu foi arrecebidu”.</i> (ARAUJO, 1949, p.438)	“Agradeço a boa esmola nessa hora e nesse dia Os anjos dizendo amém Lá no céu foi recebida”
<i>“Vamus dar a dispidida, cumu deu São Jusé, nóis despedi nesti anu, inté nu outru si Deus quize”.</i> (ARAUJO, 1949, p.439)	“Vamos fazer a despedida como fez Cristo em Belém Nóis havemo de vortá Se Deus quise ano que vem”
<i>“Vamu agardê u agradu, que pra nós u sinhô feis, quem li agradece não é nois, é u Groriosu Santu Reis”.</i> (ARAUJO, 1949, p.440)	“Deus lhe pague o bom agradado Da família de vocês Não é nós quem agradece É o divino Santos Reis”
<i>“Sarvo as frô i us matinhú, e us treis reis dórienti, tamem sarvo as figura,</i>	“Deus vóis salve as linda imagem Salvo todas geralmente Deixa tudo abençoado

<i>sarvo tudo imgeramente</i> ”. (ARAUJO, 1949, p.444)	Pelos Três Reis do Oriente”
“Foi um anju Gabrié, qui aviso a Santa Maria, qui a vinte e cincu di dezembu, Mininu Deus nascia”. (ARAUJO, 1949, p.445)	“No vinte e cinco de março Que o mistério aparecia Quando o Anjo Gabrié Veio anunciar Maria”.
“ô di casa meu Sinhô ô de casa ôtra veis, da banda du Oriente, são chegadu us Treis Reis” (ARAUJO, 1949, p.434)	“Ô di casa nobre gente Escutei que ouvirei Lá da parte do Oriente São chegada dos Três Reis”
“Ô de casa, nobre gente, Escutai e ouvireis, Lá das bandas do Oriente São chegados os três Reis!” (CASCUDO, 2012, p.609)	
“Boa noite meu sinhô, o di fora quem será, venha vê u nobre Reis qui viéro le vigité.” (ARAUJO, 1949, p.435)	“Ô de casa oh nobre gente O de fora quem será É os nobre Três Reis Santo Que veio lhe visita
“Boa Noite meu sinhô, escutai u qui eu direi venha logo abri a porta qui são chegadu un treis reis.” (ARAUJO, 1949, p.435)	“Abre porta e venha ver Quem chegou aqui agora É os nobres Três Reis Santos Guiado por Nossa Senhora”
<i>O galo canta, nasceu Jesus, o mundo inteiro, encheu-se de luz</i> ”. (ARAUJO, 1949, p.425)	“Chegano na manjedoura O mundo se encheu de Luz”
“boa noite nobre gente” (ARAUJO, 1949, p.420)	“Boa noite ó nobre gente”

Quadro 5 - Comparação entre versos da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru e versos transcritos por outros autores

Podemos dizer que o fato de apresentarem versos parecidos dá-se pelo uso do enredo que é comum entre as Falias. No entanto as promessas cumpridas na Folia pelo caminho de

jornada, faz com que o texto não seja repetitivo com o passar dos dias das visitas em que esses são cantados, pois os devotos acabam por dinamizar os encontros, a cada um deles coisas novas acontecem, aliviando qualquer monotonia de repetição do épico. Principalmente o local que muda o tempo todo.

O uso comum de repertório aplica-se também em algumas palavras que formam as rimas, comuns entre os grupos que não constam no texto do enredo bíblico, como exemplo, “nobre cidadão” que também aparece nas descrições de Brandão (1981, p.27). Araujo (1949) também destaca versos cantados nas visitas de Folia que são feitas à noite, esses por sua vez também são encontrados no Canto Pras Almas²⁹: “Cantam quatro quadrinhas agradecendo a esmola e o café, e também “Acordai Quem Está Dormindo”, isso porque o último verso diz “boa noite nobre gente” (ARAUJO, 1949, p.420).

Possivelmente, os versos são uma forma de transmissão oral que não sofreu alterações. Talvez a ausência de alterações seja o resultado do uso da música sobre esses textos, que em certa medida amarra o texto, deixando pouquíssimo espaço para modificações. Não indicaremos uma toada em si, mas o cumprimento das linhas melódicas da toada, como sua métrica pode ajudar nessa fixação do texto. Entre os Embaixadores há uma preocupação com o estudo que vai além de conhecer as melodias das toadas atingindo o que eles nomeiam como saber a “linhagem”. É preciso ter um conhecimento das passagens bíblicas que envolvem a natividade de Jesus. Assim, esse Embaixador é considerado sábio entendedor da “profecia”.

Chaves (2003, p.2) em estudo realizado em Rio das Flores-RJ, região do médio Paraíba, cita os versos que reproduz o Embaixador, que aparecem em Cascudo e Araujo são os mesmos da Folia de Reis dos Prudêncio, “*Ô de casa nobre gente, escutai-me ouvireis, lá da parte do Oriente, na chegada dos 3 Reis*”. Esse verso, muito recorrente entre as Folias de Reis do Brasil como também em vilancicos latino americanos, afirmam uma similaridade na identidade poética dentro dessas manifestações do período natalino. Como apontado por Moreyra (1983) e Andrade (1989) podemos encontrar nos vilancicos uma das possíveis origens poético-musicais da Folia de Reis.

---

²⁹Manifestação devocional católica que acontece na época da quaresma, ainda recorrente no interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais.

4.4 “NO LA DEUEMOS DORMIR LA NOCHE SANTA”: DOS VILANCICOS ÀS FOLIAS DE REIS DO BRASIL, UMA TRADIÇÃO IBERO-AMERICANA

A música e a cultura de tradição Ibérica sempre estiveram presentes nas tradições musicais da América Latina por direta influência da colonização. Costumes, melodias, gestos, língua, comida, misturaram-se com os fazeres do nativo homem da terra gerando uma nova malha cultural resultante desse encontro. Atualmente, tais influências são facilmente identificáveis, permeando um dos fazeres culturais mais perenes dentro dessas sociedades, as canções do período natalino. A esses assemelham-se a Folia de Reis, pois a poesia e a música constantes na trajetória histórica e forma atual do vilancico aponta influências para a base de formação da Folia de Reis.

Assim como no Brasil, em outros países da América Latina como Argentina, Venezuela, Bolívia, Peru, Equador e Chile, o enredo da Natividade é celebrado de diversas maneiras, trazendo a atenção para o que de comum apresentam, os chamados *villancicos*. Esses nada mais são que canções de Natal, configurando-se de forma diferente em cada um desses países. Curiosamente muitos deles acontecem na zona rural assim como a Folia de Reis.

4.4.1 Vilancico como gênero musical

O vilancico é um gênero musical de tradição Ibérica (GREBE, 1969) que se instaura na América Latina e atua de forma paralela na música folclórica ou tradicional como também na música “cultura”.

As primeiras composições que podemos denominar como *villancico*, apareceram durante o Renascimento na segunda metade do século XV, embora haja autores que indiquem que eram cantados desde o século XIV. Essa forma origina-se de formas musicais mais antigas, como canções. Os vilancicos são composições de natureza popular, cantadas pelos *villanos*, como eram chamados os habitantes das vilas e camponeses, de onde provavelmente originou o nome *villancicos*. Basicamente eram compostos de três a quatro vozes empregadas de uma forma simples de contraponto em três ou quatro partes, com a melodia principal na

voz superior. Essa forma é associada tradicionalmente na Espanha, Portugal e América Latina.

Esse gênero é o mais importante da polifonia profana espanhola de finais do século XV, que pode ser considerado como o equivalente à *fróttola* italiana (GROUT; PALISCA, 2007, p.229). Pela grande quantidade de composições do gênero, a partir do local em que estavam reunidas, aos poucos foram organizadas algumas coleções de vilancicos que levaram o nome de *cancionero*, sendo o mais antigo de todos o *Cancionero de Baena*, de Juan Alfonso de Baena (1445) (ZULUAGA, 1998). Desses temos como mais famosas as coleções: *Cancionero de Palácio*, publicado em 1500 com mais de 300 peças datadas ente 1490-1520 e o *Cancionero de Uppsala* impresso em Veneza em 1556, no qual encontra-se o vilancico de cunho natalino *No la deuemos dormir la noche santa*, muito difundido dentro do repertório dos vilancicos e obras tanto de autores anônimos quanto de autores famosos do período, algumas identificadas pelo musicólogo Rafael Mitjana (1909), como sendo obras de Juan del Encina, um dos compositores espanhóis mais representativos desse estilo no período da Renascença. A letra compilada por Mitjana (1909, p.28) em edição do cancionero, *No la deuemos dormir la noche santa* aparece reproduzida a seguir numerada como XXXVII e atribuída a Frei Ambrosio Montesino:

*No la deuemos dormir la Noche Sancta
No la deuemos dormir
La noche sancta.
No la deuemos dormir!*

*¿La Virgen á solas piensa
Que hará?
Quando al rey de luz inmenso Parirá,
Si de su diuina esencia Temblará,
¿O que le podrá dezir?
No la deuemos dormir La noche sancta,
No la deuemos dormir.*

Algumas edições da partitura³⁰ desse vilancico mostram distinções na letra como por exemplo “deuemos” por “devemos”, sem nenhuma indicação de compositor ou letrista. A composição traz a forma básica do vilancico em que a polifonia a quatro vozes apresenta estribilho e estrofes. Os primeiros vilancicos europeus eram de métrica livre e irregular, sendo sua prosódia dominada pelo sotaque. Em sua forma geral e inicial concentrava-se em canções que alternavam estribilho e estrofes (*coplas*), sendo que a estrofe tem duas partes, a primeira

³⁰Copyright 2006 © Anders Stenberg, CPD license (<http://www.cpd.org>)
(<http://www2.cpd.org/wiki/images/7/73/NoLaDevemos.pdf>)

chamada de *mudanza* (*movimiento*) e a segunda, *vuelta* (*rodada*), apresentando a estrutura típica aBccaB, ficando com a forma completa dividida, portanto em 3 partes:

- a) *estribillo* de dois a quatro versos, que anunciam o tema;
- b) *mudanza*, constituída por uma estrofe (ou várias), que frequentemente é uma redondilha;
- c) *vuelta* ou *enlace*: um verso de enlace e um ou dois versos que repetem total ou parcialmente o estribillo.

Curiosamente na Andaluzia, surgiu no final do século IX uma composição de estrutura poética muito parecida com o vilancico, chamada *zéjel*. Muito utilizado pelos poetas trovadores como também por outros poetas até o período barroco, alternavam estrofes (cantadas por um solista) com um estribillo cantado por um coro. A diferença entre o *zéjel* e o vilancico está no que se chama de *mudanza*, sendo que no *zéjel* há um *trístico* monorrímo (como chama o terceto de mesma rima) e no vilancico uma redondilha, sendo seu estribillo composto de dois versos e o vilancico de três ou quatro.

No geral os vilancicos inicialmente eram cantos com uma temática relativa aos acontecimentos recentes do povo, cantadas em festas populares e que progressivamente incluíam diversos tipos de temas, canções amorosas, burlas, sátiras e em algumas ocasiões continham temas religiosos, mas a princípio, não eram voltados para o tema natalino. Esses foram caindo no gosto da maioria da população despertando a atenção de compositores, os quais aderiram ao estilo em suas composições.

No séc. XVI todas as vozes do vilancico participavam do texto e da melodia através da imitação, como no madrigal italiano. A partir de 1700, o vilancico foi influenciado pelo estilo da cantata italiana e os efeitos dramáticos tornaram-se cada vez mais teatrais. No entanto, os temas religiosos ganharam importância e o gênero entrou para a liturgia. Foi a Igreja Católica quem difundiu, na América, este gênero de vilancico, a maioria era associada às festas de Páscoa, Ressurreição e Natal (SADIE, 1994, p.993). Na segunda metade do século XVI, as autoridades eclesiais começaram a promover o uso dos vilancicos de uma forma evangelizadora, com o uso da música na língua local nos ofícios religiosos, especialmente no Natal. Muitas vezes eram empregados em representações religiosas alegóricas nos adros das igrejas e foram escritos tanto por poetas populares quanto por autores consagrados como Gil Vicente e o já citado Juan de Encina. Tanto os vilancicos essencialmente vocais como os que tinham acompanhamento instrumental, ficaram muito populares em toda a Península Ibérica. No entanto, textos em vernáculo foram proibidos nas igrejas em 1765, mas continuaram

praticados em toda Península como também na América Latina, até o séc.XIX. Desde então, “villancico” significa simplesmente canção de Natal.

4.4.2 Matinas de Natal na Capela Real de Dom Pedro

Como o vilancico foi um gênero musical muito usado e apreciado, esse estilo fez-se muito presente nas celebrações religiosas da corte portuguesa. Rui Cabral Lopes em seu trabalho *O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolingüísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio* (2012) aponta para a importância musical do vilancico nesse período, que ao longo de setenta e seis anos foi cantado durante ofícios de Matinas do Natal, Epifania e Imaculada Conceição, que eram as principais festas religiosas “no que assentou uma tradição quase ininterrupta que atravessou diversas gerações da monarquia portuguesa, até conhecer um final abrupto em 1716.” (LOPES, 2012, p.277). É possível visualizar esses fac-símiles com tais textos na Biblioteca Nacional de Portugal através da biblioteca virtual³¹, onde encontramos um exemplar datado de 1668 das Matinas de Natal da Capela Real de Dom Pedro. Nessa coletânea é retratado através do conjunto de vilancicos todo o ciclo de Natal, contendo também no mesmo fascículo a *Festa dos Reis* de 1669, que acontece após a virada do ano. Lopes aponta que em 1716 por motivo da adoção do cerimonial litúrgico romano, um objetivo há muito ambicionado pelo Rei D. João V, acabam por abandonar a prática de execução de vilancicos nas celebrações religiosas oficiais (LOPES, 2012, p.279).

É interessante notar que no Brasil os vilancicos acabaram transformando-se em heranças poéticas e musicais. Seu enredo que traz a natividade de Jesus impõe grande influência desde os princípios da colonização, contando com uma composição musical complexa no trato polifônico das vozes, essas executadas por músicos nos cultos religiosos. Disso tudo observamos que, na maioria dos folguedos natalinos do Brasil há indícios dessa influência, como a métrica poética em alguns pastoris e a polifonia complexa nas Folias de Reis, principalmente as que atuam na região da Paulistânia³². Observamos que essa forma se desenvolveu de maneira diferente entre os países da América Latina. Não é conhecida manifestação igual ou equivalente à Folia de Reis em outros países que também sofreram

---

³¹<http://www.bnportugal.pt/>

³²CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

influência Ibérica. Curiosamente no trabalho de Eugenio Pereira Salas *Los villancicos chilenos* (1955), ao retratar o uso do vilancico que também era encenado, cita a descrição de uma cena feita pelo padre Juan de Guércia onde religiosas Clarissas do Convento de Nossa Senhora da Vitória mantinham o costume de cantar os vilancicos com instrumentos de cordas, onde havia comida e a imagem do Menino Jesus:

A todas las monjas se les obsequiaba dulces, golosinas, helados e, indispensablemente, um cartucho de bolas de dulces de huesillo, lo que por ningún motivo podía faltar. Entre tanto, las seglares se quedaban en el ante-refectorio amenizando la fiesta con música y cantares. En la mesa de la Madre Abadesa se colocaba al Niño Jesús, llamado de los *Aguinaldos*, con la antífona correspondiente escrita con letras muy hermosas en la cuna del Niño. Allí aparecían las seglares disfrazadas, como se acaba de decir, cantándole villancicos y bailándole el catimbao, al son de guitarras, campanillas y tambores. (SALAS, 1955, p.40)

Essa cena destacada por Salas aproxima-nos um pouco da prática das Folias de Reis. Na música da Folia é comum o uso de instrumentos de cordas e percussão, a presença do Menino Jesus faz-se através do presépio, presente nas casas visitadas, como também o oferecimento de comida aos peregrinos, uma configuração básica da tradição brasileira. Portanto a Folia acontece majoritariamente na presença destes três elementos básicos: música, presépio e comida. Salas aponta o uso de vilancicos “*horários y numéricos*,” “*que empezaban en la hora de la una o su cifra y van aumentando hasta doce, o bien avazando y retrocediendo hasta que se llega a la hora o cifra de las doce*” (SALAS, 1955, p.43). Na Folia, o uso numérico está presente na figura do relógio que é colocado no arco de bambu que enfeita a porta das casas para receber sua visita, ocorrendo nos momentos mais solenes do dia como no almoço e no jantar. O Palhaço tem como função recitar versos contando a história do nascimento de Cristo usando os números do relógio (vide anexo A). Aproximando também os vilancicos latinos americanos da Folia de Reis, é recorrente o uso de textos com dialetos locais nas composições poéticas. Grebe (1969, p.9) cita um vilancico de Natal do começo do século XVIII chamado *Los Negritos* do mestre de capela de Lima-Peru, Juan de Araujo, no qual o dialeto africano aparece.

José Néstor Valencia Zuluaga quando trata da forma do vilancico em seu estudo *Panorámica del villancico* (1998), fala do binômio *estribillo-copla*, destacando a alternância coro-solista, elemento importante na execução e desenvolvimento do vilancico. Aponta para o

uso desse recurso em outras estruturas musicais e poéticas de canções tanto profanas quanto religiosas (ZULUAGA, 1998, p.629). Traz também sua origem e desenvolvimento na América, chegando a colônia o que ele chama de *villancico clásico* e o *villancico popular* muito usado pelos missionários, “*Esse villancico viene impregnado del cantar gitano y se enriquece con el aporte indígena y el africano*” (ZULUAGA, 1998, p.631). Os vilancicos foram eficientes meios de propagação da fé cristã na contra-reforma que se deu em 1545 com o Concílio de Trento, marcado pelo envio de religiosos Jesuítas, atuantes catequistas no mundo novo. No entanto, a forma adquire transformações chegando ao período Barroco com o rompimento da forma antiga, desaparecendo do vilancico a *vuelta* que antes compunha as estrofes.

Já Rogério Budasz em seu trabalho *O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico* (1996) traz o estudo do vilancico praticado no Brasil apontando seu uso de forma a mesclar as letras com cantigas adaptadas às melodias populares Ibéricas, substituindo um texto por outro sem mudança significativa na música, neste caso o texto da cantiga popular era substituído por textos religiosos, processo conhecido como *contrafacta*, segundo a técnica de contrafacção ao divino, amplamente conhecida e estudada na poesia espanhola do século XVI, praticada pelos jesuítas.

As formas tradicionais, especialmente o vilancico e o romance, eram as preferidas para a divinização. No primeiro caso o mais importante para o divinizador era a cabeça da composição, o estribilho, que por transmissão oral chegou aos séculos XV e XVI e permaneceu vivo na tradição popular. (BUDASZ, 1996, p.14)

O fato de mesclar letras sagradas a músicas profanas, nos mostra a prática de combinação básica da Folia, em que a dinâmica de combinação entre texto (que pode ser sagrado no caso de reprodução da história da Natividade ou improvisado dependendo da ocasião, portanto profano) e melodias escolhidas ao gosto do Embaixador (que podem ser compostas por ele, ou podem usar melodias providas de outras músicas). Essas melodias tomam o nome como dissemos anteriormente de toada.

Assim, no Brasil, a música devocional natalina da Folia, acabou por adquirir uma estreita relação com gêneros e formas musicais da música tradicional local, no caso da Folia, está estreitamente ligada à concepção musical da toada. No Chile (GREBE, 1969), o que chamam de vilancico, pertence à família da *tonada*, um gênero musical tradicional chileno

que segundo Grebe é “termo que designa uma canção folclórica profana de caráter predominantemente alegre e de função festiva.” (GREBE, 1969, p.17). Acreditamos que essa aproximação ou adequação dos estilos tem ligação direta com a performance dos grupos de ambos países, pois, a partir do momento que faz essa adaptação utilizando um estilo musical local há a possibilidade de um aprendizado orgânico, tornando os participantes mais próximos ao fato devocional, que neste caso gira em torno do período natalino, centralizando a figura dos Magos e do menino Jesus. Esse fato acontecia também com os vilancicos ibéricos:

Devido à simplicidade do texto e da música, que o tornava acessível aos que o cantavam ou ouviam e a temática que usavam, faziam do vilancico uma canção adequada ao processo de divinização. O povo devoto foi o iniciador da sua contrafação (Alegria, 1985) e o vilancico, tornado “**à lo divino**”, é adoptado nos serviços litúrgicos contra a vontade de eclesiásticos conservadores, que o consideravam impróprio de fazer parte dos actos religiosos. (BESSA, 2003, p.55)

Do vilancico, podemos supor que a Folia de Reis herdou sua polifonia complexamente elaborada, mantendo alguns resquícios de sua nomenclatura como aponta Yara Moreyra (1983) principalmente no que diz respeito à nomenclatura das vozes. Podemos encontrar performances de vilancicos chilenos executados por grupos musicais que muitas vezes não estão ligados a grupos devocionais, como o grupo Cuncumén³³ fundado em 1955, grupo de música tradicional folclórica. Aqui no Brasil mesmo algumas toadas de Folias de Reis terem sido gravadas por algumas duplas caipiras, sua performance ainda se reserva a grupos devocionais específicos, não sendo apropriado dentro da tradição, outro tipo de uso.

É possível conhecer diversos vilancicos latino-americanos através de gravações via internet, no qual grupos folclóricos ou não, dão a esse “estilo” musical, importância e atenção sem contar na grande adesão do público a essas canções. Esses aparecem cantados a duas vozes geralmente em terças paralelas, podendo ser executadas por um coro dividindo-se em dois grupos, ou apenas por uma voz com acompanhamento harmônico de instrumento de corda, como violão, por exemplo. Para efeito de comparação, nas diferentes performances, tanto da Folias de Reis quanto dos vilancicos chilenos, observamos usos diferentes dos textos. Na Folia de Reis dos Prudêncio, temos versos que aparecem em quadras ou sextilhas numa disposição que resulta do tipo de toada que foi usada, podendo ser compostos dentro dos

---

³³<http://www.cuncumen.scd.cl/Bio.html>

sistemas de cantoria (“sistema mineiro”, “sistema paulista”, “sistema dobrado”, etc.), que veremos mais detalhadamente logo à frente.

Hoje em dia, o conceito de vilancico encerra-se em um canto de Natal de qualquer classe de extensão, metro e rima encontrados em formas variadas. Grebe (1969) aponta que em alguns países como o Chile ele permaneceu de maneira integral respeitando a composição *estibillo-copla*, de natureza popular, cantadas por camponeses e habitantes do meio rural, assim como a maioria das Folias de Reis até a década de 1990. No entanto, essa é uma prática musical que atravessou o Atlântico e manteve-se durante tantos anos enraizada na América Latina de forma a coexistir nesses países, obtendo mudanças e adaptações. No Chile, mulheres camponesas acompanhadas de violão saem a cantar em frente a presépios (GREBE, 1969), também nas Folias de Reis do Brasil os cantadores cantam nos presépios presentes nas casas visitadas. São encontradas características comuns em ambas as práticas devocionais musicais, como o uso de tonalidade maior e terças paralelas na polifonia. Ligados a modos de organizações eclesiais e sociais, essas carregam consigo códigos de conduta, que em suas formas musicais e poéticas ditam e enraízam gestos culturais dos países ibéricos que misturados a língua e costume americanos locais, trazem uma nova configuração de prática cultural.

A temática da Natividade ficou enraizada de maneira impressionantemente forte nos países da América Latina a ponto de permanecer celebrada desde a colonização até os dias de hoje, contando com suas transformações ao longo dos anos, tomaram formas próprias de cada país. Ao longo desses anos, a música que é parte fundamental tanto dos vilancicos quanto da Folia de Reis, é um produto do que de disponível há para que ela aconteça de tal maneira e não de outra. Temos que considerar diversos elementos presentes em cada localidade desde o povo; língua, instrumento, espaço físico, organização econômica, social e religiosa, esses últimos tomam frente quanto ao movimento que tais músicas ocupavam e ocupam nessas sociedades. Para isso a perspectiva do etnomusicólogo neozelandês Christopher Small (1999, p.9) em *Musicking* (“musicar”), de que “a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la”, ou seja, na performance. Música é mais que um nome é um verbo, o de “musicar”, é ação. Transcende a ideia de performance musical, atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música, considerando ainda que o local onde se faz música, é um fator preponderante de “como” e “para que” aquela música se desenvolve. Dialogando com essa ideia podemos pensar em como o “musicar” constrói esses determinados locais e como podem ser construídos por ele, como também a ação dos diferentes “musicalizar” estão envolvidos em manifestações como as Folias de Reis e os

vilancicos. Isso ajuda a entender como essa prática de cantar a Natividade de Jesus, forte tradição na península Ibérica, por vias de colonização transporta-se para a América, tendo a mesma raiz cultural, adquiriu uma nova configuração por encontrar em cada país uma cultura diferente. O musicar acontece de maneira singular e lida com diferentes fatores da performance. Assim a pergunta de Small "O que significa quando esta performance ocorre neste local, neste momento, com essas pessoas que participam, tanto como artistas e como ouvintes?" (SMALL, 1999, p.20), traz-nos a reflexão conceitos estritamente importantes dos significados e processos da música em sociedades distintas com ou sem a mesma raiz cultural, sendo que o local e o tempo onde ela desenvolve-se, torna-se elemento preponderante para seu resultado final.

Dentro de uma suposta unidade cultural, traços de conduta são comuns em ambas as tradições, isso faz com que de certo modo tenhamos uma sensação de pertencimento entre ambas. O fato de não existirem Folias de Reis com o formato exposto neste trabalho em outros países da América Latina, como também existem vilancicos que sua forma base rítmica e melódica se fixa na *tonada*, enfatiza ainda mais a ideia do musicar local, no qual o local onde realizamos a performance independente do grupo de indivíduos, gera processos de construção musical distintos dos quais são esperados determinados resultados por quem os produz, constituindo assim um musicar diferente e genuíno mantendo seu grau de importância e pertencimento dentro de cada localidade.

4.5 Poesia e texto na Folia de Reis

O texto base da Folia de Reis como já é sabido, é o texto bíblico que abarca o Nascimento de Cristo desde os escritos proféticos até muitas vezes sua morte. Apresenta suas construções de significante e significado entre as palavras, combinando o enredo, sequência cronológica, e entre tudo isso, formas de falar e entender a palavra dentro do próprio dialeto, neste caso, o caipira. A partir disso constrói, podemos dizer, seu campo poético através da relação da linguagem ligada a fala, a fala ao discurso e o discurso ao pensamento.

No entanto podemos observar as construções das rimas dentro dos textos cantados em que “fê” rima-se com anjo “Gabrié” (Gabriel), que é na maioria das vezes combinado com a entonação da fala, no caso do Palhaço que apresenta uma certa musicalidade em declamar

seus versos. Esse aparece geralmente em sextilhas, realiza uma marcação de estilo em seu texto, separando-a do texto cantado pelos Embaixadores.

Dos pontos do linguajar caipira apresentados na primeira parte do trabalho, através dos estudos de Amadeu Amaral (1982), destacamos por exemplo o uso do “r” ou invés do “l”, em que Amaral aponta para algumas formas arcaicas do linguajar caipira que possivelmente foi recebida pelos colonizadores, por encontrar formas como *craro* e *frôr*, em velhos documentos da língua, como também tais formas que “antes de mais nada, obedecem a uma lei da fonética local, a permutação de *l* subjuntivo por *r*.” (AMARAL 1982, p. 58).

Em entrevista com Maria Aparecida Ribeiro (Vó Doca), ela relata uma passagem com uma parente sua que ao se casar com um fazendeiro rico torna-se aos olhos dos demais parentes, uma pessoa “metida”. Ela cita um comentário em que faziam na época quando queriam se reportar a alguma pessoa que estava apresentando um comportamento esnobe por ter alcançado classe social mais alta, diziam que “fulano ta cumeno ‘quilhabo’ cum ‘galfo’”. Nessas duas palavras sabemos que a forma correta de “quilhabo” é quiabo e “galfo” é garfo (atenção para esse “r” que na maioria das vezes pronuncia-se arrastadamente acentuado). A letra “l” entra na brincadeira crítica de modo a significar um rebuscamento da língua, já que ela no linguajar caipira é substituída pelo “r” como por exemplo: “frô”, “pranta”, “praca”, etc. No entanto acrescentam a letra “l” as palavras que neste caso pronunciam já de acordo com a norma da língua portuguesa “quiabo e garfo”, provocando conscientemente o trocadilho “quilhabo e galfo”. Sem contar que antigamente a maioria dos caipiras comiam suas refeições com colher, de modo a facilitar o apanhado do alimento, comer com garfo reservava-se apenas para as casas dos donos de fazenda em que apresentavam uma certa etiqueta a mesa. Além do mais, para finalizar a crítica do caipira para com seu semelhante, quiabo é uma comida escorregadia que provavelmente com “galfo” a dificuldade de se chegar a boca é maior do que com a colher, isso arrancava risos.

Assim o nosso dialeto caipira talvez quase constitua mais uma língua em início apenas de formação, com modificações peculiares aos vários núcleos por onde domina (quando a população é disseminada pelo território, essa dispersão favorece a diferenciação dialetal – Vendryes), do que um dialeto ou do que uma língua especial, desenvolvida sobre o fundo comum do português, chumbeado do tupi, primeiro, depois do negro, e, por fim, das múltiplas línguas imigrantes. (DUARTE, in AMARAL 1982, p. 37)

Mesmo a Folia nos dias de hoje, ainda apresenta traços desse dialeto, pois ele está enraizado em seus fazedores, e reflete na maneira de compor sua poesia. As autoras Castro e Couto (1961) apontam que os versos que aparecem nas Folias estudadas por elas são de mais ou menos sete pés, em quadras ou sextilhas, acompanhadas pela pancada rítmica do bumbo. Do mesmo modo acontece também na Folia dos Prudêncio, acrescentando que as rimas dos versos acontecem nos 2º e 4º versos:

*Ó minha nobre senhora
Vós queira nos desculpar
Nosso prazo está vencido
Precisamos viajar*

Em versos descritos por Araujo (1949, p.431) nas Folias de Cunha, as rimas também aparecem nos 2º e 4º versos:

*Eu num le sarvei ainda
vós quêra mi desculpá,
vô pedi pá Santos Reis
qui por mim vem sarvá*

No entanto a poesia da Folia é constituída como uma poesia que é para ser “falada” e para ser “cantada”. O som participa efetivamente dessa construção influenciando nas escolhas das palavras.

Nos estudos poéticos de Jean Cohen *Estrutura da Linguagem Poética* (1966), ele nos mostra que a construção de símbolos e finalidade de transmissão de mensagens através do texto poético, acontece em combinação com diversos tipos de elementos linguísticos:

Nos dois planos da expressão e do conteúdo, como Hjelmslev, devemos distinguir uma “forma” e uma “substância”. A forma é o conjunto das relações estabelecidas por cada elemento dentro do sistema, e é esse conjunto de relações que permite a determinado elemento desempenhar sua função linguística. (COHEN, 1966, p.27)

Os Embaixadores utilizam-se de certos tipos de códigos contidos em sua memória de repertório textual, lançando mão deles a partir da necessidade do momento correspondente, adequando-os à toada escolhida para usar em sua cantoria.

Com efeito, se compreender uma linguagem é conhecer o conjunto das combinações permitidas entre seus termos, então deve-se supor que esse código se acha depositado na memória de cada um dos usuários. No fundo, falar não é construir uma frase, mas escolher, entre os modelos de frase que a memória nos oferece aquele que nos parece corresponder a situação. (COHEN, 1966, p.92)

Suzel Reily em seu texto *A música e a prática da memória- uma abordagem etnomusicológica* (2014) nos fala sobre a importância da mobilização da memória na performance musical. Fala da memória como uma articuladora entre o passado e o presente, em que “passados invocados nas atividades musicais adquirem significado em função das condições de vida dos seus participantes no presente.” (REILY, 2014, p.2), ou seja, memória é trabalho (BOSI, 2010). Assim, aponta para a ideia de auxílio da música no processo de memorização, principalmente nas sociedades em que a tradição oral predomina, além disso traz um dado importante: tais grupos trazem consigo na memória códigos, um inventário de frases, como se fossem fórmulas, com medidas pré-estabelecidas, que usam como base para a sua improvisação. Na Folia apontamos tal prática ao Embaixador, pois esse faz o uso de um conjunto de padrões de fórmulas o tempo todo. A autora diz que esta prática aparece além das Folias de Reis, como também no cururu paulista e na cantoria nordestina.

No seu estudo clássico sobre a performance destas tradições, Albert B. Lord (1973 [1960]) mostrou como estes textos são elaborados no momento da performance com o uso de fórmulas que fazem parte de um inventário de frases retido na memória do bardo. Usando o enredo da estória como guia, o bardo constrói a narrativa utilizando seu repertório de fórmulas. Geralmente as fórmulas ocupam meia linha ou uma linha inteira e encaixam-se na estrutura fixa da frase musical utilizada pelo gênero épico em questão. Frequentemente as estruturas métricas das frases têm características próprias, como no caso dos *filid* irlandeses. O Kalevala, por exemplo, usa uma métrica conhecida como “tetramétrica trocaica”. (REILY, 2014, p.5)

Os textos da Folia aparecem sempre na embaixada de modo econômico, pois muitas vezes o Embaixador ao combinar texto e toada, deve suprimir ou acrescentar algumas palavras, como artigos, preposições, plurais, para poder completar ou ajustar sonoramente

com a letra, a melodia da toada. No entanto o texto nem sempre compreende a forma exata métrica da toada. Isso não quer dizer que a mensagem não seja passada e entendida pelos que estão ali ouvindo a Folia.

O linguista Roman Jakobson em *Linguística e comunicação* (1970) diz que é “a partir do código que o receptor compreende a mensagem.” (JAKOBSON, 1970, p.23). Mesmo o Embaixador suprimindo parte do texto, o código principal da mensagem se mantém, fazendo-se compreender o sentido da mensagem que quer ser passada. As palavras “Estrela”, “Reis Magos”, “Jesus”, “Messias”, “Resplendor”, “Manjedoura”, “Maria”, “Sagrada Guia”, “Bandeira”, “Profecia”, “Santo Anjo”, entre outras, já formam dentro do receptor o suficiente para a recriação de alguma parte do épico da Natividade. Essas palavras são o núcleo das mensagens, basta os versos conterem alguma delas que praticamente todo o sentido do texto se faz pré-entendido, pois o enredo já é familiar a todos os presentes. Por isso a supressão de certas palavras dentro do verso, como artigos, preposições etc., não fazem falta para a compreensão da mensagem. No entanto “que uma mensagem comporte tal ou tal número de sílabas, isso não muda sua significação, do mesmo modo que o sentido de uma palavra não se altera quando ela rima ou deixa de rimar com outra.” (COHEN, 1966, p.29). Para um texto que, dependendo do momento deve ser improvisado, ele do mesmo modo tem que conter certos dizeres. Essa prefixação de sentido da mensagem auxilia o Embaixador no momento de encaixar o verso na toada, como por exemplo dizer “boa noite” ou “boa tarde”, pois quando chega a uma casa tem a obrigação de cumprimentar cantando, mesmo se tiver que improvisar algum verso em vista de algum pedido naquele momento, os signos linguísticos já foram atribuídos. Assim o *símbolo* opera, “antes de tudo, por contiguidade instituída, apreendida, entre significante e significado”. (JAKOBSON, 1970, p.101)

A Folia conta com uma grande quantidade de texto cantado, usado para diversas situações. Cada texto corresponde a um tipo de uso, relacionado para um momento ou ocasião específica. Esses textos apresentam versos “chaves” que podem servir para usos diferentes, como por exemplo: “ó minha nobre senhora, filha da Virgem Maria” que pode ser combinado com: “eu lhe peço humildemente, pra trazer a nossa Guia” ou “vou agora agradecer, o que fez pra Companhia”.

Os textos usados dentro do rito da Folia de Reis dos Prudêncio aparecem em momentos como:

Visita a uma casa
Agradecimento de oferta
Pedido para buscar a bandeira e agradecimento (janta e café)
Chegada de almoço/janta
Pede-se para pegar a Guia (Bandeira)
Agradecimento: almoço, janta, café, doações, etc.
Pedido de oferta
Despedida
Chegando a uma casa (pode-se chegar cantando ou apenas, cantar já dentro da casa)
Quando encontra-se um fiel pelo caminho

Quadro 6 - Momentos de uso de toadas dentro do rito da Folia

Cada momento da visita carece de um tipo de cantoria em versos³⁴. A escolha da disposição desses versos acaba por determinar qual Toada e sistema de cantoria será usado. Na Folia dos Prudêncio existem cinco sistemas de cantoria nos quais os versos são dispostos de maneiras diferentes dentro da execução vocal. Para esclarecer os tipos de Toadas que são usados em momentos diferentes da visita da Folia, é necessário entender a forma como cada sistema é construído em relação ao texto e algumas especificações melódicas e harmônicas. Os sistemas de cantoria serão melhores estudados logo a frente, dialogando com alguns autores, mas vejamos como o texto se aplica dentro desses sistemas. Os sistemas identificados na Companhia dos Prudêncio classificados em: Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos. As toadas encaixam-se dentro desses sistemas, podendo ser chamadas de “toada mineira”, “toada paulista”, “toada dobrada”, “toada de caminhada” e “toada de falecidos”, lembrando que a Toada é dividida em duas partes chamada de Embaixada e Resposta. Cada uma dentro de seus respectivos sistemas, apresentam um tipo de construção musical diferente na parte da Embaixada e na parte da Resposta. Esse tipo de construção musical é que nos diz como o texto será disposto dentro da Toada. Algumas respostas como a mineira, só aparecem na toada mineira. Outras respostas já são recorrentes tanto nas toadas paulistas quanto nas toadas dobradas. No quadro a seguir aparecem todas as toadas identificadas em nosso acervo com seus tipos específicos de respostas. Usaremos algumas siglas para identificar os tipos de resposta possíveis em cada toada:

³⁴(Vide apêndice B, p.324 -Versos da Folia de Reis dos Prudêncio em seus diversos usos)

Tipos de Respostas dentro das Toadas	
M =	mineira
A =	ai ah ai
B =	oi larê ai
C =	ai ah (como acontece na toada de falecidos)
D =	ah oiá
Dmod. =	ah oiá modificada
E =	repete o último verso + ai
F =	ah ai
G =	ah ai ah ai
H =	ah oiá
I =	compasso $\frac{2}{4}$ + ai ah ai
RR =	resposta repetição
S =	simultânea (característica das toadas dobradas, aparecem como: S1; S2; etc.)

Quadro 7 - Tipos de Respostas dentro das Toadas

Temos nas 50 toadas identificadas na Folia de Reis dos Prudêncio o uso das seguintes respostas:

Toada Paulista (total de 21 toadas)			
Toada	Resposta	Toada	Resposta
T2	A	T29	B
T6	A	T30	D
T8	B	T37	E
T9	B	T38	D
T12	A	T39	A
T15	A	T40	A
T19	C	T41	A
T21	A	T42	B
T22	B	T43	D
T24	A	T47	Dmod.
T27	A		

Quadro 8 - Quantidades de toadas paulistas e seus tipos de “respostas”

Toadas Dobradas (total de 11 toadas)			
Toada	Resposta	Toada	Resposta
T13	A	T34	S4
T18	S1	T44	G
T20	A	T46	F
T23	S2	T48	S4
T32	D	T49	H
T33	S3		

Quadro 9 - Quantidades de toadas dobradas e seus tipos de “resposta”

Toada de Caminhada (total de 3 toadas)		Toada de Falecidos (total de 1 toada)	
Toada	Resposta	Toada	Resposta
T3	RR	T36	I
T4	RR		
T14	RR		

Quadro 10 - Quantidades de toadas de caminhada e de falecidos e seus tipos de “resposta”

Toada Mineira (Total de 14 toadas)			
Toada	Resposta	Toada	Resposta
T1	M	T25	M
T5	M	T26	M
T7	M	T28	M
T10	M	T31	M
T11	M	T35	M
T16	M	T45	M
T17	M	T50	M

Quadro 11 - Quantidades de toadas mineiras e seus tipos de “resposta”

As toadas podem ser combinadas com os versos da seguinte maneira: os Embaixadores sempre montam seus versos em quadras, pois realizam a rima no 2º e 4º verso da quadra, isso funciona no uso de qualquer um dos sistemas de cantoria. De maneira a exemplificar o uso da quadra dentro dos sistemas, vamos utilizar uma quadra em comum para todos os sistemas, nem sempre esse texto que aparecerá na quadra de exemplo, é usado em todos os sistemas, por conta do conteúdo do texto, pois os sistemas também são direcionados para momentos específicos, assim como os textos.

Toada/Sistema (nome)	Quadra base: “Ó minha Santa Tereza Ai minha Santa Gabriela Ai esta é a nossa Guia Não posso cantar sem ela ai ah ai”
Mineira (T11)	Embaixador: “Ai Ó minha Santa Tereza oi lare Ora ó minha Santa Tereza oi lare Ora oi minha Santa Gabriela oi lare Ora ó minha Santa Gabriela oi lare e Resposta: Ai ó minha Santa Tereza ah ai ó minha Santa Tereza ai a minha Santa Gabriela ah ai ah minha Santa Gabriela ah

	Embaixador: Ai esta é a nossa Guia oi lará Ora ésta é a nossa Guia oi lará Ora não posso cantar sem ela oi lará Ora não posso cantar sem ela oi larê ê Resposta: Ai ésta é a a nossa Guia oi lará Ai ésta é a nossa Guia ai ah Ai não posso cantar sem ela ah Ai não posso cantar sem ela ah
Paulista (T2)	Embaixador Ó minha Santa Tereza Ó minha Santa Tereza Minha Santa Gabriela ah Resposta: Minha Santa Gabriela ai ah ah Embaixador: Esta é a nossa Guia Esta é a nossa Guia Não posso cantar sem ela ah Resposta: Não posso cantar sem ela ai ah ah
Dobrada (T13)	Embaixador: Ó minha Santa Tereza Minha Santa Gabriela Ó minha Santa Tereza Minha Santa Gabriela Essa é a nossa Guia Não posso cantar sem ela Resposta: Essa é a nossa Guia Não posso cantar sem ela ai ah ah
Caminhada (T4)	Embaixador: Ó minha Santa Tereza Ó minha Santa Tereza Minha Santa Gabriela Minha Santa Gabriela Resposta: Ó minha Santa Tereza Ó minha Santa Tereza Minha Santa Gabriela Minha Santa Gabriela ah Embaixador: Essa é a nossa Guia Essa é a nossa Guia Não posso cantar sem ela Não posso cantar sem ela Resposta: Essa é a nossa Guia

	Essa é a nossa Guia Não posso cantar sem ela Não posso cantar sem ela ah
Falecidos (T36)	Embaixador: Oi minha Santa Tereza Oi minha Santa Tereza ai ah Minha Santa Gabriela ah Resposta: Ó minha Santa Tereza Ó minha Santa Tereza ai ah Minha Santa Gabriela ai ah ah Embaixador: Essa é a nossa Guia Essa é a nossa Guia ai ah Não posso cantar sem ela ah Resposta: Essa é a nossa Guia Essa é a nossa Guia ai ah Não posso cantar sem ela ai ah ah

Quadro 12 - Comparação de uma mesma quadra de versos dentro de todos os sistemas de cantoria da Folia de Reis dois Prudêncio

Anotamos logo abaixo da especificidade do sistema, qual toada foi utilizada como referência para montar os versos, pois dependendo da toada (T1, T2, etc.) as repetições de verso na primeira e na segunda parte mudam, como também os prolongamentos de “ai”, “ah”, “oi”, “larê”, etc., lembrando que, a quadra integral só acontece na primeira parte das toadas dobradas. Assim sendo, em todos os casos acima exceto na toada dobrada, e pode-se considerar todas as outras, é necessário cantar duas vezes a toada para completar a quadra de versos. Provavelmente esse formato de quadra é originário da quadra portuguesa, que contém quatro versos quase que sempre heptassílabos (sete sílabas poéticas), redondilha maior. Tem as características da “trova”, mas seu sentido é estendido conforme cantam as quadras, não finalizado apenas em quatro versos como acontece na trova. Tremura (2004) lança um dado interessante em que os Embaixadores da Folia de Olímpia, compõem as toadas escrevendo-as, chamando a bipartição da toada, que aqui nomeamos de “embaixada e resposta” de estrofe e refrão. “As canções são geralmente escritas em forma estrófica com um refrão repetido pelo grupo. A performance dessas melodias é a essência musical e social da folia de reis, porque

todos os membros participam cantando e tocando”.(TREMURA, 2004, p.60, tradução nossa)³⁵

A exclamação “ai” está presente em todos os textos das Toadas. O uso desse tipo de interjeição também é encontrado nas descrições de Anthony Seeger em seu estudo sobre o papel da música na comunidade indígena Suyá em *Por que cantam os Kisêdjê* (2015). Descreve o uso de *glissandos*, como também outras sílabas alongadas cantadas em forma de contos sobre os mitos e rituais de cura.

Há, portanto, uma espécie de contínuo entre as formas verbais que empregam fonética contemporânea e ritmo livre (a fala cotidiano) e aquelas com possível fonética arcaica e nas quais o ritmo dita a própria forma do texto (o canto). Como meio-termo, há uma série de formas em que são costumeiramente empregados sílabas longas e glissandos para impor um padrão temporal ao texto (como nas amostras de mitos e cânticos de cura). (SEEGER, 2015, p.105)

Essa característica também é apontada por Bruno Nettl em *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* (1985), em que o uso de sílabas alongadas é encontrada nos cantos indígenas americanos. Ele nomeia como “sílabas sem sentido”, um recurso de composição que aparece na maior parte das canções como “he-he” ou “ho-ho”, com finalizações descendentes, somando a função de completar as melodias (NETTL, 1985, p.197-198). Assim, como a Folia “*este tipo de estructura le da gran flexibilidad al compositor o poeta, pues le permite sustituir en la misma melodía letras antiguas por otras nuevas, o hacer pequeños cambios en las palabras para poder mantenerse al día.(...) y la misma canción podría utilizarse para diversas hazañas.*” (NETTL, 1985, p.197-198)

Sin embargo, entre otros indios norteamericanos no está generalizado el uso de las sílabas sin sentido y hay melodías completas acompañadas de palabras; los temas varían desde pensamientos serios acerca de los dioses, a líricas quejas acerca del tiempo o frívolas canciones de amor. Pero las canciones de sílabas sin sentido desempeñan un papel importante, tal vez análogo al de la música instrumental. Así, hay colecciones completas de canciones que utilizan sílabas sin sentido. (...) Algunos textos indios son largos y elaborados; las canciones navajo pueden enumerar un gran número

---

³⁵. “The songs are usually written in strophic form with a refrain repeated by the group. The performance of these melodies is the musical and social essence of folia de reis, because all members participate by singing and playing.”(TREMURA, 2004, p.60)

de personas, lugares o cosas sagradas. No obstante, es más común que una oración corta o frase se repita varias veces.(NETTL, 1985, p.198)

Em um trabalhado musical e artístico, realizado em 2010 relacionado com o projeto de cultura e extensão “Perspectivas Intercambiáveis” pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, pude conferir esse uso de sílaba alongada no canto dos Paitér Surui de Rondônia, que em seus cantos esse recurso era sempre utilizado aos finais de frase de modo descendente em *glissando*. Seeger (2015, p.105) aponta que entre os Kisedjê existem algumas formas verbais que “empregam fonética contemporânea e ritmo livre (a fala cotidiano) e aquelas com possível fonética arcaica e nas quais o ritmo dita a própria forma do texto (o canto)”. As sílabas longas e *glissandos* entram como um meio-termo, empregados para impor um padrão temporal ao texto, como nos contos de mitos e cânticos de cura. (SEEGER, 2015, p.105)

Podemos suspeitar que tal recurso muito usado na Folia de Reis, pode ser proveniente de práticas musicais indígenas, não só pelo fato de complementar o tempo melódico, mas também no que diz respeito à função religiosa, pois muitas vezes a Folia aplica-se ao direcionamento de cura do fiel.

O texto na cantoria da Folia, sempre aparece como um desafio prosódico para os cantadores. O Embaixador que é responsável por fazer a distribuição primeira das palavras dentro da melodia da Toada, procura adequar o tamanho delas à melodia juntamente com o ritmo, para isso usa acentos na voz transformando por exemplo palavras paroxítonas em proparoxítonas, ou proparoxítonas em paroxítonas, tudo para encaixar as palavras no ritmo da Toada escolhida. Os cantadores na Resposta vão da mesma forma fazer essa administração, utilizando-se de alongamento de vogais e notas, acréscimo de vogais (o, a, e, i) ou escolhendo as palavras “núcleo”, as que são mais relevantes, cantadas anteriormente pelo Embaixador, sem subtrair o sentido do que foi cantado no verso³⁶. Existem essas duas relações com texto e Toada dentro da cantoria, cada parte executa essa administração instantânea da métrica, tratando de sobrepor essas duas camadas musicais: métrica-palavra/accentuação versus melodia/rítmica-toada.

Surgem diversos problemas como também soluções em sua cantoria, como por exemplo, observamos muitas vezes o difícil entendimento dos versos cantados pelo Embaixador na cantoria feita dentro da igreja, ambiente de grande reverberação, não

³⁶Em Coleção Osvaldo Paulista, ano de 2015, vídeo DVD 1, minuto 46:00.

possibilitando o entendimento correto das palavras. Os cantadores por sua vez, não podem deixar de cantar a resposta simplesmente por que não entenderam o que foi cantado, então eles optam em cantar apenas as vogais dentro da melodia da toada, sem usar a dicção das consoantes.

Durante a Jornada e por terem muitos anos de prática na Resposta, os cantadores já conhecem certas combinações de rimas dentro dos textos, em que o repertório de fórmulas dentro da cantoria é conhecido pelos mais experientes. O Embaixador como de costume pode fazer os seguintes versos: “Sejam todos abençoados, pelo Menino Onipotente” ou “Sejam todos abençoados, pelos Três Reis do Oriente”. Os cantadores podem não compreender a segunda parte do verso, mas por estarem acostumados com uma certa combinação de palavras, constroem sua resposta. Por exemplo, o Embaixador sempre canta “pegou nossa Bandeira, e apertou no coração”, e naquele dia acaba mudando para “pegou nossa bandeira, nessa hora de emoção” os cantadores por estarem acostumados com a rima de sempre, ou como citado anteriormente por não entenderem corretamente o que foi cantado, podem cantar a resposta da maneira que se têm costume, “pegou nossa Bandeira, e apertou no coração”. Isso não é considerado correto, mas acaba acontecendo algumas vezes e é relevado. Há, portanto um esforço nesse sentido de compreensão do texto, que muitas vezes conta com o recurso de leitura labial dos cantadores.

Palavras difíceis de dizer, ou que não vão caber dentro da métrica da resposta são abreviadas pelos cantadores, como por exemplo “espírito santo” são abreviadas para “esprito santo”. Essas adaptações das palavras nos versos são extremamente necessárias, e resolvem o problema da prosódia instantaneamente, pois é preciso realizar a melodia e o ritmo da toada, e o texto sempre se adéqua. Às vezes o Embaixador faz um verso muito curto para poder encaixar na Toada, lança mão de utilizar mais notas da melodia da toada em uma mesma vogal, diferente do que geralmente faria com um verso de um tamanho ideal.³⁷

Dentro do vasto repertório de textos da Folia, há versos que são cantados em momentos de “preceito”, que são muito antigos, cantados há mais de 50 anos, como também versos improvisados, em que o Embaixador cria os versos conforme o momento. Os versos antigos trazem consigo uma bagagem de significado não só referente aquilo que é propriamente cantado, mas participam de maneira anacrônica da literatura da Folia, significados que não se alteraram com o passar dos anos. “*Ascendeu a Estrela Dalva num*

---

³⁷Em Coleção Osvaldo Paulista vídeo 2012- fita 7 – minuto 55:40.

facho de branca luz, guiando os Três Reis Magos até o berço de Jesus, verso cantado desde o tempo de Tio Júlio, ressalta Pedro que é o mestre Embaixador da Companhia dos Prudêncio, fala da importância de significado e força dos versos que foram aprendidos com os antigos Foliões, e que muitos deles já faleceram. O interessante é que, o mesmo verso cantado nos dias de hoje é também ouvido nos registros de 1990, a isso podemos chamar de tradição, que ao se repetir, faz não só com que atribuam significados em tempo real, mas também resgata significados de outras épocas.

Já a construção dos versos de improviso, muito pouco tem a ver com a tradição de improviso do interior do estado de São Paulo como o Cururu, e o Fandango. No improviso dos versos da Folia, não há a intenção de desafio, pois configuram-se como oração³⁸. Dentro dessas “orações”, os assuntos da cantoria apresentam o ciclo tradicional de assuntos que são referentes ao épico da Visitação dos Magos, e em meio a eles, versos de comprimento como “*boa tarde nobre gente*”, ou de benzimento “*os Três Reis vem lhe abençoar*”, costuram as condutas e funções dentro do rito da Folia. Mesmo que o verso cantado seja para pagamento de promessa, o assunto do verso volta a falar sobre o nascimento de Cristo.

A parte religiosa que compõe a oração acompanha, no que diz respeito à liturgia católica, o canto antifonal³⁹. No catecismo católico a antífona é um dos modos, assim como o hino, de exprimir a oração. O canto da Folia de Reis é complexo porque reúne as características do responso⁴⁰ e da “doxologia⁴¹ (os gritos e exclamações finais)”. A oração, dentro do rito católico é sempre relativa a algum santo que na tradição cristã é uma das formas de crescimento da “Tradição da fé” (CATECISMO, 2000, p.680). Essa é parte da doutrina dos santos que são exemplo para os demais fiéis, pois foram eles que alcançaram a plenitude em Deus, neste caso os Santos Reis e os santos que compõem o enredo da Natividade.

³⁸(CATECISMO, 2000,p.657)

³⁹**Antífona.** No rito romano, um canto litúrgico com um texto em prosa associado à salmodia, cantado por dois coros alternadamente. É em geral um refrão para versículos de salmos ou cânticos, e suas melodias costumam ser simples e silábicas. As diversas categorias incluem antífonas para o saltério, antífonas de matinas, laudas e vésperas, antífonas das missas para o introito e a comunhão. Antífonas marianas e processionais não estão associadas à salmodia, e as antífonas rimadas desenvolveram um estilo próprio durante o séc.XIII. A palavra latina *antiphona* foi extraída do grego, onde significa a oitava; apareceu no Ocidente por volta do séc.IV. **Antifonal** Termo que descreve obras, ou a maneira de executá-las (“em antifonia”), em que um conjunto é dividido em dois ou mais grupos distintos, executando alternadamente e juntos; daí “canto antifonal”, “salmodia antifonal” (ver antífona; cori spezzati). O termo às vezes é usado como sinônimo de “antifonário”, livro litúrgico contendo antífonas. (GROVE, 1994, p.33)

⁴⁰ Dar resposta ao que foi dito.

⁴¹“§2641 Recitai uns com os outros "salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e louvando o Senhor em vosso coração" (Ef 5,19). Como os escritores do Novo Testamento, as primeiras comunidades cristãs releem o livro dos Salmos, cantando nele o Mistério de Cristo. Na novidade do Espírito, elas compõem também hinos e cânticos a partir do Acontecimento inaudito que Deus realizou em seu Filho: a Encarnação, a Morte vitoriosa da morte, a Ressurreição e Ascensão à sua direita. É dessa "maravilha" de toda a economia da salvação que brota a doxologia, o louvor de Deus.” (CATECISMO, 2000, p.679)

As histórias que vão sendo contadas no decorrer de cada toada acontecem vagarosamente. Em uma visita a melodia repete, mas os versos não. Cada verso é cantado em um tempo específico de espera, em que as ideias vão constituindo-se e ocupando vagarosamente o entendimento do público, a música ininterrupta auxilia o estado de imersão das pessoas que estão realizando aquele musicar no rito.

Dentro do catolicismo, o rito da Folia cumpre um papel reservado para com as *Obras de Misericórdia*⁴². Os atos de oração (que é o que a Folia faz quando canta a Toada), dar comida e pousada a peregrinos (quando a Folia é recebida em uma casa), faz parte das Obras de Misericórdia Corporais e Espirituais. Essas são consideradas práticas de justiça que agradam a Deus, segundo o Catecismo (2000), direcionadas aos leigos como diversos atos praticados dentro do catolicismo popular. No entanto a música tem papel fundamental neste processo, principalmente nos cultos coletivos, por ser a mais coletiva das artes (ANDRADE, 1993), auxiliando no cristianismo popular a tendência de fazer universal a salvação. O que em versos a Folia “oferece” a seus fiéis, nada mais é o que de mais necessário o homem precisa como saúde e alimento em abundância, jamais oferece o supérfluo. O que o fiel oferece em material, como a comida por exemplo, a Folia devolve através dos “anjos e santos”. Nos versos quem recebe tais ofertas e leva para Deus aos céus são sempre os anjos e santos, nunca é o “Onipotente” (Deus ou Jesus) e sim alguém mandado por ele, “Santo Anjo” (anjo Gabriel) ou os Três Reis Magos⁴³. Assim os atos envolvidos nas relações de pedir e agradecer a oferta, são sempre realizados por entidades divinas. Em uma das gravações⁴⁴, o Embaixador diz que “os Três Reis foi quem mandou, nós agradece cantando”. Desta forma, os Santos fazem-se presentes através da palavra e canto, sua presença é ritualisticamente constituída⁴⁵.

No entanto a dádiva ou o dom estão presentes o tempo todo, predominam trocas de bens materiais por dons espirituais. Segundo Brandão (1981) ao analisar a Folia de Reis o processo básico de troca é: pedir (oferta, pouso ou comida) – dar (oferta, pouso ou comida) – pousar, comer ou receber – retribuir abençoando. Baseia-se na teoria da dádiva de Marcel

---

⁴² “§2447. As obras de misericórdia são as ações caridosas pelas quais vamos em ajuda do nosso próximo, nas suas necessidades corporais e espirituais (204). Instruir, aconselhar, consolar, confortar, são obras de misericórdia espirituais, como perdoar e suportar com paciência. As obras de misericórdia corporais consistem nomeadamente em dar de comer a quem tem fome, albergar quem não tem tecto, vestir os nus, visitar os doentes e os presos, sepultar os mortos (205). Entre estes gestos, a esmola dada aos pobres (206) é um dos principais testemunhos da caridade fraterna e também uma prática de justiça que agrada a Deus (207)”. (CATECISMO, 2000, p.632)

⁴³ Em Coleção Osvaldo Paulista 2012- vídeo fita 7 - minutagem 44:30.

⁴⁴ Em Coleção Osvaldo Paulista-2012-vídeo fita 7 – minutagem 01:05:53.

⁴⁵ CHAVES, Wagner Diniz. Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. *Mana*.vol.20, no.2. Rio de Janeiro.p.249-280, 2014.

Mauss (MAUSS, 2003 [1950] apud. BRANDÃO, 1981) que analisa alguns fundamentos da *dádiva* ou do *dom*, em sociedades primitivas ou arcaicas que não conheceram as leis de contrato e troca do mercado capitalista.

Mauss relaciona várias sequências de rituais nos quais, sob a aparência de iniciativas pessoais e espontâneas de ofertas, os sujeitos na verdade, obedecem a regras compulsórias de prestação e contraprestação de serviços, que produzem trajetórias contínuas de rodízio de bens e de efeitos sociais ligados, resultantes dessas trocas. Brandão diz ainda que, todos os casos estudados por Mauss, envolvem sistemas de trocas compulsórias entre parceiros, pessoas, famílias, clãs, aldeias, tribos. Através de obrigações de parte a parte, transformadas em cerimônias definidas por um conteúdo simbólico, como se fosse o ritual de um jogo nunca interrompido, as pessoas estão amarradas à corrente da dádiva: dar, receber e retribuir.

[...] no interior desses grupos, os indivíduos, mesmo fortemente marcados, eram menos tristes, menos sérios, menos avaros e menos pessoais do que somos; exteriormente pelo menos, eram ou são mais generosos, mais dadivosos que nós. Quando, por ocasião de festas tribais, das cerimônias de clãs que se enfrentam e de famílias que se aliam ou se iniciam reciprocamente, os grupos se visitam; mesmo quando, em sociedades mais avançadas – onde a lei de “hospitalidade” se desenvolveu-, a lei das amizades e dos contratos com os deuses veio assegurar a “paz” dos “mercados” e das cidades; durante um tempo considerável e num número considerável de sociedades, os homens se abordaram num curioso estado de espírito, de temor e hospitalidade exagerados e de generosidade igualmente exagerada, mas que são desarrazoados apenas a nossos olhos. Em todas as sociedades que nos precederam imediatamente e que ainda nos cercam, e mesmo em numerosos costumes de nossa moralidade popular, não há meio-termo: é confiar inteiramente ou desconfiar inteiramente; depor as armas e renunciar à magia, ou dar tudo; desde a hospitalidade fugaz até as filhas e bens. É em estados desse tipo que os homens renunciaram a sua autonomia e souberam dispor-se a dar e retribuir. (MAUSS, 2003, p.312)

Os fiéis ao longo do ano, através de pedidos, promessas, votos e intenções, comprometem-se com os Santos Reis. No entanto, a Folia ao mesmo tempo assume para si a missão de servir como instrumento daquele fiel, para que ele cumpra seus compromissos com o Santo. Dessa forma, ser Folião é considerado um “dom”, pois reserva-se a poucos o fato de assumir tal responsabilidade, que acredita-se ser um chamado de Deus para com o próximo. O ato de participar da Folia de Reis, não exige a princípio um pré-requisito, mas para as pessoas mais conservadoras que participam dos grupos, participar “às vezes” é um tanto condenável

pois, para eles o Santo de devoção do grupo espera que “uma vez folião, sempre folião”. No entanto, cria-se um vínculo de comprometimento em primeira instância com o Santo e logo depois com o grupo. Uma quebra nesta constância de participação acarreta em uma quebra de compromisso com o Santo, podendo resultar em maldições e desarranjos para quem o pratica. Há uma distinção para os foliões que cantam no grupo, por não ser uma função de fácil execução os que conseguem fazê-la bem ganham certo lugar de destaque, sem desmerecer os demais que somente tocam. Neste caso também se ouve falar sobre o “dom”, nos quais cantar ou tocar algum instrumento é um “dom” dado àquela pessoa para que ela possa realizar tal atividade. Compreende-se então, que não se trata de uma forma gratuita, pois, a partir do momento em que lhes foi “dado o dom”, seu dever é retribuir. Todo o movimento de organização que acontece durante o ano inteiro para que a Folia saia em giro e a Festa de Reis aconteça, cria uma via de fé que se move sem parar, de um lado para o outro, envolvendo inúmeras pessoas.

A respeito desse compromisso para com a Folia de Reis, Tremura (2004) fala sobre o “voto”, que vem a ser o mesmo que promessa ou intenção, o voto é um processo usado para assegurar a continuidade da tradição como também estabelecer novos grupos de Folia de Reis. “Os grupos são formados principalmente por membros da família, embora outros membros da família, como primos, tios e amigos podem às vezes também serem os portadores da tradição.” (TREMURA, 2004, p.52, tradução nossa)⁴⁶

Além disso Tremura discute a importância do texto “canção” (como ele chama) da Folia de Reis, que serve de elo de fé entre os participantes diretos e indiretos, os membros do grupo fortalecem seu mundo espiritual orando e cantando suas canções durante a jornada. Diz ainda que *Song Texts* revelam e abordam as obrigações sociais e condutas dos participantes dos grupos de Folia de Reis (TREMURA, 2004, p.127). No entanto ao comunicar a fé através de “orações cantadas” Tremura aponta para a função mais importante dentro da atividade da Folia, em que “Os textos canção fazem a mediação entre o mundo espiritual e o mundano, por conter enredos em que os Reis Magos agem em nome dos participantes, de acordo com as necessidades individuais dos mesmos.” (TREMURA, 2004, p.129, tradução nossa)⁴⁷. A respeito desse assunto, falaremos na quinta parte do trabalho.

---

⁴⁶ “The vow is a process used to ensure continuity of the tradition and to establish new folia de reis groups. The groups are formed primarily by members of the direct family, although other family members, such as cousins, uncles, and close friends, can sometimes be the carriers of the tradition as well.” (TREMURA, 2004, p.52)

⁴⁷ (...) the song texts mediate between spiritual and mundane world by containing scenarios, which the Three Kings act out in the name of the participants, according to the participants’ individual needs. (TREMURA, 2004, p.129)

Sabemos que os textos das Toadas são um grande apanhado literário que agrupam ao enredo da Natividade fontes como a Bíblia, os Evangelhos Apócrifos e o Alcorão (XIDIEH, 1993), misturados ao fabulário popular (PESSOA; FÉLIX, 2007), suas origens poéticas nos remetem a formas portuguesas de versar louvando como as “loas”⁴⁸, combinados com o mecanismo catequético da contrafacção⁴⁹. Nesse universo poético e musical em que a criação amarra os diversos universos e significados em que a Folia se estabelece, quem toma lugar central é o Cantador.

4.6 “A VOZ DELE PARECIA RECOLHER O OURO E A QUENTURA DO SOL”: O CANTADOR

Mário de Andrade em sua obra *Vida do Cantador* (1993), fala sobre o cantador de cocos Chico Antônio. Aponta diversos aspectos no ofício de cantar, e muitas vezes cita que Chico Antônio está “musicalizado pelo contacto do animal estupendo” (ANDRADE, 1993, p.50), indicando na cantoria diversas intenções e expressões que são influências externas refletidas no som que está sendo produzido pelo cantador, como se as coisas ou o lugar estivessem agindo diretamente em seu fazer musical. Talvez Andrade estivesse falando do “musicar”? Da música que não é só música quando se executa, e sim quando é ouvida? Sentida? Como que também o lugar onde se produz esse musicar esteja diretamente ligado à

---

⁴⁸**Loas** são basicamente os versos recitados que acompanham grande parte desses folguedos. Verso de louvor, louvação em versos improvisados ou não. Segundo Cascudo em Portugal, a loa “é um resto conservado do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos *Lundus* da Natividade. Em princípios do séc. XVIII, loa era verso de louvor, como atualmente no Brasil.” (CASCUDO, 2012, p.401). Encontramos em Dourado (2004) como uma espécie de toada de barqueiros de certas regiões do rio São Francisco, sendo a música cantada de forma sincronizada entre o ritmo da música e o movimento dos remos, como também cântico de louvação da tradição católica brasileira. (DOURADO, 2004, p.187). Mário de Andrade fala em poesia, ou, às vezes excertos de poesia e mesmo uma simples estrofe, intercaladas entre os números de canto nos autos, reisados e “brinquedos” pelos personagens, sendo elas faladas. Acrescenta o uso devocional em que “originalmente devem ter sido mesmo Loas no sentido português, poesias de louvor dirigidas a Deus, Nossa Senhora, algum santo percebe muito bem que é permitir algum descanso entre as danças cantadas estafantemente musculares, ou permitir que alguns executantes possam mudar de indumentária pro número seguinte da representação.”(ANDRADE, 1989, p.287)

⁴⁹**Contrafactum** Termo usado para a substituição, na música vocal antiga, de um texto por outro sem mudança substancial na música. Aplica-se à prática de escrever um texto novo para melodia já existente, na canção medieval tardia. No Renascimento, é usado principalmente para a substituição de um texto secular por um texto sacro. Por exemplo, a *chanson* de Josquin *Plusieurs regretz* também existe como o contrafactum O virgo genetrrix, um moteto; e muitas *laude* (canções devocionais) foram escritas como contrafacta para melodias de frottola. As contrafacta foram usadas na Reforma, quando os salmodistas protestantes valeram-se de melodias e *chansons*, ou adaptaram textos católicos ao ponto de vista luterano. (SADIE, 1994, p.217)

sua prática. Compartilhando da perspectiva do “*Musicking*” Small (1999), citada anteriormente, podemos nos perguntar: O quanto os cantadores foliões estão musicalizados pela música da Folia?

Olhemos, portanto, para o Embaixador, figura central da cantoria da Folia, aquele cantador que improvisa ou escolhe os versos já prontos, que serão em seguida repetidos pelo restante dos cantadores, utiliza-se de um repertório de fórmulas já estabelecidas (REILY, 2014). Muitos versos vêm de herança antiga, de Embaixadores já falecidos e outros são compostos pelo próprio Embaixador no momento da cantoria, o improviso, que assume o status muitas vezes de notícia, marcação temporal, canta-se que é “dia 5 de janeiro”, “que a chuva que está caindo, e são bênçãos do Onipotente”, como também aparece “nessa hora e nesse dia, vai cumprir sua promessa”, por exemplo. O inesperado, contido no improviso, traz riqueza poética, e em certos momentos um ar virtuosístico.

Na Folia os Embaixadores se utilizam de um repertório em comum, tanto de toadas (melodias) como de texto (versos), sabendo de antemão o que podem e o que não podem cantar, que vai da sequência do texto até a quantidade de palavras que cabem dentro da métrica melódica da Toada, contando muitas vezes com uma fórmula aprendida previamente. Nos casos mais difíceis de cantar, quem faz é o Embaixador mais experiente, pois seu repertório de fórmulas apresenta-se com maior eficácia. Toda vez que o Embaixador lança um verso, antecipa o verso seguinte em sua mente, pois prevê a rima exata que fará ao final da próxima repetição da Toada, ou seja, ele antecipa a elaboração do texto com uma Toada de antecedência. Poderíamos dizer que ele cria sua quadra de versos de duas em duas toadas. Além do mais, na Folia quando tem que cantar para várias pessoas diferentes o agradecimento de oferta, e ainda recompor o épico, muda de toada e de versos a cada vez que uma pessoa diferente pega a Bandeira.

Em uma casa, certa vez o Embaixador utilizou-se deste feito nove vezes, de maneira ininterrupta. Reily (2014) diz que o aprendiz acaba retendo estas estruturas e inventários, pela prática, e transforma estas informações em unidades operacionais para que possam ser mobilizadas dinamicamente na prática da performance. Portanto há uma perspectiva da memória enquanto prática, “onde os passados invocados nas atividades musicais adquirem significado em função das condições de vida dos seus participantes no presente” (REILY, 2014, p.2). Isso vem de encontro com o fato de as pessoas do local terem a música como marcador temporal de momentos importantes de suas vidas.

Isto foi acompanhado de perto através da pesquisa participativa/participante desde 2011 e nos anos de 2014, 2015 e 2016 participando como Embaixadora da Folia. Há uma diferença

grande entre os dois tipos de participar, o tocar/cantar e o não tocar/cantar, tendo o primeiro a integração na participação, portanto em cada um desses casos uma experiência distinta.

Nos embrenhamos pela pesquisa/observação participativa que, mesmo com seus inúmeros desdobramentos, foi tomada como uma das bases para a construção e desenvolvimento deste trabalho. Brandão em *Repensando a Pesquisa Participante* (1984) livro que contou com sua organização, nos mostra algumas considerações sobre esta modalidade de trabalho científico. Inicia com o assunto com o qual se depara qualquer pesquisador, principalmente os que se dão às práticas da cultura popular, ao tamanho e uso da neutralidade em pesquisa. Fala da consequência do “resultado” em pesquisa pois, esse se dá na construção simbólica do *outro* que se investiga. Para isso a participação na Folia dos Prudêncio foi primordial, para um entendimento de como é realizado esse musicar.

Nos confrontamos com a designação da pesquisa, sobre os termos êmico e étnico. A abordagem “étnica” é realizada a partir da visão do observador e a abordagem “êmica” é realizada através da visão do observado. No desenvolvimento do trabalho nos deparamos primariamente com a visão êmica, já que a pesquisadora é herdeira direta da tradição da Folia de Reis. Mas para completar o conhecimento sobre a Folia, era preciso “estranhar” para comparar e ampliar a visão sobre tal manifestação musical, para isso foi utilizada a visão étnica buscando entender em outros autores suas abordagens, analisando como eles viam a Folia. Um outro acontecimento importante foi acompanhar uma Folia que se diferencia muito da Folia dos Prudêncio, como a Folia Divino Espírito Santo do mestre Marinho da cidade de São José do Barreiro-SP (divisa entre o Vale do Paraíba e o estado do Rio de Janeiro). Isso ajudou muito a estranhar e entender que não existe “certo” e “errado” dentro da tradição, pois no início da pesquisa, por diversas vezes a impressão de que outros modos de se fazer Folia estavam “errados” prevaleceu, pois, o lado “foliã” falava mais alto e ainda ocupava grande parte do entendimento sobre a Folia. Aos poucos procurando forjar uma visão de “fora”, tendo como base alguns métodos de pesquisas étnicas, foram realizadas entrevistas durante os dias de Giro perguntando aos cantadores como faziam a música da Folia e ouvia deles já um tanto desconfiados achando que estavam sendo testados: “mas porque você está perguntando isso se você já sabe?”, tinham como resposta: “porque quero saber do jeito que você sabe!”.

No entanto, na perspectiva etnomusicológica esses dois pontos de vista misturam. A partir do momento em a música da Folia de Reis tornou-se objeto de estudo, esse era um dos grandes desafios, compreender como lidaria na pesquisa com a aproximação íntima que tinha com a Folia.

Construtos êmicos são relatos, descrições e análises expressos em termos de esquemas e categorias considerados como sendo significativos e apropriados pelos membros nativos da cultura cujas crenças e comportamentos estão sendo estudados, e construtos éticos são relatos, descrições e análises expressos em termos de esquemas e categorias consideradas como sendo significativos e apropriados pela comunidade de observadores científicos. (BAUMANN, apud. LUCAS, 2014, p.26)

Um dos autores que adota essa perspectiva de pesquisa é Ki Mantle Hood. Desenvolveu um modo e método em pesquisa no qual seus alunos deveriam iniciar seus estudos sobre qualquer música aprendendo a tocá-la. Para aprender essa música que geralmente não pertencia ao seu meio cultural, deveriam participar dos grupos que a realizavam, desenvolver a prática musical junto deles, como também aprender sua língua. Apresenta o conceito de bi-musicalidade, no qual a experiência musical representa um canal direto de comunicação, em que “a maior parte da informação é comunicada no modo musical de discurso”. (HOOD apud. LUCAS, 2014, p.35)

Esse novo método de entendimento e pesquisa em música, uma pesquisa participativa que se diferencia um pouco da pesquisa participante nos métodos das ciências sociais, traz novos modos de entender e aprender música. “Reconhecendo a diferença entre as perspectivas do *insider* e do *outsider*, Hood afirmou que cada um faz uma contribuição”. ⁵⁰(NETTL, 2015, p.158, tradução nossa)

A participação na Folia também se deu através da bi-musicalidade. Na Folia desde criança, comecei minha participação musical tocando pandeiro aos nove anos de idade. Já meus estudos musicais formais foram iniciados na Banda Ovídio Ciccicareli na cidade de São Simão aos 11 anos tocando requinta, e logo depois aos 12 anos passei a fazer parte da Banda Sinfônica de Santa Rosa de Viterbo-SP tocando clarinete permanecendo até os 22 anos, quando entrei no curso da Faculdade de Música da Universidade de São Paulo onde completei meus estudos dentro da tradição da música ocidental de concerto e me formei clarinetista “erudita”. Ao final do curso na universidade, me voltei para o entendimento da música como parte inerente ao homem, encontrando na Folia, respostas as minhas perguntas sobre “que tipo de música move o homem? E porque tal música causa tanta transformação nas pessoas que estão em sua audiência?”. Pois até então não conseguia tais respostas no meio musical em que

---

⁵⁰ “Recognizing the difference between the insider’s and the outsider’s perspectives, Hood asserted that each makes a contribution.” (NETTL, 2015, p.158)

havia me formado. Comecei então a comparar os ensinamentos musicais da universidade com a prática musical da Folia e ver que a música da Folia soava de maneira mais viva do que a que via na universidade. A “música viva”, aquela que movia, estava para fora das salinhas de estudos individuais em que ficávamos estudando mais de seis horas diárias. Pois tocar um instrumento, fazer soar sua música e comunicar intenções próprias do seu individual artístico independia desse formato e lugar.

Ao participar da cantoria da Folia pude aos poucos conhecer melhor essa prática atenta ao que fazia sem nenhuma reflexão até então. Me vi cantando e tocando um instrumento que até então não fazia parte de minha formação musical. Cantava a voz da Contra-tala na Folia e tocava viola caipira. A participação da voz feminina na Folia é coisa recente, ficava a cargo de realizar as vozes mais agudas. Mais recente ainda é o fato de uma mulher realizar a “embaixada”, fato inédito dentre as Folias conhecidas naquela região até então. Isso se deu pelo fato dos Foliões da Folia dos Prudêncio estarem curiosos em assistir, pois souberam que no trabalho de fim de curso que realizei na faculdade foi montada uma Folia de Reis no Departamento de Música realizando uma apresentação em forma de Chegada, o papel do Embaixador coube a mim realizar. Assim, a partir de algumas insistências, tive que reproduzir a “embaixada” lá, onde a origem da manifestação acontecia, mas agora para valer. Me vi no papel de “Embaixadora” (como alguns me nomearam), à frente de diversas questões do musicar, inclusive com a diferença de gênero. Como dito anteriormente, o Embaixador é a peça principal da Folia, ficando a cargo dele “puxar” toda a cantoria, portanto, acarreta grande responsabilidade e conhecimento.

A primeira problemática que tive que encarar foi, a dificuldade de cantar as toadas que são feitas para vozes masculinas, com textura diferente e amplitude escalar de emissão vocal bem maior que a feminina. Das 50 toadas que encontramos na Folia de Reis dos Prudêncio, apenas sete são possíveis de “embaixar” na voz feminina.

A diferenças dentro do cantar da Folia que envolvem a participação da voz masculina e a da voz feminina, trazem outras formas de pensar música, como por exemplo, a escolha de toadas a partir da tessitura vocal. Nesta função de Embaixador, a voz feminina nunca antes experimentada, ultrapassa as questões de política ou de gênero. No entanto, na experiência participativa me encontrei na função que vai além de cantar as notas mais agudas dentro da folia, tendo que entoar uma voz na qual o destaque não se encerra apenas em uma escolha de toada, mas também no entendimento e escolha de versos. Em especial fez pensar sobre o uso da tessitura vocal utilizada por este cantador em especial, que toma para si a função de pensar música/voz, tanto para ele quanto para quem o acompanha fazendo um dueto, caso do

Respondedor. Quando isso acontece entre vozes masculinas com uma tessitura aproximada, não há grandes dificuldades de se encaixar no dueto de vozes, que geralmente acontecem em terças paralelas. Mas quando se tem uma voz mais aguda sendo a principal, a voz de referência, portanto a voz feminina no fazer do Embaixador, e outra que acompanha sendo mais grave ou mais aguda dependendo do caso, surge uma nova forma musical de pensar. O Embaixador neste caso tem que se adequar a uma toada que ele consiga cantar toda a melodia levando em conta o alcance de sua voz, como dar possibilidade de ser acompanhado pelo Respondedor.

Zé Pio e Júlio Prudêncio, já falecidos, foram Embaixadores da Folia de Reis dos Prudêncio por muitos anos, faziam suas “embaixadas” (ato de tirar versos e tirar a toada) em “primeira voz”, ou seja, na voz mais aguda. Em uma gravação de 1989 Júlio Prudêncio usa a toada nomeada nesse trabalho como T6 (toada 6), fazendo sua embaixada em 1ª voz. Em 2011 o Embaixador Pedro Paulo usa a mesma toada, mas faz a embaixada em 2ª voz, sendo uma voz mais grave, tornando-se esta a principal. Tomando as duas vozes agudas dos Embaixadores Zé Pio e Júlio, que eram os principais Embaixadores da Companhia até meados da década de 1990, podemos imaginar que a embaixada em 2ª voz possa ter sido empregada por Pedro, por sua voz aproximar-se à voz barítono. Para tanto, na cantoria de Pedro observa-se um modo de cantar muito parecido com o de Tião Carreiro, da dupla Tião Carreiro e Pardinho, que a partir da década de 1960 teve seu apogeu na música caipira, onde Tião fazia a 2ª voz tornar-se a principal voz das modas caipiras, ficando a primeira voz como acompanhamento.

Podemos suspeitar que Pedro tenha sofrido grande influência musical desta dupla, adotando a 2ª voz (voz mais grave) como voz principal na embaixada da Folia. Curiosamente os irmãos Tônico e Tinoco, outra renomada dupla caipira, precursores do estilo, na década de 1930 já iniciavam suas apresentações no rádio, o grande veículo sonoro pelo interior do Brasil principalmente na zona rural. Estes cantadores em seu dueto de vozes mantinham um equilíbrio entre ambas, mas observa-se uma sutil valorização na primeira voz, naturalmente fica em evidência por ser mais aguda aparecendo mais, podendo ser considerada a voz principal. Podemos supor que tanto Júlio Prudêncio quanto Zé Pio (ambos moradores da zona rural, sendo de uma geração anterior a de Pedro), receberam tamanha influência musical dessa e de outras duplas caipiras que se apresentavam no rádio e que mantinham o mesmo estilo de cantar, tendo tais referências musicais, a 1ª voz (mais aguda) para seu canto na Folia. Levando em conta também que suas tessituras vocais aproximavam-se a voz tenor, em algumas ocasiões eles forçavam a cantar em voz mais grave na Folia. Considerando que estes últimos

tem uma idade bem superior à de Pedro, sendo Júlio seu tio materno, podemos supor que Pedro mais jovem, acabou por romper com a tradição de embaixada em 1ª voz, pondo seu modo de cantar em 2ª voz em vigência. Hoje em dia, no entanto, torna-se referência para os embaixadores mais jovens como Fábio e Paulo, que seguem embaixando em 2ª voz. Nas gravações em que aparecem embaixando, Júlio Prudêncio e Zé Pio, utilizam da terça da voz principal para construir sua linha vocal, sem sair da toada (melodia) que escolheram. O respondedor que o acompanha, muitas vezes faz uma terça acima do que o embaixador está cantando ou algumas vezes uma terça abaixo. No momento em que uma voz feminina entra para fazer a embaixada, este processo se transforma, pois nem toda toada se enquadra na voz feminina, pois foram elaboradas por vozes masculinas, e na impossibilidade de mudança de tom, sendo que a Folia é cantada em um mesmo tom por toda a sua performance, no caso ré maior, a maneira de cantar precisa ser adequada, combinando ainda com o que é possível para o respondedor executar, uma vez que esta função é reservada para homens.

Assim, encontrada uma toada que se encaixe à tessitura feminina, utilizando uma região melódica não muito ampla, facilita sua execução sem ultrapassar intervalos de sexta, sendo que em apenas uma a “embaixadora” utiliza da oitava acima para alguns trechos, ou mesmo a terça acima (1ª voz) como faziam Zé Pio e Júlio, para outros trechos. Dificilmente uma pesquisa que não fosse “participativa” possibilitaria uma visão por este ângulo, apontando tal evento musical. Entender de perto os problemas musicais e as soluções encontradas pelos Embaixadores deu-se a partir deste tipo de envolvimento, de forma direta, para com o fazer musical, deixando-se “musicalizar”, envolvendo-se por esta música. Para melhor entendermos essa construção vocal, vejamos alguns dados sobre as vozes, como também o papel e construção do texto atrelado a memória do ofício de cantador.

A Companhia de Reis dos Prudêncio é composta por vários foliões distribuídos em sete vozes e em vários instrumentos, que respeitando sua ordem de entrada na execução musical, são: Embaixador (aquele que faz o verso que será repetido pelos outros cantadores), Respondedor (que acompanha o Embaixador realizando um dueto de vozes); Mestre; Contra-mestre; Cacetero; Tala; Contra-tala; Tipe e Requinta.

O Capitão, Embaixador ou Mestre tira os versos apropriados a cada situação que se apresenta. Ele, por sua vez, faz explicações detalhadas no seu canto, onde os outros membros, ouvindo a “embaixada”, entoam uma resposta em vozes combinadas em duetos, geralmente em terças. São usados instrumentos de corda, como viola caipira, violão, cavaquinho, bandolim e às vezes violino. Já na parte percussiva são incluídos a caixa (grande surdo),

pandeiro e chocalho de contas (afoxê), este último em desuso. Os cantadores também tocam, mas pode acontecer de alguns foliões só tocarem e outros só cantarem.

O cantador participa da cantoria de modo a colaborar com a “missão” que lhe é dada como Folião de Reis. Antes de ser cantador, ele é um Folião, de modo a ter de antemão uma responsabilidade. Essas duas funções equiparam-se no sentido que se tem de realizar tal manifestação, a de levar ajuda aos fiéis para realizarem suas devoções aos Santos Reis, ou apenas reafirmar a devoção pagando alguma promessa que, na Igreja Canônica, reserva-se na intercessão dos santos⁵¹. O cantador está na cantoria de modo integral, ali ele realiza a música em colaboração com os outros cantadores através da junção das vozes no canto, obtendo um resultado harmônico. No entanto, sua música deixa de ser individual e passa a ser coletiva, no sentido que, sozinho não se alcançaria o efeito funcional esperado, que se encerra no fazer musical coletivo. O efeito sonoro final da reunião das várias vozes em sobreposição harmônica causa uma imersão sonora tanto nos que estão produzindo aquele som, quanto nos que estão ouvindo. Já o Embaixador realiza algo a mais, precisa ter o conhecimento prévio das toadas e versos que serão cantados, pois é ele quem dita a cantoria. Alguns versos são pré-estabelecidos, como preceitos e histórias que devem ser cantadas na hora do rito, outros versos são feitos na hora de modo improvisado. No desenvolvimento do processo de cantar, os cantadores em geral têm uma maneira peculiar de emissão sonora, de forma que este som se torne de longo alcance. É um som anasalado, algumas vezes aparece em voz de peito, resultando em um timbre metálico.

O fazer musical da Folia está totalmente imerso na memória musical dos cantadores, onde versos antigos se misturam com versos novos, improvisados. É interessante notar que isso acontece coletivamente, o grupo todo identifica-se com aquela música, e a realiza conjuntamente há muitos anos, sendo que alguns foliões chegando a ter 40 anos de participação na Folia de Reis dos Prudêncio.

O crítico literário Paul Zumthor em *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios* (2005) nos traz uma compreensão sobre os vários aspectos do “musicar, como audição, criação e a relação *palavra e música*, em que o musicar traz não só a transmissão das palavras em som, como também performances em som e a compreensão do indivíduo enquanto agente de idéias e sentidos. Quando fala do cantar poético, afirma “quando falo, minha presença física tende a se atenuar mais ou menos, eu me dissolvo nas circunstâncias. Se eu canto, eu me afirmo, reivindico a totalidade do meu lugar, do meu estar no mundo. É a razão pela qual,

---

⁵¹(CATECISMO, 2000, p.270).

creio eu, a maioria das performances poéticas são mais cantadas do que ditas.” (ZUMTHOR, 2005, p.71)

Fala sobre um dos aspectos mais presentes no ofício do Cantador o de “reivindicar a totalidade do seu lugar, e do seu estar no mundo”. O fato do cantador da Folia cantar textos e melodias num espaço anacrônico faz com que tais combinações se unam de modo a compartilhar o presente unificando a temporalidade, fazendo com que os Cantadores ao cantar uma melodia muito antiga, ou versos muito antigos, sintam-se presentes também no passado, e vice-versa.

(...) certas melodias, tendo sido escritas sobre um texto qualquer numa época passada, foram reutilizadas, de modo que textos diversos vêm, ao longo do tempo, articular-se numa melodia que eles exploram, que serve à sua transmissão e, de uma certa maneira, os une. Tem-se assim a impressão de uma espécie de perenidade da forma musical; as palavras sendo um elemento em si mesmo tão frágil que seria incapaz de preencher sua função, se não fosse mantido e comunicado dessa maneira. (ZUMTHOR, 2005, p.75)

Quando Mário de Andrade (1993) fala sobre Chico Antônio descreve tal preenchimento que a voz do cantador realiza no espaço a partir do momento que o seu musicar envolve o espectador, esse unifica no espaço o musicar de ambos. Performance e audiência compartilhando da mesma experiência produzindo impressões individuais que constroem uma mesma temporalidade, suspendendo-a ou não, realizando o que de efeito tem a proposição daquela música, o (efeito) de transcendência.

A.B: É possível dizer que a emissão da voz e, se quisermos, sua especialização nos coloca fora do tempo?

P.Z: Sim e não. A voz tem sua duração própria. Se eu escuto cantar durante três minutos, esses três minutos são vividos por mim numa intensidade que emana da presença do cantor, da materialidade de sua voz, atingindo meus sentidos de tal maneira que o efeito temporal se acha mais ou menos atenuado. Eu seria levado a dizer que o que é transmitido pela voz existe de forma espacial muito mais que temporal. O efeito vocal dá uma impressão de presença que se impõe, preenchendo um espaço tão material quanto semântico, em detrimento das impressões de fugacidade de renovação, de duração, que demarcam nossa percepção do tempo. (ZUMTHOR, 2005, p.82)

No Giro da Folia dos Prudêncio no ano de 2016, houve um momento que a Embaixadora puxou uma toada muito antiga dos tempos de Tio Júlio Prudêncio, que há muitos anos não era cantada, e a maioria dos presentes logo depois de terminada a cantoria, relatavam que pareciam estar vivendo aqueles dias de cantoria ao lado de Júlio Prudêncio. No entanto o passado nos importa na medida em que nele estão contidos conhecimentos, afetos, momentos importantes vividos, pessoas importantes que já morreram, pois resultamos dele.

Mesmo as lembranças sendo individuais (BOSI, 2010) inclusive as musicais, cada uma a sua maneira, com mais ou menos detalhes, permanecem de forma conjunta formando uma história musical coletiva da Folia, enriquecida e velada através da tradição. A experiência (BONDÍA, 2002) no entanto faz com que essa musicalização seja efetiva e enraizada.

A partir da audiência do fazer musical de Chico Antônio, o cantador por excelência de Mário de Andrade, o autor delimita ações do fazer musical e da arte, que vê no artista popular (retratando-se à música tradicional), uma fonte de criação do que seria a gênese da arte:

E reina em principal a distinção, indigna duma inteligência lógica, que separa o artista enquanto artista e o artista enquanto homem. Como se fosse possível distinguir uma coisa da outra, **como se “artista” não fosse apenas uma qualificação profunda do homem**. E o pior é que esses mesmos que tanto fazem pra se diferenciarem em seus atos de artistas livres e de homens com deveres, compromissos e responsabilidades humanas, esses mesmos o que fazem é só agir como artistas livres. No resto, são (quando são...) não “agidos” mas coagidos a se realizar como homens, pelos governos ou pelas censuras sociais. “Minha arte é livre! Como homem é que tenho de agir interessadamente” dizem e repetem. Mas só fazem arte em sua vida de homem... Ora não tem nada, que contrarie mais o confusionismo filosófico(!) desses desconversadores, que a realidade vital do mais “puro”, do mais livre, mas também mais intransigentemente funcional de todos os artistas, o artista popular, que conserva em tudo o que ele é aqueles princípios mesmos que fizeram a arte nascer. (ANDRADE, 1993, p.65, grifo nosso)

O modo que o Cantador se põe em sua cantoria traz muito do que ele tem de si mesmo. Não só de sua formação musical, seja ela qual for, mas de sua cultura, de sua raiz, que traz características próprias pois reflete em seu cantar o modo como se entende e se relaciona em seu meio, seu pertencimento a tal cultura, combinado com sentimentos, impressões, que sente a necessidade de comunicar. Ivan Vilela cita o conceito de “enraizamento” em sua obra *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento* (2015), fala sobre o registro musical que o caipira colecionou durante anos ao demonstrar seu

modo de vida nas letras de suas canções, fazendo conhecer por muitos, sua história dentro da cultura brasileira. Desta maneira, aponta para uma história diferente da que conhecemos, diferente da história oficial, sendo essa a história dos vencedores e nunca a dos vencidos (BOSI, 2010; VILELA, 2015). Vilela nos traz a ideia de “enraizamento” através da filósofa francesa Simone Weil que em 1943 elaborou o conceito:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural da existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como uma importação, mas como estimulante que torne sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber. (VILELA, 2015, p.124)

No entanto, o pertencimento que cada Cantador tem para com a prática da Folia e sua música faz com que sinta a Folia como se ela fosse uma parte dele mesmo. Quando perguntamos aos agentes da Folia (todos aqueles que participam do rito, além dos cantadores) o que significa para eles a Folia de Reis, respondem: “a Folia de Reis pra nós é tudo!”, ou seja, eles mesmos.

Para tanto, o enraizamento acontece na medida em que o indivíduo participa dessa comunidade da qual ele na maioria das vezes é nato, e, portanto, seus costumes e modos são aprendidos com o passar dos anos durante seu crescimento no ambiente familiar e social. Observamos que o aprendizado musical da Folia de Reis dos Prudêncio, no geral acontece dentro da própria família, desde a infância, aprendizado que se apoia na observação. Em conversa com alguns foliões, perguntei como eles começaram a cantar ou tocar na Folia. José Osvaldo Paulista, que canta na posição de Ajudante e toca violão desde a década de 1980, posição que era de seu pai Osvaldo Ramos, já falecido, disse que aprendera a “tocar de ouvido”. Disse também que via muito seu pai, como também outras pessoas tocando e cantando, assistia aos programas da Inezita Barroso e quando podia, pegava seu violão e

tentava imitar o que tinha visto. Hoje em dia isso se torna cada vez mais difícil de acontecer, pois já não se vê crianças e jovens aprendendo o ofício da Folia, fato um tanto preocupante. Antigamente alguns cantadores desde muito jovens acompanhavam seus pais pelos giros da Folia, ouvindo seus cantos, aprendendo a ser devotos como também vivendo todos os momentos de preparação para a Folia durante o ano. Estas começavam arriscando alguns sons vocais no fundo da Folia imitando a voz da requinta (a voz mais aguda). Logo mais, começavam a tocar pandeiro, aprendendo a acompanhar os toques das toadas. Todo esse percurso era feito dentro da Folia, ninguém ensaiava em casa, assim aprendendo na prática. Apenas em alguns casos, como com os adolescentes, o Embaixador ou o Mestre era quem dava instruções sobre o toque da viola (ou violão). Portanto as crianças e jovens já inseridos neste contexto musical acabavam assimilando muito bem vários aspectos musicais e artísticos, através de sua participação na Folia, como afinação, mudança de toadas e ritmo.

As toadas podem variar muito de Folia para Folia. Isso acontece muitas vezes pelo fato de que, mais de um Embaixador se junta a uma só Folia, e cada Embaixador acaba levando para a Folia seu próprio repertório de Toadas. A Companhia dos Prudêncio, atualmente, conta com mais de três Embaixadores além de seu principal que é Pedro Paulo Souza, tem Fábio Marcos Souza o 2º embaixador (filho de Pedro), Paulo Vitor Jesus Guimarães o 3º embaixador, e recentemente como dito Priscila Ribeiro a pouco tempo iniciou sua participação agora como também “Embaixadora” da Folia dos Prudêncio. Esses Embaixadores têm em seu repertório, várias Toadas em comum, como também Toadas de própria autoria. Podem ocorrer entre eles trocas de toadas, nada impede que um Embaixador use a toada do outro, até mesmo porque Fábio, Paulo e Priscila aprenderam a maior parte desse repertório com Pedro Paulo, seu mestre.

Há certa liberdade por parte do Embaixador em criar toadas, acrescentando ao repertório da Folia novas composições. Glaura Lucas em sua obra *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá* (2014) na qual estuda o congado mineiro, traz depoimentos dos cantadores congadeiros sobre seu fazer musical, apontando para os modos de criação e inspiração que eles vivenciam:

Tem um canto meu, que é uma marcha. Eu num sei se eu já vi alguém cantar, ou se eu sonhei, só sei que ninguém nunca cantou. Música de Congado acontece assim, casualmente, quando cê tá no auge da espiritualidade, que tá puro, a gente escuta cantar no ouvido da gente as coisa bonita, ocê escuta e aprende a cantá aquilo. Eu invento, mas num é através do meu potencial, não, é através da força divina, da iluminação do espírito santo sobre a gente. (...) É também através da fé que o capitão garante ter sempre um canto em mente conforme a necessidade, pois “Nossa

Senhora dá o tom” ou “quando cê precisa, a música vem no ar e a gente pega. (LUCAS, 2014, p.88)

Essa inspiração que vem de um modo “divino” traz-nos ao ponto principal desse trabalho de dissertação, os modos de representação e conduta em torno do musicar da Folia. O que acontece com o indivíduo no momento da cantoria? A música que acontece em forma de Toada, causa alguma influência sobre ele? Para compreender tal questão, buscaremos conversar com outra área do conhecimento que o autor Willian James nos traz a partir da psicologia, ciência que dedica aos processos mentais ou comportamentais do ser humano e de suas implicações em certo ambiente, esclarecimentos sobre a experiência religiosa que no caso da Folia, encontra na música um espaço de mediunidade. Assunto esse, que será desenvolvido na quarta parte do trabalho.

Durante os dias de giro da Companhia dos Prudêncio em janeiro de 2013, perguntei a Sebastião Paulista (45 anos) folião da Companhia, irmão de José Osvaldo Paulista, que carinhosamente é chamado por “Tiãozinho”, o que é uma Folia de Reis e o que seria mais importante dentro de uma Folia de Reis: a música em si ou os versos cantados? Tiãozinho canta na voz do Mestre, ele é quem fica mais perto do Embaixador e repete primeiramente o que é cantando por ele nas toadas. Está sempre presente e muito atento a esse momento, quando o Embaixador se inspira a fazer os versos espalhando bênçãos e orações sobre os fiéis que seguram a Bandeira.

Ele fala de um aspecto muito importante que é a espontaneidade que o Embaixador tem ao criar seus versos, chegando a ser inexplicável aquela inspiração que se vê. Como se o Embaixador entrasse em êxtase, tocado por uma inspiração divina. Tiãozinho sempre pergunta e comenta com o Embaixador Pedro, o que fez com que ele cantasse aqueles versos tão bonitos e comoventes. Pedro raramente se lembra do que cantou. No entanto está claro o ato da espontaneidade e inspiração, percebendo que a maioria dos versos não são prontos e sim versos improvisados, espontâneos, que dão mais riqueza e genialidade artística enriquecendo o ato devocional da cantoria do Embaixador. Para finalizar Tiãozinho disse o seguinte:

[...] tenho a convicção de que entre versos decorados e a inspiração instantânea se torna melhor para a fé aquilo que o Espírito Santo nos envia no momento, e é isso o que acontece com o primo Pedro, por mais que ele se prepare, existe algo de diferente no seu cantar como nas palavras por ele pronunciadas. O ser folião de Reis depende muito de cada um, eu

particularmente procuro sempre estar preparado para as dificuldades que acontecerão pelo caminho, com calma e com a fé que os Três Reis Santos estarão à nossa frente para o que acontecer, e é nisso que temos que acreditar, outra forma de vivenciar é estar o mais próximo possível da bandeira nos dias da Companhia. Só ao lado dela é que presenciamos as graças e bênçãos que acontecem e que mais ainda nos fortalece. Quem fica ao redor, do lado de fora não comunga essa experiência e aí se você pergunta alguma coisa que ele tenha vivenciado nunca vai poder te esclarecer. O papel hoje de nossa Companhia de Reis não tem sido encarado de maneira ou da maneira mais correta em nossa região, infelizmente torna-se impraticáveis determinadas observações mais antigas e que são de suma importância para a parte espiritual, religiosa, cristã da festa, principalmente. Hoje quase ninguém reza o santo terço na Chegada, todo mundo só quer saber da hora de comer e beber. Você já deve ter verificado essa mudança, aí perde-se a religiosidade da festa motivo principal da existência dela. Querendo ou não alguns foliões também perdem esse sentido religioso, de fé e comprometimento com os Reis Magos e ocupam suas mentes para, como se diz, o perverso, para se tornar observado, ser o alvo das atenções e deveria ser ao contrário. Esse é o lugar sempre do "pai", "DEUS", os Treis Reis Santos, entendeu!? Como se diz aqui, “sem a minha presença não existe”, “eu enfeito a cantoria”, essas e outras tantas que acontece. O principal é o fundamento religioso e que não tem sido exemplificado por alguns! O que nos deixa muito entristecidos, deve ser pela juventude de alguns, temos uma vida inteira vivida e compartilhada entre trabalho, família e a Companhia de Reis e temos ainda conseguido levar os filhos a continuar essa tradição, e ainda mais fazer com que pessoas maravilhosas como você a virem de longe para nos acompanhar e vivenciar esses maravilhosos dias, os dias de reis. Precisamos e temos a certeza de que trabalhos como o que você tem feito só tem a contribuir para a divulgação, e ainda mais comprometimento dos foliões com essa maravilhosa fé em nosso senhor "Jesus Cristo", que nasce todo 25 de dezembro e ao qual ficamos seis dias cantando e anunciando para nosso povo, o povo de "Deus", amigos, homens e senhoras, filhos e filhas, simplesmente irmãos, desconhecidos, sempre reunidos em nossa comunidade "FAMILIA PRUDÊNCIOS" na laje. (Entrevista feita durante o Giro da Folia dos Prudêncio em janeiro de 2013)

Tiãozinho aponta para a importância da manutenção da fé dentro da tradição da Folia de Reis que é sempre realizada pela família e amigos que por tão próximos acabam fazendo parte dessa família que ele faz questão de ressaltar, a família Prudêncio. Vimos na primeira parte deste trabalho a construção da árvore genealógica da Folia, montamos as ramificações de parentesco dentro da Folia tendo a família Prudêncio como a principal geração de Foliões. A iniciativa de montar essa árvore genealógica veio do entendimento da importância que tem a identificação desses foliões dentro desse fazer musical que se faz presente por tantos anos em um mesmo lugar e mantido por uma mesma família. Cada integrante assume uma importância individual e necessária que com o passar dos anos tem a responsabilidade de

alinhar o grupo com sua participação, cantando ou tocando, ou simplesmente assumindo alguma função no do grupo, como por exemplo carregar a Bandeira. Temos como um passo extremamente relevante para o entendimento das relações sociais e musicais dentro desse musicar que se distancia do anonimato das pessoas que a identificação e nomeação delas faz toda a diferença em nosso estudo, pois a partir disso, legitima sua identidade assumindo uma clareza sobre a construção do conhecimento sobre o grupo.

Muitos foram os Foliões que passaram pela Companhia de Reis dos Prudêncio desde sua criação por Francisco Faustino da Assunção, por volta do ano de 1870. Seu José Prudêncio, genro de Francisco Faustino que era chamado carinhosamente de “Seu Zeca”, deixou um legado de filhos foliões como Tonico Prudêncio, Júlio Prudêncio (que foi Embaixador por muitos anos até 1994), Dito Prudêncio, Chico Prudêncio, Alziro Prudêncio, Abelo Prudêncio, José Prudêncio e João Prudêncio, que deram continuidade à Folia. As Filhas Araci, Maria, Fia e Luza também contribuíram na culinária e enfeites para os dias de Reis como também gerando outros Foliões. Muitos parentes, amigos, vizinhos e moradores do bairro rural Lajes, onde nasceu a Companhia, participaram também efetivamente da Folia no decorrer desses anos, criando vínculos afetivos de fé, amizade e companheirismo.

Recordando alguns deles tendo por base o ano de 1992, podemos citar, Zé Pio que foi Embaixador por vários anos criou uma toada que até hoje é cantada na Folia, (que identificamos como a T1). Sebastião Brasa também foi Embaixador por alguns anos. Da família dos Paulista, temos Osvaldo Ramos que por muitos anos foi Respondedor de Júlio Prudêncio, deixou como Foliões José Osvaldo Paulista e Sebastião Paulista, ambos cantadores e tocadores da Folia, como também sobrinhos e netos.

Em 1991, Dona Cândida (*in memoriam*), filha de Tonico Prudêncio, fez uma homenagem aos Foliões através de versos que ela declamava em meio à Chegada. Nesses versos ela citava o nome de vários foliões que participavam da Companhia naquela época. É ainda hoje, costume das filhas de Tonico Prudêncio fazer reverência à Bandeira, à Folia, ou aos Foliões, com versos que elas dizem “trovados”, que são rimados, declamando-os. Elas também são responsáveis pelas orações que integram as partes formais da Folia, ficando a cargo de Josina, hoje em dia, a tarefa de conduzir as orações, que antes eram conduzidas por suas irmãs Isaura (*in memoriam*) e Lurdes (*in memoriam*). Delas também vem a tradição de confeccionar cartazes com mensagens de alegria, de fé, de louvor aos Reis, parabenizando os que realizam a Festa de Reis etc. Reproduzidos a seguir os versos de Dona Cândida, recitados no dia seis de janeiro de 1991, na Chegada da Festa de Reis, que quando cita “vovô”, se refere a José Prudêncio, herdeiro da Companhia:

*Antes de vovô partir
Um pedido aos filhos ele fez
Que nunca acabasse
Com a Companhia de Reis*

*Como os filhos são devotos
E adora a religião
Eles atenderam o pedido
do vovô com amor no coração*

*Meus Três Reis está chegando
E também o Redentor
Eu agora vou dar um viva
Para os nossos cantador*

*Deus vos salve o lindo arco
Que foi feito para a Companhia
Eu vou dar este viva á vocês
Com muito amor e alegria*

*Viva Tio Júlio Prudêncio
Com toda a nossa família
Foi ele o escolhido
Para cantar a profecia*

*Viva José Pio segundo
Embaixador da Companhia
Também dou um viva
Para o nosso amigo Messias*

*Viva meu esposo Vitor
E meu filho Vitinho
Também quero dar um viva
Ao nosso amigo Toninho*

*Viva Tio Alziro Prudêncio
Que é o encarregado
Juntamente com seus filhos
Chiquito, Roni, Sergio e Zé Ronaldo*

*Viva José Júlio
Também Pedro Paulo
Viva meu irmão Otávio
E também o Olavo*

*Viva a Izaura e João meu
Irmão os dois canta bonito
Viva Tio João Prudêncio
Batendo a caixa e
O querido Tio Benedito*

Viva José Carlos

*Que também é um
Dos nossos cantador
Viva o José Lito,
Também o Paulo Parafuso
Mostrando seu valor*

*Viva Sebastião Paulista
José Osvaldo, Cido Ramos
Cido Ramos é quem
Recebe as prendas
Que a Companhia
Sai ganhando*

*Viva os nosso Alferes
Com as suas brincadeiras
Também viva a Eliana
Que é a nossa Bandeireira*

*Viva os Três Reis do Oriente
Viva a nossa Companhia
Viva nossos Festeiros
Com toda a sua família”
(Maria Cândida de Jesus - Festa de Reis, 1991)*

No todo, das descrições das cantorias que aparecem nos arquivos das Coleções, como também através da participação ativa que tive na cantoria junto ao grupo, pudemos resumir que o rito do grupo da Folia unifica-se em uma evolução de entrosamento e performance vocal que vai se transformando e formando a cada dia de Giro, até seu objetivo final, a Chegada em que cada momento é marcado pelo protagonismo musical e poético de seus agentes.

Brandão (1984) ao concluir sobre o entendimento acerca da pesquisa participante, aponta para o envolvimento que se dá entre o pesquisador e seu objeto de estudo a tal ponto que “quando o *outro* se transforma em uma convivência, a relação obriga a que o pesquisador participe de sua vida, de sua cultura. Quando o *outro me* transforma em um compromisso, a relação obriga a que o pesquisador participe da sua história” (BRANDÃO, 1984, p.12). Ou seja, a pesquisa tem que pretender conhecer para servir e não somente para explicar. Esta, no entanto, torna-se uma pesquisa de participação no qual o pesquisador é quem participa e vê de dentro os acontecimentos. Diferentemente da pesquisa participativa tradicional onde dispomos de alguns roteiros pré-determinados de ação investigativa, o trabalho junto à comunidade torna-se essencialmente colaborativo como um trabalho educacional, e dele se espera uma considerável mudança social ao final do processo, pois lutas sociais e poder

político estão intensamente envolvidos. Não há um interesse por parte desta pesquisa em transformar a realidade da comunidade, mas sim, o de entender suas realizações, principalmente as musicais, de forma mais próxima, tomando o olhar que os próprios fazedores têm do que eles estão realizando. A diferença é que junto das impressões do que é tradicional nas atividades, vêm às impressões do pesquisador que se permitem misturar com tais atividades e também realizá-las. Essa como a maioria das pesquisas participantes, vem acompanhada de suas características próprias. No entanto, não é uma pesquisa em que o pesquisador é um agente distante e estranho a tudo que se passa, como também o detentor do conhecimento formal, causando uma diferença hierárquica em níveis de conhecimentos acadêmicos, como acontece na maioria das vezes. O pesquisador é nada mais que um dos agentes, mesmo porque é herdeiro direto da tradição, por se tratar de manifestação mantida por sua própria família. Portanto, um agente da própria comunidade, formado em níveis acadêmicos, que retorna a sua comunidade de origem para junto dela desenvolver seu trabalho de pesquisa científica. Acreditamos que esse estudo possa contar como se opera esta música, de forma a entendê-la e traduzi-la para os outros meios de conhecimento, para que futuramente possa também apreender essa música que vem através das tradições populares brasileiras, com suas diferentes e ricas visões do fazer musical colaborando para com o entendimento de música como um todo.

Dentro disso podemos dizer que no espaço de tempo que permite a Folia realizar seu musical temos uma constância de acontecimentos musicais que se desenvolve em seis dias de rito. No dia 1º, geralmente os cantadores que a muito tempo não se viam e não cantavam junto “o Reis”, ficavam ansiosos para ocuparem suas vozes e soltarem a garganta, havia uma pequena disputa para decidir quem iniciaria e faria a cantoria naquele dia. No dia 2 os cantadores já acordavam um pouco cansados, chegavam a ficar exaustos à noite. No dia 3 pela manhã, a maioria já estava muito cansada e ficava a cargo de uma foliã, Isaura, chamar a atenção para este dia em especial, em que todos estavam muito cansados e desmotivados a cantar, para que não perdessem o foco na missão que vieram cumprir ali naqueles seis dias e que ficassem firmes na cantoria e no compromisso, mesmo fisicamente quase que impossibilitados. Logo depois disso, via-se um ânimo maior por parte dos cantadores que se sentiam encorajados pelas palavras da companheira foliã. À noite, já estavam mais anestesiados com o cansaço e já não sentiam tanto as dores nas costas, pernas e gargantas inchadas. No dia 4 pela manhã lamentos por estarem perto do fim da jornada eram ouvidos, e já se empolgavam novamente em participar da cantoria de forma integral. No dia 5 o pesar em finalizar mais um ano de jornada atingia a todos e cada momento de cantoria era disputado e

celebrado. Finalmente no dia 6, arrancavam de si as últimas forças pois ali estava o grande dia, o dia especial para todos. Apesar da Chegada durar em torno de quatro horas, ou seja, quatro horas seguidas de cantoria, o cansaço já não importava mais, pois seria cumprida a profecia da Chegada dos Três Reis Magos a manjedoura em que estava o Menino Jesus, Nossa Senhora e São José, e só isso importava. Não havia mais medo de não conseguir pois tinham para si que os Santos Reis dariam o suficiente para que conseguissem cantar até o final, os livrando das dores e males tanto do corpo (dor nas costas e pernas por ficarem muitas horas de pé) quanto da garganta (livrando-os tão temida rouquidão que atingia as vezes alguns deles).

A música da Folia é uma música que acontece em movimentos. É feita em vários lugares diferentes no mesmo dia, uma música que vai até o público, que é oferecida e aceita na maior parte do tempo. Uma música feita ao ar livre, em campos, dentro das casas, nas calçadas das ruas da cidade e não depende do comportamento do tempo para acontecer, pode ser com chuva ou com sol. Uma música que sai a se fazer e não está prevista em um determinado lugar e nem em determinada hora, para que cheguem até ela pessoas para assistir, em contraponto com as apresentações musicais convencionais de salas de concerto. Isso tudo muda muito seu caráter presencial, modificando as percepções e paisagens sonoras do lugar. É como se fosse um ente daquele lugar, uma música que se reconhece apenas pelo toque da caixa ao longe. Mais ainda pungente por ser o período do Natal, comum aos moradores da região. O caráter plástico também auxilia na marcante presença da Folia, reconhecemos de longe uma Folia, ou se poderia dizer que temos uma forma que nos remete a ela: um aglomerado de gente ao longe, primeiro se procura a ponta da Bandeira, depois os palhaços e logo se vê as mãos dos instrumentos de cordas empunhados pelos foliões, se escuta então a caixa dando algumas batidas de aviso e pronto: eis que se confirma, é a Folia de Reis.

4.7 COMPOSIÇÃO CORAL DA FOLIA DE REIS

Como já apontado anteriormente, na Folia de Reis são constituídos dentro de suas composições corais o que chamamos de sistemas de cantoria denominados por alguns autores como “estilos”. Em grande parte, eles aparecem como: mineiro, paulista, goiano e baiano. Esses percorrem diversas Folias brasileiras. Na Folia de Reis dos Prudêncio aparecem apenas o mineiro e o paulista, completados pelos sistemas chamados de sistemas dobrado, caminhada e falecidos.

Para compreendermos melhor a construção vocal da Folia de Reis como também o sistema musical resultante desse conjunto coral procurou-se entender a construção melódica das vozes que compõem o conjunto.

Como já se sabe a Folia de Reis apresenta uma constituição vocal com nomeações variadas. No conjunto coral essas vozes combinam-se de acordo com o tipo de toada cantada: paulista, dobrada, mineira, baiana ou goiana. A Folia de Reis dos Prudêncio por exemplo, é composta por nove vozes nomeadas como Embaixador, Ajudante, Mestre, Contra-mestre, Caceteiro, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta.

Autoras como Yara Moreyra (1983) e Suzel Reily (1988) mostram em seus estudos construções composicionais em que essas vozes indicam estar inseridas e originadas dentro do sistema de composição da música ocidental.

Acreditamos que um dos motivos seja a maneira de organização das notas, na qual os intervalos de terças paralelas formam a base da construção harmônica, priorizam um movimento rítmico paralelo entre as vozes, procurando sempre um preenchimento harmônico em massa, compondo uma tessitura homofônica⁵². As notas que aparecem sugerem apenas algum contraponto, são utilizadas como ornamentos à homofonia, e não como uma linha independente propriamente polifônica⁵³.

---

⁵²“Tessitura *homofônica* é a que tem o interesse musical centrado numa única linha melódica. Este tipo de tessitura pode ser descrito como “melodia-mais-acompanhamento”. A melodia ou o canto, geralmente (mas nem sempre), encontra-se na parte de cima da tessitura. Enquanto na tessitura polifônica ou contrapontística todas as linhas melódicas têm igual importância, na homofônica apenas a única linha melódica reivindica sua primazia, pois as outras partes da tessitura suprem a música com um acompanhamento do tipo de acordes.” (BENNETT, 1990, p.43)

⁵³ “Numa tessitura *polifônica* ou *contrapontística* (ambas as palavras têm o mesmo significado), duas ou mais linhas melódicas, de igual importância, são ao mesmo tempo tecidas. Pode-se combinar melodias inteiramente diferentes ou construir-se a tessitura a partir de uma única ideia musical, com as vozes ou os instrumentos entrando sucessivamente, na forma de imitação. (Se você já cantou um cânone, teve, então, oportunidade de participar da execução de uma peça contrapontística e talvez em se tenha dado conta disso!)” (BENNETT, 1990, p.42)

Reily (1988) fala de uma origem formativa partindo da evolução da música ocidental, reunindo elementos musicais desenvolvidos durante a história dentro das maiores provedoras do ensino da música, as Igrejas. A autora cita as *Scholas Cantorum* da Idade Média, em que uma das práticas era o canto antifonal, como também a evolução musical de acúmulo de vozes como o *discantus*⁵⁴, *organum*, *cantus firmus*. Essa relação de sobreposição de vozes é parte comum no desenvolvimento da música principalmente na parte harmônica em diversas partes do mundo (REILY, 1988, p.118-119). Dentro da evolução do canto coral, ela aponta indícios de semelhanças das formas de junção de linhas vocais com a construção coral da Folia de Reis.

Ao passo que os cantores de “trás, o “cacetero”, o “tipe” e o “contra-tipe” (11) executam os últimos dez compassos da toada sobre a voz do contrato, somente na última nota da cantoria entre o tala, fechando o acorde com a tônica superior. Este acorde tem duração de quase três compassos em algumas folias, podendo ser muito mais comprido na cantoria de outros estilos. Talvez este acorde seja um dos elementos mais característicos da tradição das folias de Reis. Este elemento musical dá um arremate apoteótico às toadas, e provavelmente constitui uma forma mais complexa do efeito sonoro pretendido pelas *scholas* da Idade Média.(REILY, 1988, p.121)

Yara Moreyra (1983) citando Mario de Andrade⁵⁵ na segunda parte deste trabalho, aponta para a adaptação das formas de cantos corais provenientes da cultura popular à nossa realidade que provavelmente deve-se ao seu caráter de composição que dispensa a escrita, um contraponto improvisado e de extrema simplicidade. Sistema que também é encontrado na canção alentejana, e com maior complexidade nas canções do Minho, simplicidade rítmica contrapontística compensada, no entanto pela harmonia um tanto elaborada. E em todos os casos é preciso pensar na influência da música religiosa, em resquícios de um repertório tão

---

⁵⁴“O conductus e alguns dos tropos do ordinário compostos a maneira de *conductus* apresentam uma nova característica estilística, que começara já a esboçar-se no século XIII e viria a adquirir grande importância na música dos princípios do século XV: a linha melódica é acompanhada por duas outras vozes, geralmente em movimento paralelo, por forma a criar, de tempos a tempos, sucessões de terceiras e sextas simultâneas. Este tipo de escrita atesta a predileção nacional inglesa pelas terceiras e sextas e por sonoridades cheias e harmoniosas. Poderá ter tido igualmente a sua origem nessa prática freqüente da música inglesa do século XIII a troca de vozes, que veio a produzir formas como o *rondellus*. Tal forma de compor foi reconhecida na teoria e na prática através da criação de regras para se <descantar>, ou seja, para se cantar uma voz não escrita sobre um *cantus firmus*, evoluindo a voz acrescentada ao mesmo ritmo da melodia, nota-contra-nota, e sempre formando consonâncias com ela. Em finais do século XIII as regras do descante proibiam as quintas e oitavas perfeitas consecutivas, mas autorizavam um número limitado de terceiras ou sextas paralelas. ” (GROUT; PALISCA, 2007, p.164)

⁵⁵Vide segunda parte, p.98.

fortemente presente no povo durante séculos. Moreyra diz que há certa dificuldade no estabelecimento de um sistema de classificação vocal das Folias. Os nomes das vozes variam de região para região, as vozes e cargos da Folia se interpenetram, sendo difícil dissociar vozes de construção musical. Apesar disso, há normas para tudo, nada é realizado de maneira aleatória. As Folias que tem as suas cantorias executadas em forma de canto/solo e resposta/coral apresentam através de inúmeras variantes, uma linha de procedimento relativamente homogênea.

As vozes da Folia de Reis de Bebedouro- SP, são Mestre, Contramestre, Ajudante, Caceteiro, Tala, Contratala e Tipe. O Mestre (“voz mais grave”) tira o verso e recebe a resposta das três vozes seguintes. As outras entram no final (“cada uma numa altura, vai subindo”), e os informantes explicam que, quando entra a Tala (quarta voz), o Caceteiro (terceira voz) “baixa o tom e a Tala entra na voz que ele fazia”. Esclarecem também que, quando eram rapazinhos, com a voz “fininha”, cantavam Tipe e Contratala. Agora, homens feitos, cantam “de Tala prá baixo. (MOREYRA, 1983, p.153)

Moreyra faz uma análise musical das vozes e suas distinções dentro da polifonia vocal:

Também é interessante observar, na classificação das vozes da Folia, a permanência de denominações arcaicas. Quase sempre deturpados, estes nomes conservam (de maneira geral) os significados originais. A Requinta, (Contratala, Tipe, todas explicadas pelo emprego de vozes femininas na Folia da Colônia Santa Marta) além de conotações instrumentais, corresponde à Requinta de grupos corais do Minho. Lá, porém, é Requinta ou Guincho, sendo que o último definiria perfeitamente o “longo e fino grito” dado pelas vozes mais agudas nas Folias.⁵⁶ Contrato e Tipe encontram equivalência na música vocal renascentista, onde a classificação Contra (Contra Alto, Medius Cantus) é para uma voz intermediária, e Triplum (Triple, Treble, Tipe, Tipe) é para a voz mais aguda. Igualmente pode-se pensar na relação entre Tala e Taille – originalmente o nome francês para a voz tenor. Em resumo, é um sistema coral. Antes original que embrionário. Pode até ser embrionário, mas em relação ao sistema coral vigente – com o qual nada tem a ver. (MOREYRA, 1983, p.154)

A respeito da origem das vozes, Reily diz que:

---

⁵⁶ Esta voz recebe também no Brasil o nome de turina, gritinho e finório, além de requinta. Lembrando que tanto requinta como turina são nomes dados às cordas mais agudas da viola.

nota 11: “Provavelmente todos estes termos são corruptelas de termos da música medieval. Por exemplo, “cacetero” pode vir de *caccia*, uma forma canônica que teve origem na França, por volta de 1300, assim denominada por a segunda voz “caçar” a anterior. Do mesmo modo, “tipe” provavelmente venha de *triple*, termo usado para designar uma voz aguda. O termo “tala” pode ser corruptela de *taille*, sendo que havia tanto a *haute taille* quanto a *basse taille*, uma aguda e outra grave, respectivamente. (REILY, 1988, p.121)

Dentro dessas construções musicais das tradições populares há diversos elementos que nos chamam a atenção pelo fato de parecerem com técnicas de composição de música antiga. Mário de Andrade observa a existência do fábordão nas melodias do samba rural paulista (ANDRADE, 1937). A técnica do fábordão, pode ser encontrada na música da Folia, efetivamente com relação as vozes do Cacetero e da Tala, essas duas vozes em especial fazem a “liga” entre os dois grupos de registros de vozes da Folia, das graves para a agudas. Em algumas entrevistas feitas com os Foliões, quando se perguntava qual das vozes da Folia eles mais gostavam, curiosamente a resposta era na maioria das vezes a mesma, a voz do Cacetero. Lembrando que as vozes denominadas: Embaixador, Respondedor, Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta, são entendidas como se fossem cada uma um instrumento diferente.

[...] No sentido estrito do termo, um *fauxbourdon*, era uma composição escrita a duas vozes que evoluía em sextas paralelas com oitavas intercaladas e sempre com uma oitava no final de cada frase; a estas vozes escritas acrescentava-se na execução uma terceira voz, movendo-se invariavelmente uma quarta abaixo do soprano.[...] A técnica de *fauxbourdon* era usada principalmente na composição dos cânticos mais simples do ofício (hinos e antífonas) e dos salmos e textos semelhantes aos dos salmos, como o *Magnificat* e o *Te Deum*. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 165)

Lembrando que a ordem de notas no fábordão era formada com uma voz na parte de baixo (*organum*), a voz que compunha a técnica de harmonização, portanto o *fábourdon* e uma voz na parte de cima, a voz de baixo com a voz de cima formavam um intervalo de 6ª (majoritariamente menor, podendo aparecer maior), e a voz do meio o *fabourdon* com a voz de cima uma 4ª justa. Essa era uma técnica de canto improvisado, “o *fauxbourdon* funcionava

como um simples meio de harmonizar um cantochão (SADIE, 1994, p.315), usado principalmente na composição de hinos e antífonas⁵⁷.

É interessante notar que os nomes dados às vozes da Folia como visto anteriormente tem certa semelhança com os nomes das vozes de conjuntos vocais antigos em que cada voz recebia também um nome conforme sua função dentro da música, como por exemplo, tipe viria de “triple”⁵⁸; requinta de “quinta”⁵⁹ (voz acrescentada muitas vezes nas obras corais de Monteverdi, sendo uma voz aguda, que chegava a ser mais aguda que a soprano); tala de “taille”⁶⁰, contra-tala, que muitas vezes é chamada de contrato em algumas Folias, viria de “contralto”⁶¹.

As nomenclaturas de Mestre e Contra-mestre são encontradas em inúmeros conjuntos vocais tradicionais brasileiros. A palavra “Mestre” pode ser usada também com equivalência a Embaixador, encontramos também com a definição de “violeiro principal, puxador e primeira voz de diversas manifestações do folclore brasileiro” (DOURADO, 2008, p.202). “Aquele que dirige ou rege um grupo musical (...)” (ANDRADE, 1989, p.331). Já para a nomenclatura de “Contra-mestre”, temos a figura que acompanha o “Mestre”, no caso relativo ao Embaixador seria seu “Ajudante” ou “Respondedor”, aquele que o acompanha na cantoria realizando uma segunda voz como uma terça acima ou abaixo de sua cantoria. Contra-mestre aparece também como “violeiro cantador que faz a segunda voz nas cantorias, geralmente uma terça acima da principal” (DOURADO, 2008, p.92), ou como “personagem de alguns

---

⁵⁷“O *falsobordone* e o *fauxbourdon* eram dois métodos para improvisar polifonia sobre cantochão que, embora ligados por nomes aparentados, parecem ter origem em tradições diferentes. O *falsobordone*, que consistia principalmente em acordes perfeitos no estado fundamental, harmonizando um tom de recitação no soprano, aplicava-se, principalmente em Itália e em Espanha, aos salmos, *magnificats* e lamentações, enquanto o *fauxbourdon*, técnica setentrional, em que o cantochão era acompanhado por sextas e oitavas, expandindo-se, nas cadências, para oitavas e quintas, se aplicava principalmente aos hinos.” (GROUT; PALICA, 2007, p.208)

⁵⁸ Tiple (do esp. Tiple) Nome dado à voz de soprano, ou à mais aguda. (SADIE, 1994, p.949)

⁵⁹ Quintus (Lat. “quinto”) A quinta parte, ou voz, numa peça de polifonia vocal. O termo foi particularmente usado para livros corais impressos, com música para cinco vozes, em que o *quintus* podia ser para vozes diferentes (p.ex., “discantus 2” ou “contratenor 2”), além das quatro partes convencionais. (SADIE, 1994, p.759)

⁶⁰Taille (Fr.) Antigo nome, na música francesa, para a parte intermediária de uma composição no registro de tenor. Em meados do séc. XVI significativa uma voz de tenor, mas era usado mais comumente para indicar uma parte instrumental com função de tenor. Bach empregou o termo para o oboé em registro de tenor, compositores do barroco francês usaram-no para coros de tenores. Em um conjunto de cordas, pode indicar uma parte de viola. (SADIE, 1994, p. 926)

⁶¹Contralto Voz com o âmbito aproximado sol-mi”. O termo indica a voz feminina mais grave; em sua acepção inicial, também podia indicar as vozes masculinas de falsete ou castrato. Originou-se como uma abreviatura do “contratenor altus” do séc.XV (ver também ALTO). Nas primeiras óperas, o âmbito do contralto era usado basicamente para a representação de velhotas cômicas; mais tarde, foi o preferido para papéis femininos de dignidade trágica, como o de Cornelia (Giulio Cesare), de Haendel. Foi usado para partes de prima donna no início do séc. XIX, particularmente por Rossini (p. ex., Cinderela em *La Cenerentola* e Rosina em *Il Barbiere di Siviglia*). (...)” (SADIE, 1994, p.217)

bailados e danças dramáticas que faz par com o Mestre: “no encontro, ou na chegada da Folia (de Reis), cabe ao contramestre cantar em seguida ao mestre.” (ANDRADE, 1989, p.154)

No entanto as vozes da Folia de Reis como dos antigos corais, eram reservadas para a participação masculina, há registros melódicos muito agudos sendo cantados por homens. Dentro da restrição da participação feminina nos grupos, refletem a diferença de gênero ligada a papéis políticos e sociais nas sociedades.

Na Folia de Reis essa participação antigamente era vetada por causa das longas caminhadas e o dever de pouso da Folia, não era possível misturar homens com mulheres em tais pousos, elas participavam apenas dos momentos de orações iniciais e finais do giro. Hoje em dia elas participam não só rezando como também cantando. Em vários grupos são responsáveis pelas vozes mais agudas da Folia (REILY, 1988), como a “Contra-tala”, o “Tipe” e a “Requinta”, e recentemente realizam a voz do Embaixador, nomeada pelos cantadores como “Embaixadora”.

Essas nomenclaturas das vozes da Folia também são encontradas em outros grupos de devoção popular caipira como no “Canto para as Almas”, ou “Encomendação das Almas”, que acontece na Semana Santa e nas Congadas em louvor a Irmandade do Rosário. São as mesmas vozes, com as mesmas extensões vocais da Folia, são manifestações devocionais caboclas, com características musicais muito próximas às da Folia.

Dentro ainda da nomenclatura das vozes temos alguns autores que trazem diferentes tipos de nomes, como também em alguns aparecem apenas uma numeração para cada uma delas. Brandão (1977) denomina de 3ª e 4ª voz para “contrato” e a 5ª e 6ª voz para requinta, no entanto não ilustra essas vozes em um registro vocal específico. Já a formação instrumental da Folia de Mossâmedes- GO é de duas violas, dois violões, uma rabeca, uma sanfona, dois pandeiros e uma ou duas caixas (espécie de tambor). Não difere muito da dos Prudêncio.

Bonesso (2006) faz um estudo etnográfico a partir de encontros de Folias de Reis do Triângulo Mineiro, iniciando pela cidade de Romaria-MG. Cita os nomes das vozes como 1ª voz, 2ª voz; 3ª voz; (BONESSO, 2006, p.39), diferentemente da nomenclatura usada por algumas Folias, que nomeiam as vozes como contrato, tala e contratala. Em sua etnografia expõe algumas transcrições em partitura, aponta “arranjo” e “letra”, não fazendo alusão a tipos de “sistema” ou “toadas” usadas pela Folia, que comumente regem a performance musical desses grupos (BONESSO, 2006, p.191).

Marques (2011, p. 100) fala sobre as Festas de Reis no distrito de Martinésia-Uberlândia-MG, em que a autora chama as toadas de cânticos nomeando as vozes também de maneira numérica, exceto a voz de quem puxa a toada, esse nomeia de Capitão. Aponta o

posicionamento dos foliões de forma similar à da Folia dos Prudêncio, que começa pelo Embaixador e logo atrás por ordem de entrada das vozes, posicionam-se os cantadores.

Dentro do relacionamento das vozes, o Embaixador com seu Ajudante ou Respondedor traz um grau de exigência de entrosamento diferente em relação aos demais cantadores. O Respondedor é quem canta junto ao Embaixador no início de cada Toada. Cada Embaixador tem seu Respondedor digamos “predileto”. No caso de Tio Júlio Prudêncio era Osvaldo Ramos e Messias. Osvaldo Ramos faleceu um tempo antes de Tio Júlio parar de cantar, quem ficou para fazer na voz do Respondedor para Tio Júlio foi Messias. Quando Tio Júlio parou de cantar, Messias ficou sem seu companheiro de cantoria na Companhia, pois os outros Embaixadores já tinham criado e estreitado relações musicais com outros Ajudantes. Geralmente os Embaixadores não respondem para os Embaixadores. O Ajudante, no entanto, muitas vezes tem, digamos, que “adivinhar” as palavras do Embaixador pois sua função é cantar ao mesmo tempo que ele, cantando uma linha melódica que se baseia em terças.

4.8 TRANSCRIÇÕES

Este trabalho não trata apenas de um trabalho de análise da música da Folia de Reis, mas sim de uma etnografia de sua música, que de um modo mais abrangente traz a análise como um veículo que nos auxilia no entendimento dessa música. Realizar as transcrições nos dá, citando Nellt (2015), “um certo sentido de propriedade direta e controle sobre a música” (NETTL, 2015, p.84, tradução nossa)⁶².

Reunir um grande número de exemplos musicais de um mesmo grupo num espaço de tempo de tamanho significativo como o acervo que compõe este trabalho, não é uma prática muito comum. Dentre os estudos etnomusicológicos, Nettl aponta para outros trabalhos que reuniram grande número de transcrições como a antologia editada e anotada por Victoria Levine (LEVINE (2002) apud. NETTL 2015, p.82) que oferece uma das maiores contribuições até agora feita a partir de um único grupo cultural, pelo fato de reunir um vasto número de transcrições, fornecendo mais de cem exemplos feitos por etnomusicólogos,

---

⁶²“A good many ethnomusicologists are emotionally tied to the sound of music and get much pleasure in their work from transcribing, and having made a transcription gives them a certain sense of direct ownership and control over the music that they have laboriously reduced to notation.” (NETTL, 2015, p.84)

amadores, missionários, compositores, não-nativos e nativos, com diversos propósitos e várias abordagens⁶³.

Partindo para a perspectiva da análise musical dentro da abordagem etnomusicológica temos Michael Tenzer em *Analytical studies in world music* (2006), que reúne trabalhos de analistas da música que utilizam as transcrições para realizar seus estudos buscando um entendimento para diversas músicas. Diz “este é um livro de análises, não um estudo de discurso sobre análise ou um argumento para um método específico.”⁶⁴ (TENZER, 2006, p.12, tradução nossa). Ele fala de diversos pontos sobre a análise de modo a elucidar algumas reflexões sobre a prática na qual a “análise é um caminho de consciência musical e auto aperfeiçoamento.” Afirma que “o objetivo é tornar os diversos sistemas de pensamento musical disponíveis para músicos criativos que procuram uma base de informação sobre a qual podem conhecer, assimilar, modelar, ou emprestar das músicas do mundo.”⁶⁵ (TENZER, 2006, p.5, tradução nossa). O autor aponta que dos pontos importantes do resultado de análise aparecem a possibilidade de descobrir estruturas sonoras, esses podem ser resultados de pensamentos do grupo, como também auxiliar a escuta para o entendimento da música e enriquecimento da experiência musical.

Um outro modo de conceber a importância da transcrição é o que foi apontado por Seeger como “prescritivo e descritivo” (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p.99). Nettl ao citar Seeger diz que o primeiro termo tem como objetivo a direção de um performer, e a adequação da notação prescritiva é julgada pela adequação da performance, ou pelo grau em que um ator percebe, através da notação, os desejos do compositor. Os símbolos de prescrição não podem ser mais do que dispositivos mnemônicos, como parece ter nos neumas medievais que indicam pouco além da direção geral em que a melodia tem que se mover. Os ritmos exatos ou eram presumidos pelos artistas, ou eram deixados aos seus critérios. Podemos considerar que as transcrições das toadas de Reis da Folia dos Prudêncio tomam uma função “prescritiva” pelo fato de nela conter muitas vezes uma aproximação ou a maneira em que ela foi executada naquele dado momento, funcionando como um lembrete. Podemos contar com

---

⁶³ “The anthology edited and annotated by Victoria Levine (2002) offers the most important history of transcription so far done for a single culture group, providing more than one hundred examples of what has been done, by ethnomusicologists, amateurs, missionaries, composers, non-Natives, and Natives, and for many purposes. This work provides an excellent accompaniment to Ellingson’s broader but less specific survey and helps the reader to judge just how effectively the various approaches to transcription realized their purposes.” (NETTL, 2015, p.82)

⁶⁴ “This is a book of analyses, not a study of discourse about analysis or an argument for a particular method.” (TENZER, 2006, p.12)

⁶⁵ “Our purpose is to make the diverse systems of musical thought under consideration available for creative musicians looking for an informed basis on which to know, assimilate, model, or borrow from world musics.” (TENZER, 2006, p.5)

o que há de básico na composição, sendo que mesmo ela apresentando diferenças em outras execuções, o que está contido nela são os elementos que não podem faltar para que ela seja caracterizada daquela forma, sendo essa toada e não outra. Dentro disso NETTL (1964, p.101) fala da disponibilidade de repetição de um cantor, quando tem que repetir a mesma canção, mesmo que não faça da mesma maneira, esse repetirá e enfatizará a parte que considera mais importante e imutável da música, aquela que é a característica principal da música. Assim acontece com as toadas, quando são ensinadas e aprendidas. O mestre só dirá que você aprendeu tal toada quando observar no seu canto as partes importantes fixadas, ou seja, aquilo que caracteriza uma toada, distinguindo-as das outras. Dado importante, pois as toadas estão todas no mesmo tom, com uma extensão de notas muito parecida na melodia e em alguns casos dentro de um mesmo sistema como o mineiro por exemplo, obedecendo uma mesma divisão de compassos. Assim, fica para essas partes ditas “características” ou “fundamentais”, o papel de diferenciar uma toada de outra.

No entanto nesse “desvendar” musical, a música da Folia aparece de forma diferente quando posta em exibição analítica. Essa foi uma das principais formas de nosso trabalho operar no quesito etnográfico pelo fato de possibilitar exprimir um estranhamento necessário a pesquisa por tratar-se de um ponto de vista bi-musical.

O processo de transcrição das toadas veio a partir da necessidade de transformar aquilo que era muito ouvido e conhecido há muitos anos, em um texto musical que pudesse ser visto e entendido a partir de uma outra perspectiva. Uma preocupação também recorrente era a de registrar a tradição, pelo fato que “(...) este tipo de música tenha sido deixado ao sabor da tradição oral que é muito mais sujeita à erosão da história do que a música escrita.” (CARVALHINHO, 2010, p.39), mesmo sabendo de antemão que as transcrições em partitura não correspondem com exatidão o que é realizado nas músicas de tradição popular, apenas prescrevem.

Consideramos que as análises tratam de estudos feitos a partir de diferentes manifestações musicais nas diferentes culturas, utilizam sempre pontos de vista distintos. Tenzer (2006) aproxima a prática da análise como um fator também étnico. Isso, no entanto atua no trabalho etnográfico de forma a desmistificar a via de acesso que até então acontecia de modo unilateral, não mais posicionado a análise em termos de uma divisão ocidental/não-ocidental, trazendo para o estudo a possibilidade de novas fusões:

É por isso que, além de re-imaginar o domínio da análise como algo que não está posicionado em termos de uma divisão ocidental / não-ocidental, este livro também pressupõe que analista e compositor são dois lados que interagem de cada personalidade musical. É dirigido igualmente ao compositor em cada um de nós e assume uma postura pró-ativa contra a forma como a educação musical ocidental canaliza os alunos a escolher entre identidades como compositor, teórico, musicólogo, intérprete, etc. Entre essas “capas”, estão disponíveis como modelos e planos que podem potencialmente contribuir para futuras fusões.⁶⁶ (TENZER, 2006, p.18, tradução nossa)

Assim os conceitos do livro de Tenzer ilustram que os princípios organizacionais da música não podem ser comparados de uma única maneira. Ele também alerta que devemos ser conscientes sobre “o conselho sábio da etnomusicologia que diz que a música faz parte de intensos contextos formativos incorporada em camadas de significados e experiências que a análise não pode penetrar.” (TENZER, 2006, p.13, tradução nossa)

O processo de pesquisa etnográfica musical Hugo Ribeiro (2006) traz grande contribuição reunindo em suas abordagens diversos aspectos importantes que devem ser levados em conta no momento de etnografar a performance. Ele propõe um estudo com a compreensão calcada no conhecimento amplo sobre a música a partir de uma etnografia em que “estaria baseada em algumas questões básicas – umas de cunho mais musicológicas (perceptivo, técnico, científico), outras de cunho mais antropológicas (social, cotidiano, político) – formuladas a partir dos conhecimentos almejados.” (RIBEIRO, 2006, p.202). A partir de uma abordagem mais abrangente tentamos contemplar algumas dessas questões sobre o fazer musical da Folia de Reis dos Prudêncio, através da pesquisa participativa, etnografia, transcrições, como também a partir da bi-musicalidade presente em minha prática como foliã de Reis, buscando sempre uma análise contextualizada.

A transcrição musical ganha grande destaque em trabalhos importantes dentro da etnografia da música tradicional brasileira como no trabalho de Glaucia Lucas em *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá* (2014). Nele a autora traz uma riquíssima contribuição nos estudos de transcrições musicais em que faz um estudo detalhado da rítmica

---

⁶⁶ “That is why, in addition to reimagining the domain of analysis as something that is not positioned in terms of a Western/non-Western split, this book also assumes that analyst and composer are two interacting sides of each musical self. It is addressed equally to the composer in each of us and takes a proactive stance against the way Western music education channels students to choose among identities such as composer, theorist, musicologist, performer, etc. Between these covers, designs and blueprints are available that may potentially contribute to future fusions.” (TENZER, 2006, p.18)

do congado, mostrando suas peculiaridades dentro da transcrição em que a rítmica sobreposta dos instrumentos de percussão faz com que utilize formas de transcrições específicas a partir da exigência que esse repertório impõe. Isso mostra a contribuição da transcrição para com o entendimento da prática musical do grupo.

Durante o trabalho de transcrição das toadas da Folia de Reis foram considerados elementos simbólicos e formais a partir do modo como esse repertório é racionalizado pelos cantadores. Apresenta várias peculiaridades como, por exemplo, a tonalidade que não muda no decorrer da música proporcionando fácil confusão na identificação, lembrando que a música acontece, em alguns casos, de forma ininterrupta por mais de 40 minutos em que mudam de toadas o tempo todo. Nas audições foram necessárias diversas repetições e transposições de tonalidade para que se confirmasse qual toada era realmente a que estava sendo ouvida, lembrando que há momentos que o coro canta sete vozes ao mesmo tempo. A maioria das transcrições foi realizada a partir do áudio dos vídeos das coleções, esses gravados em mono de diferentes aparelhos e rotações, a sonoridade variava no decorrer da execução do vídeo, dificultando a fixação da tonalidade. Essas gravações em vídeo não contam com um áudio de qualidade, principalmente quando há queima de fogos nas chegadas da Folia, em que há perda de áudio.

O modo que nos auxiliou na identificação das toadas e seus sistemas, pelo fato de apresentarem diferentes afinações nas gravações, foi a transcrição inicial a partir de suas funções harmônicas, modo esse já usado por Mário de Andrade em 1937 quando refere-se às toadas dos sambas rurais paulistas, tendo em vista a afinação não fixada. Foi possível observar que durante a pesquisa, nos anos analisados da Folia de 1982 a 2015, houve uma diferença na afinação no que diz respeito a tonalidade e não ao padrão correspondente na Folia que segue a afinação da viola, a estrutura harmônica continua a mesma.

Observamos que no ano de 1982 a afinação da viola estava em E. Já dos anos de 1989 a 1993, a afinação da Folia estava entre C e C#. A viola sempre no padrão de afinação “cebolão”. É interessante notar que em algumas toadas a tonalidade que aparece no vídeo é a de C# (dó sustenido), como nos vídeos de 1992 e 1993, neles a afinação que consta é essa: meio tom abaixo da convencional cebolão em D, que nada mais é que a afinação diapasão = 415Hz. Essa é a afinação dos instrumentos medievais e está a meio tom abaixo do lá=440Hz, uma afinação que permanece em diversos cantos do Brasil, inclusive na Folia dos Prudêncio nas gravações da época relatada e no Canto pras Almas do Terno Irmãos Paiva. Nas transcrições a afinação foi aproximada para lá = 440Hz, ficando então em D maior.

Lembrando que a tonalidade da toada, corresponde à afinação fixa da viola, neste caso a viola da Companhia dos Prudêncio é afinada em cebolão em D desde meados da década de 1990.

Até os anos de 1995 os instrumentos eram afinados a partir da referência auditiva do Embaixador, que conhece bem sonoramente a afinação da viola em cebolão, tirava por base os intervalos de corda em corda e temperava a viola. A partir daí afinavam-se os outros instrumentos que se equilibravam no lá=415. No ano de 1995, foi incorporado à Companhia um acordeom. Os instrumentos passaram então a ter este som como referência de afinação, utilizando então o lá=440 da afinação fixa do acordeom.

O fato de conhecer o timbre dos cantadores auxiliou no processo de identificação das vozes para as transcrições, por exemplo, o timbre da Tala é uma voz de região média (central), que em meio as outras vozes, é difícil de identificar, conseguia ouvi-la por conhecer bem o timbre do cantador Seu João Francisco, sendo esse recurso crucial no trabalho de transcrição.

Dentro dos inúmeros registros de toadas que totalizam 738 dentro das coleções COP e CPR, escolhemos realizar a transcrição da primeira aparição de cada uma delas, apenas em alguns casos quando a primeira gravação apresentava incompletude ou uma má qualidade que impossibilitava a transcrição é que optamos por outra gravação, respeitando a ordem cronológica da mais antiga para a mais recente. Isso em alguns momentos trouxe certa dificuldade pelo fato de os cantadores nos primeiros anos que a toada é lançada pelo Embaixador para o grupo, estarem ainda em fase de aprendizagem, e por isso as notas e a forma ainda não estavam fixadas. Caso parecido acontece quando aparece uma toada que a muito tempo não se cantava, acontecendo de as vozes não entrarem na hora certa como também demorarem a acertar entre si suas melodias. Muitas vezes os cantadores conseguem aprender rapidamente, logo na terceira ou quarta repetição, raros são os casos em que eles só conseguem depois de alguns anos de cantoria da toada. Temos o exemplo da toada T49 que aparece pela primeira vez em 2015⁶⁷ a resposta dessa toada só vai ser acertada pelos cantadores nos próximos anos de 2016 e 2017. Sabe-se que a resposta não está correta pelo descontentamento do Embaixador ao ouvir a resposta cantada. Em um certo momento na jornada de 2016, o Embaixador canta toda a linha melódica dessa mesma toada (T49) desde a Embaixada até o fim da Resposta. Logo depois, ao repetir a toada, no momento da entrada da Resposta, um dos cantadores, Zé Lito que faz a Contra-tala, propõe um tempo maior em um

---

⁶⁷Em Coleção Osvaldo Paulista 2015- vídeo DVD3-minutagem 02:12:00.

dos acordes realizando um salto para uma nota mais aguda. A partir disso as outras vozes o acompanham, realizando então o que era esperado pelo Embaixador.

Assim cada vez que entra uma voz na cantoria, essa tem que cantar de maneira “correta” pois é responsável para que as outras vozes que entram logo após consigam também cantar a nota certa, servindo de referência dentro da harmonia do conjunto. Outro exemplo é que em um momento no Giro de 2015⁶⁸, a voz da Contra-tala não entra no momento previsto, e quando entra faz uma voz diferente. Acontece um evento interessante, as vozes que entram logo após confundem-se e não conseguem cantar, pois as vozes têm uma dependência entre si, que pode resultar em uma boa ou má execução musical. É interessante notar que a toada vai se formando e fixando de maneira significativa para o grupo conforme vai participando sonoramente dos acontecimentos vividos pela Folia.

Nas fichas de descrição das toadas é possível observar diversas anotações de andamentos de uma mesma toada. Quando fazemos as escolhas desses andamentos levamos em conta um andamento médio que varia durante toda a execução da toada. Nas notas longas ele se alarga e nas notas mais articuladas, que acontecem quando se tem um ritmo mais dividido sobre sílabas, esse acontece mais rápido. Isto também se aplica na resposta, por isso não temos um andamento fixo, apenas uma aproximação da medida deste andamento que achamos importante anotar para poder comparar com o passar dos anos. Os acontecimentos de velocidade de execução de uma mesma toada, no entanto, não são fixos, podendo mudar dependendo do Embaixador ou da ocasião. A percussão muitas vezes influencia diretamente o andamento e pode ser responsável por fazer toda a toada “desandar”. O andamento também pode ser entendido, dentro do uso que fazem os Embaixadores, como uma marcação de característica das toadas, um mecanismo para que se possa lembrar e diferenciar uma toada de outra dentro de suas memórias, pois são muitas as toadas, já que a tonalidade e o ritmo mantêm-se mais estáveis neste sentido. Na transcrição vê-se marcações muito próximas de andamento muitas vezes com apenas um *beat* de diferença, é que no momento da transcrição procurou-se posicionar as batidas do metrônomo simultaneamente com o andamento da toada no vídeo, nisso a cada ocorrência buscou-se a velocidade em que mais se fixava a toada e assim foi anotado.

Outro dado importante na transcrição que afeta mais a compreensão do texto cantado é a clareza da dicção do cantador. No Giro de 2015⁶⁹ aparece o cantador Messias que cumpre com a função de Respondedor e auxilia o Embaixador na parte da Embaixada, nessa função

---

⁶⁸Em Coleção Osvaldo Paulista 2015- vídeo dvd1 minutagem 02:00:20.

⁶⁹Em Coleção Osvaldo Paulista 2015 - vídeo DVD 1-minutagem 02:23:30.

Messias atua desde os tempos de Seu Zé Prudêncio. Em um dado momento do Giro, Messias está acompanhando a cantoria o Embaixador Paulo. Podemos observar que a combinação entre os dois cantadores acontece de maneira harmoniosa, pois, a voz de Messias por ser mais velha é uma voz mais suave sem tanto metal, deixando a voz mais jovem que é a de Paulo na Embaixada com maior destaque. Isso auxilia a performance do Embaixador, sem confundir a emissão dos fonemas, apenas apoiando como uma malha suave de som, enquanto o Embaixador pontua as sílabas, fazendo com que o texto se torne completamente compreensível. Esse fato curiosamente dá-se entre a combinação de uma voz mais velha e uma voz mais jovem, combinação que nem sempre acontece entre os Embaixadores e Respondedores que muitas vezes tem idades próximas. Um dado interessante é que as embaixadas que são feitas com o acompanhamento do Respondedor já no início da primeira parte do canto/texto, muito recorrente nas toadas do sistema paulista e dobrado, no trabalho de transcrição só era possível compreender o texto quando havia repetição da 1ª parte, pois o Respondedor na tentativa de adivinhar o texto logo no início da cantoria embolava as palavras, deixando mais nítidas apenas na repetição, pois a partir desse momento já havia aprendido o texto.

Um dos principais pontos das transcrições foi o entendimento da colocação das vozes em partitura a partir da disposição de suas entradas no momento da cantoria, curiosamente tal progressão de entradas é respeitada também na disposição espacial da Folia, como visto na segunda parte do trabalho (vide p.92). As vozes são projetadas de modo que todo o som transpasse o Embaixador e chegue à Bandeira. Nota-se que essa ordem acontece das vozes mais graves para as mais agudas, todas foram escritas em clave de sol para uma melhor visualização da sobreposição de alturas como da ordem de entrada, podendo servir também para a leitura em instrumentos que compõem a Folia como violão, viola, cavaquinho, etc, pois muitas vezes esses instrumentos repetem as melodias principais das toadas em suas performances. Um outro motivo é que a maioria das vozes, que são masculinas, ultrapassam no registro agudo a tessitura normalmente atribuída a elas. Para as vozes mais graves que são a minoria, utilizamos a oitava abaixo da clave para sinalizar que cantam nessa extensão, dispondo as vozes na ordem de entrada e não da mais aguda para a mais grave como acontece em grade coral convencional. Entre elas há quase que nenhuma ocorrência de contraponto rítmico. As vozes do Embaixador e Ajudante, como Mestre e Contra-mestre, mantêm entre si uma distância harmônica de terças, característica da música caipira, essas por sua vez podem acontecer com modificações ao gosto do cantador, em alguns momentos aparecendo em quartas paralelas. Existem pontos de cruzamento de extensões entre as vozes da Tala, Contra-

tala e Tipe há ocorrências de oitava durante grande parte da melodia, que acontecem entre as vozes do Contra-mestre e Contra -tala. A cada final das toadas, as sete vozes fazem uma nota longa com *glissando* decrescendo ao final dos versos cantados, que é estendido respeitando o fôlego de cada cantador, fazendo com que nunca terminem todos juntos, mas sim gradativamente.

A escrita no processo de transcrição ocorreu primeiramente tirando as partes “de ouvido” e escrevendo a mão. Logo depois essas partes foram passadas a limpo para o software de edição de partitura Sibélius 7.5. Em cada transcrição foi acrescentada uma bula com informações sobre qual gravação foi feita a transcrição, trazendo dados como coleção, vídeo, minutagem, Embaixador, Respondedor. Vejamos exemplo da bula que aparece em T1:

COP-v.1982(00:00) Embaixador: Zé Pio Respondedor: Osvaldo Ramos

Figura 5 - Bula informativa da Toada 1

Nas transcrições consta a parte da “Embaixada”, ou seja, a primeira parte que é cantada pelo Embaixador e seu Respondedor. As respostas como por exemplo a “M”, que é a resposta do sistema mineiro, foram transcritas separadamente por servirem a mais de uma toada, encontram-se logo após as transcrições de todas as toadas. Salvo apenas para as Respostas que encontram apenas uma ocorrência dentre as toadas como o caso da “C”, “E”, “F”, “G”, “H”, “I”, “S1”, “S2”, “RR1”, “RR2” e “RR3” que estão escritas juntamente as suas toadas de origem. Cada toada em sua transcrição aparece com a descrição de qual resposta utiliza. Apenas as toadas mineiras apresentam a resposta “M” que é a “resposta mineira”, as outras do sistema paulista e dobrado compartilham algumas vezes as mesmas respostas. Como modo de exemplificar o uso do texto e percussão nas toadas, foi transcrita em apenas uma delas na T7, uma das toadas mais queridas pelos foliões, a parte da percussão e a letra em uso dentro da distribuição prosódica (vide apêndice C, p.329). O mesmo não foi realizado nas outras toadas pelo fato de a letra não ser fixa e muitas vezes a maneira de execução da percussão também não. De qualquer forma o texto utilizado na gravação correspondente a transcrição, está escrito nas fichas analíticas que serão mostradas logo a seguir dentro dos

sistemas de cantoria da Folia dos Prudêncio, especificadas e organizadas em cada uma de suas toadas.

Dentro da organização formal de cada toada, a relação “Embaixada” e “Resposta”, nos traz algumas reflexões sobre esse binômio musical em que o coro tem o papel de afirmação do canto solista do Embaixador, pois repete exatamente o que foi cantado por ele. No entanto seria importante pensarmos qual é o peso do canto solista e a resposta coral dentro do rito. O Embaixador lança o verso cantado, suas palavras sempre são direcionadas a alguém, a resposta do coro se dá de maneira a repetir suas palavras, no entanto reforça o que foi cantado, dando a intenção de afirmação do que foi dito. Em vista disso, o Embaixador tem uma imensa responsabilidade em escolher as palavras que canta, pois, os outros cantadores têm a plena confiança e credibilidade em suas palavras, estão dispostos a repeti-las como se fossem suas. Isso é tão coerente, que quando a Companhia dispõe de um Embaixador com pouca experiência ou que não tem tanta afinidade para com o grupo, percebe-se na cantoria, pouco entrosamento e empolgação, comprometendo muito a *performance*, muitas vezes é difícil entender o que o embaixador está cantando.

Observamos alguns pontos quando descrevemos os vídeos, que na audição conta-se apenas com o que o cinegrafista gravou, o que foi importante para ele naquele momento, portanto ouve-se somente o que ele permitiu a partir de sua filmagem. Outro ponto é que sempre que a Folia canta, a expectativa de quem recebe a Bandeira como a de quem apenas assiste a Folia é muito grande, aumentando ainda mais a responsabilidade do grupo, acentuado ainda mais a relação Embaixador e Coro.

A respeito das transcrições instrumentais foram escritas a parte da introdução que acontece na maioria das toadas e do arremate. Foram escolhidos áudios para essa transcrição a partir de sua clareza e completude dentro da gravação (ver apêndice C), que muitas vezes nos registros aparecem cortados e encobertos pelo som das falas do Palhaço. Essas estão anexadas em arquivo DVD ao final do trabalho⁷⁰. A transcrição da introdução que é tocada antes do início do canto da toada, foi retirada da gravação do vídeo 1993A da coleção CPR. Esta introdução é comum na maioria das toadas, está transcrita a partir da voz do bandolim, que é um dos instrumentos solistas da Folia. O trecho do arremate que é feito também pelo

---

⁷⁰ As gravações das toadas estão contidas em dois volumes de DVD que estão anexados ao final do trabalho. A maioria das gravações são correspondentes as transcrições em partitura como se pode conferir através de sua bula explicativa que fica do lado esquerdo da partitura. Algumas gravações que originaram algumas das transcrições não possibilitou edição para que compusessem o DVD e por isso foram substituídas por outras, mas correspondendo a mesma toada que foi grafada. As únicas gravações que não possibilitaram edição de arquivo e constavam como registro único no acervo da referente toada, foram as correspondentes a T17 e da T19, para que não deixassem de compor no DVD anexado ao trabalho, delas foram feitas filmagens das filmagens via tela do computador.

bandolim, também foi retirado da gravação do vídeo 1993A da coleção CPR. O arremate é o sinal musical de finalização das toadas, e é usado em todas as execuções das toadas.

Na música da Folia de Reis é comum encontrarmos um motivo melódico que é muito característico do estilo. Em encontros de Folias de Reis promovidos por prefeituras, tal qual acontece na cidade de Cajuru-SP, Santo Antônio da Alegria- SP, Santa Rosa de Viterbo-SP, vê-se nitidamente um mesmo motivo melódico/rítmico que permanece entre as Folias. Nas poucas transcrições musicais que encontramos nos trabalhos etnográficos sobre Folias, também é comum encontrá-lo. Por essa recorrência, não só na Folia de Reis dos Prudêncio, como em tantas outras presentes no estado de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, acabamos por chamá-lo de *leit-motiv*⁷¹ da Folia.

Ex 2: Leit-motiv da Folia na Introdução (comp.1). Apêndice C.

Esse motivo aparece no instrumental durante toada a execução musical da Folia. Em Guilherme Porto (1982), também é possível observar o uso desse *Leit-motiv* na partitura transcrita que está na tonalidade de Dó maior (PORTO, 1982, p.43).

Dentro do trabalho de etnografar e transcrição musical sempre nos deparamos com a dificuldade que aparece tanto na música da Folia como também na música de outras manifestações da cultura popular, que são as sutilezas encontradas no fazer de cada cantador, que seria impossível reproduzir fielmente a partir de uma partitura grafada. Dificilmente a transcrição é fiel ao que foi executado, pela tamanha originalidade artística e improvisatória.

Uma música que é ensinada através da oralidade e da prática do fazer, não se adéqua de forma igualitária à outras músicas grafadas que se reproduzam a partir da escrita. Isso nos lembra Mário de Andrade quando diz que “Chico Antônio vai fraseando com uma força

⁷¹ “Al., “motivo condutor”; pl. leitmotive; Tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística). O termo foi cunhado por F. W. Jähns em 1871, mas esse recurso tem uma longa linhagem.(...)” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 529)

inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa.” (ANDRADE, 1976, p.277)

Importante frisar que na Folia é muito comum que um cantador que aprenda sua linha vocal, com o tempo tome a liberdade de acrescentar uma nota ou outra em sua performance, mantendo sempre a ideia musical principal da melodia. Ivan Vilela em seu texto *Nada ficou como antes* (2010), chama isso de “imitação criativa”, fala das crianças que no congado aprendem a tocar imitando os maiores e à medida que vão crescendo, aumentam seu domínio no instrumento e começam a tocar criativamente. “Em pouco tempo fazem o que o grupo solicita, mas também tocam além e, nesse tocar além, percebe-se uma reformulação dos elementos adquiridos de modo a torná-los criativamente diferentes e mais expandidos.” (VILELA, 2010, p.27)

Na Folia chamo isso de *assinatura musical*. Os cantadores com o passar dos anos vão deixando suas marcas na música da Folia, fazendo com que a cada ano que passa, seja uma Folia diferente e única. Vozes que fizeram parte da Folia há muitos anos, hoje em dia já não fazem mais e deixaram saudades no seu jeito inimitável de cantar, detalhes que refletem diretamente na música e na *performance* da Folia. Essa assinatura musical se dá a partir de uma pequena variação na melodia do canto dentro das vozes, entendida como um ornamento acrescido no cantar daquela voz da Folia, este ornamento é elaborado pelo próprio cantador. Acontece uma variação na linha melódica com alguns acréscimos de notas, como ornamentos que se assemelham a *appoggiatura longa*, *grupeto*, *floreio* e *mordente* da escrita musical ocidental.

Ex 3: Resposta M (Apêndice C) - Linha melódica da voz do Cacetero, cantador Otávio Prudêncio (comp. 14-17)

Essa característica musical, circulada no trecho acima, é inerente a esse cantador específico, Otávio Prudêncio. Ele sempre canta a linha do Cacetero e em sua *performance* inclui esse ornamento. Outros cantadores que fazem a mesma voz, quando revezam na cantoria, não utilizam esse ornamento, eles mantêm, por exemplo, a nota Si como mínima até a nota Lá (mínima), portanto não acrescentam as duas colcheias circuladas. No entanto se

pegarmos qualquer gravação da Folia e ouvirmos a melodia tal como transcrita acima, de imediato saberão que quem está fazendo a voz do Cacetero é Otávio.

Através das transcrições pudemos ver como é vasto o material musical da Folia de Reis dos Prudêncio, e como esse material musical nos traz novas perspectivas sobre o fazer musical através das relações entre os cantadores e a forma composicional das toadas. A música da Folia é uma música complexa e bem elaborada, tem um efeito harmônico que ultrapassa regras de harmonia e execução, pois faz uso de cadências e notas de passagens não convencionais como alturas de notas que seriam inexecutáveis por vozes masculinas fora deste contexto. No catolicismo popular como em outras diversas manifestações populares, o uso e função da música faz com que isso aconteça sem nenhum pré-conceito de padrões estabelecidos ou regras, tornando o resultado surpreendente, pois a gentarada de Deus desconhece os limites das definições. (BRANDÃO, 1985)

De maneira particular a transcrição foi uma forma de estranhar a música da Folia, vendo-a de um modo diferente, assim como assistir aos registros mais antigos, que me distancia da Folia confrontando com a memória mais antiga que tenho dela. Um dos dados mais importantes do nosso trabalho foi entender que as toadas consistem num código afetivo que não é restrito a um trecho da toada, mas consiste na toada como um todo, como um organismo de unidade, a cada toada equivale um afeto, um tempo, uma lembrança. Isso modifica modos de pensamento da performance e de todos que estão envolvidos nesse musicar (*musicizing*). Tais reflexões veremos na quinta e última parte deste trabalho.

4.9 SISTEMAS DE CANTORIA

Alguns autores citam os sistemas de cantoria da Folia, como o mineiro, paulista, baiano e goiano, que muitas vezes é chamado de “estilo”. Na Folia de Reis dos Prudêncio nomeia-se como “mineiro”, “paulista”, “dobrado” e acrescentamos a eles o “caminhada” e “falecidos”. Vejamos alguns deles em diferentes autores.

Em Mendes (2007) aparece uma análise da religiosidade popular constante nas Falias de Reis da cidade de Três Lagoas-MS, em que na composição das toadas constam o estilo mineiro, baiano e paulista. Já em Horta (2011) encontramos um trabalho sobre as Falias de Reis da Serra da Canastra-Minas Gerais. A autora busca entender a relação do homem com o divino não institucionalizada e cita a “toada” como sendo as melodias usadas pela Folia para

fazerem seu canto, utilizam uma chamada de “toada simples” (HORTA, 2011, p.39) que, pela descrição da autora aproxima-se bastante da toada que chamamos de sistema paulista na Folia dos Prudêncio. Ela fala de outros tipos de toada, como a toada “dobrada” e a “toada triplicada”. A toada dobrada é de forma similar ao sistema dobrado dos Prudêncio, e a toada que ela chama de triplicada é uma toada na qual o Mestre (como ela chama o Embaixador), faz a primeira parte da toada utilizando versos em sextilhas, para depois os foliões responderem em coro, repetindo o último verso cantado pelo Mestre. Goltara (2010), em seu estudo baseado na Folia de Reis Estrela do Mar-ES; faz uma análise das toadas, de seu uso empírico e não propriamente musical, cita uma classificação de toadas do tipo “rápidas” ou “lentas”, que corresponde não só ao andamento, mas também ao tipo formal (GOLTARA, 2010, p.25). O autor faz algumas transcrições em partitura, das quais constam duas vozes, a do Mestre e a do coro, este último aparece em uníssono (GOLTARA, 2010, p.31).

Sobre os sistemas de cantoria Yara Moreyra (1983) aponta para dois tipos o “sistema goiano” o “sistema mineiro”. O sistema goiano, segundo a autora, funciona com um conjunto de quatro cantores, dois homens e dois meninos, por serem vozes mais agudas, cantam “por cima” das vozes masculinas, o canto é realizado por duas vozes dobradas (MOREYRA, 1983, p.174). Na Folia de Reis dos Prudêncio há algumas toadas que são parecidas com o sistema goiano descrito por Moreyra, no entanto dá-se a estas o nome de “toada dobrada” e “toada paulista”, quanto ao sistema mineiro, ela diz que é a “Folia de sete vozes”. A autora pontua que o sistema goiano está ligado às Folias do Divino e o sistema mineiro encontra sua forma de expressão nas Folias de Santos Reis, isto é importante notar, pois há consideráveis diferenças entre esses dois tipos de Folia.

Em uma das entrevistas informais durante os dias de Giro com a Folia dos Prudêncio Pedro Paulo Souza que é seu Embaixador, perguntei como ele nomeava algumas toadas. Mostrei a ele alguns vídeos com as toadas que ele já havia cantado e fui perguntando como ele nominava cada uma delas. Dos vídeos que mostrei, ele identificou uma toada dobrada ⁷²(T18) como sendo uma toada de seu avô Zé Prudêncio, toada que tem quatro versos, ao exemplificar disse que a dupla caipira Moreno e Moreninho também cantava esse tipo de toada de Reis em suas gravações.

Pedro disse que só usam as toadas Paulista, Dobrada e Mineira na Companhia dos Prudêncio. A respeito da toada Mineira, explica que é um nome herdado dos mineiros, pois foram eles quem a criaram. Disse também que conhece outro tipo de toada, a baiana, que

---

⁷²Em Coleção Priscila Ribeiro em 2011 vídeo-M2U 00082.

segundo ele, começa com um duo, repete-se esse duo exatamente igual à primeira vez e depois entra a resposta. O interessante sobre esse movimento de repertório dentro da Folia dos Prudêncio é que, ela nunca ensaia. Quando tem uma toada nova o Embaixador lança na hora e os Folião aos poucos encaixam suas vozes. Cada voz tem sua delimitação de altura, daí cabe ao Folião destreza para fazer tal encaixe, observando as cadências harmônicas.

Welson Tremura (2004) cita três tipos de cantoria que ele nomeia de “estilos”, que são: paulista, mineiro e baiano.

A música e as expressões musicais na tradição folia de reis são associados à região onde reside cada folia de reis e existem três grandes estilos: (1) paulista, do estado de São Paulo ou da tradição sudeste; (2) mineiro, do Estado de Minas Gerais; e (3) baiano, do estado da Bahia ou do Nordeste do Brasil. As distinções entre estes estilos baseiam-se em estruturas melódicas, arranjos, predileção de músicos para tipos de instrumento, o tamanho do conjunto e as preferências do líder do grupo. O estilo paulista é antifonal e conduzido por dois cantores; o estilo mineiro, toada, enfatiza os arranjos vocais cumulativos, semelhantes a uma organização coral; enquanto o estilo baiano, que é estruturalmente semelhante ao estilo paulista, é ligeiramente mais rápido do que os outros dois, mas caracterizado pela sua abordagem percussiva, sincopada e rítmica.⁷³ (TREMURA, 2004, p.113, tradução nossa)

A respeito do estilo paulista, afirma que o estilo é comumente associado com a música *country* (que aqui denominamos de *Sertaneja Caipira*) do interior do estado de São Paulo, reforçado pelo movimento antifonal de cantoria partindo da “embaixada” para a “resposta”. Já no estilo mineiro, aponta para o canto acumulativo das vozes em que a formação coral sustenta-se em intervalos de terça, quinta, sexta e oitava. Dessa junção de vozes, segundo ele “por não existem regras estritas que ditam quem deve cantar no final de cada refrão, os participantes são encorajados a dobrar suas partes e adicionar mais vozes e instrumentos, conforme necessário”⁷⁴. (TREMURA, 2004, p.117-118, tradução nossa). Cita os intervalos

⁷³ “The music and musical expressions in the folia de reis tradition are often associated with the region where each folia de reis resides, and three major styles exist: (1) paulista, from São Paulo state or the southeast tradition; (2) mineiro, from Minas Gerais state; and (3) baiano, from Bahia state or northeastern Brazil. The distinctions between these styles are based on melodic structures, arrangements, predilection of musicians for instrument types, the size of the ensemble, and the preferences of the leader of the group. The paulista style is antiphonal and led by two singers; the mineiro style toada emphasizes cumulative vocal arrangements, similar to a choral organization; while the baiano style, which is structurally similar to the paulista style, is slightly faster than the other two but characterized by its percussive, syncopated, and rhythmic approach.” (TREMURA, 2004, p.113)

⁷⁴ “Because there are no strict rules dictating who should sing at the end of each refrain, the participants are encouraged to double their parts and to add more voices and instruments as needed.” (TREMURA, 2004, p.117-118).

entre as vozes como também o acorde maior final em que reúne as vozes de maneira apoteótica, fato citado anteriormente por REILY (1988), como também envolvendo um número maior de cantores cantando de quatro a seis partes, considerado mais complexo do que os estilos paulista e baiano.

Já para o estilo baiano Tremura (2004, p.118-120) diz que difere principalmente na parte instrumental, pois fazem parte de sua composição “flautinhas”, instrumentos de percussão como também o uso acentuado de síncopas. O uso desses estilos em diversas regiões do Sudeste dá-se com o movimento de migrantes entre as regiões, como o próprio nome do estilo já diz, Minas, São Paulo, Nordeste de onde origina-se o estilo baiano, no entanto os estilos vão se espalhando a partir desse transito de migração.

Suzel Reily (2002) também trata sobre os sistemas de cantoria da Folia, assim como Tremura nomeando como “estilos”, sendo eles também o “baiano”, “paulista” e o “mineiro”:

Todos eles são realizados em toadas polifônicas (estruturas melódicas) a versos improvisados de quatro linhas, e a maioria das toadas pode ser notada em fórmulas de compasso 2/4 ou 4/4. Os versos são geralmente apresentados duas linhas de cada vez, e cada conjunto de duas linhas - uma linha - é improvisada pelo embaixador, o líder ritual do conjunto. Para que o verso completo seja apresentado, os músicos devem executar a toada duas vezes. Durante suas viagens os grupos tendem a usar não mais de quatro ou cinco toadas diferentes, que são repetidas continuamente durante os doze dias de visitas. Folias em todo o sudeste são acompanhadas por cordas, pandeiros e caixas porque se diz que estes eram os instrumentos dos reis⁷⁵. (REILY, 2002, p.31-32, tradução nossa)

Sobre o estilo paulista (REILY, 2002, p.35) aponta para uma execução que necessita apenas de quatro cantores, na qual o Embaixador faz a primeira parte com seu Ajudante e em seguida na “resposta” outros dois cantadores repetem o que acabaram de ouvir. Já no estilo mineiro (REILY, 2002, p.41) apresenta um estilo mais lento que o paulista, que resulta em uma estrutura vocal mais complexa, iniciando com terças paralelas entre a voz do Embaixador

---

⁷⁵ “They are all performed in polyphonic toadas (melodic structures) to improvised four-line verses, and most toadas can be notated in 2/4 or 4/4 time signatures. The verses are generally presented two lines at a time, and each set of two lines- a linha (line) – is improvised by the embaixador, the ritual leader of the ensemble. In order for the full verso to be presented, the musicians must perform the toada twice. During their journeys groups tend to use no more than four or five different toadas, which are repeated continuously throughout the twelve days of visitations. Folias throughout the southeast are accompanied by strings, tambourines, and caixas because it is said that these were the instruments of the Kings.” (REILY, 2002, p.31-32)

e do Ajudante, podendo apresentar-se com seis ou oito vozes, acontecendo de maneira acumulativa. Segundo a autora, dentro do estilo aparecem algumas denominações:

Dentro do estilo mineiro há um número de sub-estilos reconhecidos, mas a terminologia usada para classificá-los está longe de ser unificada. Um folião distingue entre o *estilo mineiro duetado* e o *estilo mineiro solado*, indicando uma diferença perceptível entre os grupos em que a linha é apresentada tanto como um dueto ou como um solo. Outro folião fez uma distinção entre o *estilo mineiro de seis* e o *estilo mineiro de oito*. Dentro do estilo duetado os foliões distinguem a *toada ligeira* e a *toada lenta*, uma sendo mais rápida e menos repetitiva do que a outra, mas estes dois estilos também podem ser referidos como a *toada velha* e *toada nova*, respectivamente.⁷⁶ (REILY, 2002, p.35-36, tradução nossa)

Reily mostra que no estilo mineiro há seis vozes, o Embaixador e o seu Ajudante, realizam a primeira parte e continuam sua cantoria na segunda parte da ‘resposta’, “respondem” para eles mesmos. Na Folia dos Prudêncio isso não acontece, logo que o Embaixador e seu Ajudante (Respondedor) terminam a primeira parte, entram as vozes do Mestre e Contramestre tomando o lugar do Embaixador e Ajudante para fazerem a parte mais grave da cantoria na ‘resposta’, enquanto isso o Embaixador tem tempo para pensar nos versos que irá cantar na próxima repetição da toada. A autora relaciona a forma acumulativa das vozes com a própria dinâmica da Folia, em que acumula doações para a realização da festa final. Já ao estilo baiano ela acrescenta que são altamente sincopados, com acompanhamento de instrumentos de sopros e percussão como dito anteriormente, realizados de maneira antifonal (REILY, 2002, p.41). Acrescentando, sobre o estilo baiano Yara Moreyra diz que:

---

⁷⁶ “Within the mineiro style there are a number of recognized substyles, but the terminology used to classify them is far from unified. One folião distinguished between the *estilo mineiro duetado* (dueted mineiro style) and the *estilo mineiro solado* (soloed mineiro style), indicating a perceived difference between groups in which the *linha* is presented either as a duet or as a solo. Another folião made a distinction between the *estilo mineiro de seis* (mineiro (p.36) style of six [voices]) and the *estilo mineiro de oito* (mineiro style of eight). Within the dueted style foliões distinguish between the *toada ligeira* (quick toada) and the *toada lenta* (slow toada), one being quicker and less repetitive than the other, but these two styles can also be referred to as the *toada velha* (old toada) and the *toada nova* (new toada), respectively.” (REILY, 2002, p.35-36)

Na Folia de Reis – onde a música é muito importante por ser a base de todo o ritual, que se apoia nas cantorias – não há uma formação instrumental determinada. Cada região apresenta um conjunto característico, e nestas formações pode ser encontrado um certo sentido de organização. Assim os instrumentos de cordas vão sendo preteridos pelos sopros e percussão conforme a Folia se dirige para a Bahia. (...) Finalmente, na Folia de Reis Quatro irmãos – folia baiana tirada em Goiânia, o conjunto instrumental é, praticamente, uma banda de couro e pífanos. (MOREYRA, 1983, p.151-152)

Das características comuns aos estilos da região em que se fixou a Folia, Reily aponta para o uso das terças paralelas, a quadra poética como o acompanhamento harmônico de I, V7, IV. Diferencia o estilo paulista do mineiro no quesito “antifonal” dizendo que “o estilo mineiro distingue-se claramente dos estilos antifonal pelas entradas sucessivas de vozes em que cada configuração vocal começa a realizar um registro acima do ou dos cantores anteriores.” (REILY, 2002, p.41). No entanto, mesmo o sistema mineiro sendo acumulativo na sua resposta, não deixa de ser antifonal, pois cumpre a função das antífonas dentro da tradição do responso católico, que seria uma reafirmação do que foi dito na primeira parte do canto, como que ao repetir as palavras apresentem uma resposta afirmativa do que foi dito.

Os sistemas de cantoria cumprem os mesmos papéis vocais em ambas as suas formas. A complexidade vocal explícita pelo sistema mineiro aparece também noutros sistemas, com algumas particularidades, na forma de versos e suas repetições e disposição de melodias, e no momento de entrada na sobreposição de vozes. No entanto, a complexa distribuição das sete vozes existe na Folia dos Prudêncio em todos os sistemas, como dito anteriormente, no mineiro, paulista, dobrado, caminhada e falecidos (vide apêndice C, p.329)

Pode-se notar que cada voz tem atuação independente, é responsável por um registro específico dentro da sua linha melódica, que pode ser transposta para outras toadas. Além do mais, na região de Cajuru-SP, podem ser cantadas tanto nos sistemas das Folias de Reis como em outros grupos de devoção popular caipira, como no Congado e no Canto pras Almas. A partir das transcrições podemos ver que as vozes apresentam as seguintes extensões:

Extensão total das vozes da Folia de Reis dos Prudêncio

Embaixador
(fáb1-mi3)

Respondedor
(sol1-mi3)

Mestre
(fá1-si2)

Contra-mestre
(dó2-ré3)

Cacetero
(sol2-lá3)

Tala
(lá2-lá3)

Contra-tala
(ré3-dó4)

Tipe
(sol3-ré4)

Requinta
(dó4-ré4)

Ex.4: Resultado de extensão vocal das vozes observados dentro de todas as 50 toadas transcritas do repertório da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP.

Basta conhecer a amplitude que o cantador consegue cantar dentro desse sistema em qualquer grupo que se utiliza dele, podendo ocorrer em qualquer tonalidade. Dentro das extensões pertencentes a cada voz temos a extensão que prevalece em cada uma, vejamos:

Extensão predominante das vozes da Folia de Reis dos Prudêncio

The musical score displays the vocal ranges for nine roles in the Folia de Reis dos Prudêncio. The roles and their ranges are as follows:

- Embaixador** (ré2--ré3)
- Respondedor** (fá2-dó3)
- Mestre** (ré2-lá2)
- Contra-mestre** (fá2-dó3)
- Cacetero** (lá2-mi3)
- Tala** (ré3-sol3)
- Contra-tala** (fá3-si3)
- Tipe** (sol3-ré4)
- Requinta** (dó4-ré4)

The score shows the vocal lines for each role, with the Cacetero role having a fixed note (lá2) and the other roles moving in intervals of seconds and octaves.

Ex.5: Extensão vocal que mais aparece dentro das 50 toadas transcritas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP

A maneira de sobreposição das vozes ajuda o cantador no momento de encaixar sua voz na cantoria. Ele tem conhecimento auditivo das distâncias entre as vozes, da mais grave para a mais aguda, pelo fato de ser acumulativo, identifica a sobreposição de terças, no caso de Mestre e Contramestre, Tala e Contratala, a nota quase fixa do caceteiro que sempre mantêm a tônica apenas abrindo intervalos em pontuais movimentos de segunda, e as oitavas do Tipe e Requinta que com o movimento oblíquo de vozes realizam a finalização dos acordes de encerramento. Lembrando que as vozes sempre movimentam-se por graus conjuntos (vide apêndice C, p.329).

Em comparação com outras formações que utilizam esse mesmo padrão coral de cantoria na região de Cajuru-SP como dissemos a pouco, temos a Congada e o Canto pras Almas da Família Paiva. Para tanto vejamos algumas características distintas e semelhantes na performance dentro dos grupos apontados:

	Folia de Reis dos Prudêncio	Terno de Congo Irmãos Paiva	Terno Canto pras Almas dos Paiva
Líder	Embaixador	Capitão	Tirador
Período de realização	1º a 6 de janeiro	mês de setembro e encontros de Congo	tempo da Quaresma e Semana Santa
Instrumental	violão,viola,cavaquinho, violino bandolim, pandeiro caixa.	caixa,pandeiro, tamburi, caixinha, repinique (bongô), caixa clara, tímba, acordeom, violão.	corrupio, berra-boi, matraca
Instrumental prevalecente	cordas e voz	percussão e voz	efeito
Dança	Não	sim	não
Quantidade aproximada de participantes	30	80	7
Nomeação das vozes em ordem de execução na cantoria	Embaixador	Primeiro Capitão	Tirador
	Ajudante	Segundo Capitão	Resposta
	Mestre	Resposta Primeira	não
	Contra-mestre	Resposta Segunda	não
	Caceteiro	Caceteiro	Caceteiro
	Tala	Tala	Tala
	Contra-tala	Contra-tala	Contra-tala
	Tipe	Tipe	Tipe
	Requinta	*	não
Santos Patronos	Três Reis Magos (Gaspar,Melchior Baltazar)	Nossa Senhora do Rosário, São Benedito,São Domingos, Santa Efigênia, Santa Catarina e São Roque	Não há santos patronos apenas canta-se em intenção das almas
Quantidade de toadas usadas	50 (aproximadamente)	5	1- para primeira parte 2- para parte do bendito 6- para parte das orações
Há pouso de Bandeira	Sim	não	Não
Improviso de texto	Sim	sim	Não
Uso de roupa específica	Não	sim	Sim

Quadro 13 - Comparação entre a Folia de Reis dos Prudêncio e o Terno de Congo e Canto Pras Almas Irmãos Paiva

Os fazedores da Folia transitam por esses outros fazeres musicais, ora participando cantando, ora assistindo, pois tanto a Congada⁷⁷ quanto o Canto pras Almas⁷⁸ fazem parte de

⁷⁷“A estrutura do canto é solo/coro, pergunta/resposta, predominando o tipo mais curto, de alternância mais imediata, semelhante ao verificado na guarda de Moçambique nas embaixadas. Grande parte dos cantos se desenvolve melodicamente exatamente como nas embaixadas: primeiramente, o solista canta sem o

seu universo musical tradicional, e neles encontramos não só as semelhanças nos sistemas de cantoria, mas também sua construção de forma e função.

Podemos entender que cada uma das vozes na construção das cantorias utiliza uma melodia específica que repetem durante as toadas que são cantadas, no entanto são classificadas pela melodia que canta e não pela sua textura vocal como acontece no coro convencional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo).

A música da Folia é uma música tonal e não modal, normalmente acontece em forma binária. As toadas são usadas em todos os momentos musicais da Folia, em cada momento é usado um tipo de toada que corresponde a um sistema.

As toadas do Sistema Mineiro, são geralmente para momentos solenes como a primeira parte das Chegadas (Almoço, Janta ou Festa de Reis), ou visitas para famílias conhecidas pela Folia. Têm duração maior que as toadas dos outros sistemas, chegando a ter em média três minutos. As toadas do sistema Paulista, são usadas nos mais diversos momentos, pedido de oferta, agradecimento de oferta, “derramação” de bênçãos como também “pagação” de promessa. As toadas Dobradas são usadas para pedidos de “busca de bandeira”, “agradecimento de janta, almoço, café”. Por conterem a quadra de verso toda cantada integralmente sem a necessidade de repetição da toada, são usadas em momentos que requerem um certo aceleração no tempo da performance. Geralmente a segunda toada cantada nas Chegadas, é para agilizar os preceitos desse momento, portanto usa-se a Paulista.

As toadas do sistema Paulista e Dobrado, tem em média a mesma duração, dois minutos, a diferença é que em uma toada dobrada cabem quatro versos e na toada paulista apenas dois. As toadas do sistema que chamamos de “Caminhada”, são usadas em momentos, como o próprio nome diz, de caminhada quando a Folia aproxima-se de uma casa para cantar ou quando despede-se da casa em que acabou de cantar. Nos registros constantes nas coleções Osvaldo Paulista (COP) e Priscila Ribeiro (CPR), apenas uma toada foi identificada como sendo direcionada para falecidos. Por ser uma toada que difere das demais na marcação de compassos que é feita pela acentuação vocal e na supressão da percussão, a separamos em um sistema diferente dando o nome de Sistema Falecidos.

---

acompanhamento dos instrumentos, cujos sons são produzidos apenas nos finais de frase, enquanto todos ajudam a sustentar um acorde que tende ao perfeito maior. Esta melodia transcorre mais livremente em relação a uma referência de articulação temporal regular, estando condicionado à natureza do texto ali improvisado ou reproduzido. Terminado este canto introdutório, o ponto é, então, proposto. Nessa parte, o solista inicia cantando o ponto completo, pergunta e resposta, para depois tornar a entoar a pergunta, e aí, sim, o coro responder de acordo com a resposta sugerida.” (LUCAS, 2014, p.232)

⁷⁸ XIDIEH, Osvaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.

No ano de 1991, na Festa de João e Wilma, o Embaixador Júlio Prudêncio fez toda a Chegada com uma única Toada, sendo que a Chegada muitas vezes dura em média quatro horas. Na ocasião ele modificava os textos, mas a melodia, a Toada, continuava a mesma.

Cada toada tem seu desenho harmônico apresentado em duas partes (reforçando sua forma binária), utilizando-se de acordes de tônica (T), dominante (D), subdominante (S) e dominante da dominante (DD). No repertório dos Prudêncio em apenas um caso a tônica aparece alterada com sustenido (T#). Com o uso de combinações dessas funções harmônicas, cada toada configura-se dentro de um sistema específico, combinado com a quantidade de versos cantados em uma só execução. Das cadências⁷⁹ presentes em suas partes temos as seguintes ocorrências:

SISTEMA	1ª PARTE	2ª PARTE
MINEIRO	D-T (cadência perfeita)	D-T (cadência perfeita)
PAULISTA	D-T (cadência perfeita) S-D (cadência imperfeita) T-D (cadência imperfeita) DD-D (cadência imperfeita) D-D (cadência imperfeita)	D-T (cadência perfeita) D-TT# (cadência perfeita)
DOBRADO	D-T (cadência perfeita) DD-D (cadência imperfeita) T-D (cadência imperfeita) S-D (cadência imperfeita) S-T (cadência plagal)	D-T (cadência perfeita)
CAMINHADA	D-T (cadência perfeita)	D-T (cadência perfeita)
FALECIDOS	D-T (cadência perfeita)	D-T (cadência perfeita)

Quadro 14 - Relação dos tipos de cadência dentre os sistemas de cantoria da Folia de Reis dos Prudêncio

Nota-se que a 1ª parte tem diferentes tipos de cadência comparada com a 2ª parte em que só aparecem cadências perfeitas. Observa-se um grande número de cadências perfeitas, principalmente nos sistemas mineiro, caminhada e falecidos, em que aparece uso único. Já nas

⁷⁹“O fim da frase é marcado pela cadência (do italiano *cadenza* que significa caindo, cessando). As cadências numa peça são “pontos de repouso” e têm, de certa forma, o sentido de uma “pontuação musical”. (BENNETT, 1990, p.34-35)

toadas dos sistemas paulista e dobrado, as cadências imperfeitas predominam na 1ª parte, aparecendo apenas uma cadência plagal, essa no sistema dobrado. Observando as cadências percebemos que há uma justificativa para a conceitualização de “pergunta e resposta” em relação à 1ª e 2ª parte das Toadas, lembrando que a parte da pergunta chamamos de “embaixada”. Mesmo nas toadas em que só aparecem cadências perfeitas, na primeira parte antecedendo a cadência sempre na finalização um acorde de subdominante prepara a cadência de dominante e tônica, diferenciando-se da segunda parte em que a subdominante, quando aparece, está bem distante da cadência final, predominando, portanto a cadência perfeita em toda finalização da parte. Dentro de cada sistema temos especificações nas toadas que seguem a partir do tipo de resposta que nela se encaixa. Essa possibilidade dá-se pela ordem de progressão harmônica que cada composição de toada apresenta.

Miguel Carvalhinho em seu trabalho *Música de Tradição Oral em Alcongosta, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Louriçal do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa* (2010) ao realizar suas análises sobre a música tradicional portuguesa utiliza um modelo de ficha analítica que abrange o entendimento da estrutura musical das peças de maneira integral.

Nome	
Tipo	
Contexto	
Origem	
Recolha	
Âmbito	
Tonalidade	
Modos	
Alterações Ocorrentes	
Intervalos	
Compasso	
Estrutura Rítmica	
Estrutura da Letra	
Análise Semântica	

Tabela 1-Ficha analítica CARVALHINHO, (2010, p.51-54)

Para realizarmos nossas análises sobre as toadas, tomamos como base a ficha de Carvalhinho, realizando algumas adaptações, vejamos:

Nome	
Sistema	
Resposta	
Quantidade	
Anos em que aparece	
Andamentos nos anos	
Contexto-Função	
Recolha-Grupo	
Arquivo	
Embaixador	
Andamento Médio	
Âmbito	
Tonalidade	
Desenho Harmônico	
Alterações Ocorrentes	
Intervalos	
Compasso	
Estrutura dos Versos	

Tabela 2- Modelo de ficha analítica das toadas da Folia de Reis dos Prudêncio

Dessa maneira, a partir das adaptações procuramos classificar cada toada individualmente. No campo **Nome** colocamos a nomeação que foi dada a cada toada a partir de sua identificação nos arquivos T1, T2, etc. Como já explicado, nessa situação não pudemos usar parte do texto que é cantado nas toadas pelo fato do mesmo texto ser usado em várias delas, por isso optamos em numerá-las como “Toada 1” (T1), “Toada 2” (T2), etc. No campo **Sistema** aparece o sistema de cantoria em que tal toada está inserida, Sistema Mineiro, Sistema Paulista, Sistema Dobrado, Sistema Caminhada ou Sistema Falecidos. Em **Resposta** colocamos que tipo de resposta é usada nessa toada (M, A, B, C, D, E, F, G, H, I, S1, S2, S3, S4 ou RR, como especificada na p.153 (vide partituras no apêndice C). **Quantidade** é o campo que mostra quantas ocorrências dessa toada temos em nossos arquivos. **Anos em que Aparece**, são os anos em que essas toadas aparecem dentro de nossa documentação. Em **Andamentos nos anos**, anotamos quais andamentos as toadas apresentam dentro dos anos em que aparecem nos arquivos. No item **Contexto-Função**, os dados de como essa toada foi usada, em que situação e para que função. **Recolha-Grupo** trata-se de qual grupo foi recolhida tal toada, que neste caso encerra-se em um único grupo. **Arquivo** é a especificação que trata em qual arquivo está a toada que serviu de base para a transcrição e em que momento tal toada transcrita aconteceu, dessa resultará os próximos dados da ficha. **Embaixador** trata-se da informação de qual Embaixador fez tal toada no registro em que se trata a transcrição. **Andamento Médio** é o campo em que anotamos o andamento em que

estava a toada que foi transcrita. No campo **Âmbito** mostramos qual a nota mais grave e a mais aguda da toada na primeira parte, parte da “embaixada” contando apenas com a linha melódica cantada pelo Embaixador, pois é a parte que nos caracteriza a toada. A indicação que é dada tem a ver com a ordem de oitavas, indicando-se à nota o número de oitava em que se encontra. **Tonalidade** qual a tonalidade que aparece a toada transcrita na gravação. Essa pode mudar a partir da rotação de gravação do vídeo ou da afinação da viola no momento em que foi gravada, lembrando que sempre aparece afinação de cebolão em todas elas. **Desenho Harmônico** são os registros das harmonias que compõem as duas partes da toada. **Alterações Ocorrentes** que aparecem na melodia (parte da “embaixada”), identificando se há modulação na melodia. **Intervalos** utilizados na melodia indicando se são maiores (M), menores (m) ou justos (J). Não foram identificados intervalos aumentados ou diminutos. No item **Compasso**, refere-se a unidade de tempo e a unidade de compasso, e se ele é simples ou composto, como também a quantidade de compassos da primeira parte (a “embaixada”), parte que caracteriza a toada. E por fim o campo **Estrutura dos Versos** em que indicamos quantos versos cabe em uma execução completa da toada em específico na ficha. Todas as 50 toadas identificadas nas coleções que compõem esse trabalho foram transcritas em partituras e encontram-se no apêndice C deste trabalho.

Vejamos agora as toadas junto com seus sistemas de cantoria.

4.9.1 Sistema Mineiro

O sistema mineiro é um dos sistemas musicais mais característicos da Folia de Reis. Nesse sistema temos 14 tipos de toadas. Sua principal característica é o uso da tônica com sétima já nos primeiros compassos, como também a quantidade de 17 compassos (T1, T5, T11, T17, T25, T28, T35, T45, T50) na parte de sua “embaixada”. Apenas as toadas T7, T16 e T31 aparecem com 19 compassos, devido a um alongamento de função que o Embaixador realizada no final da primeira parte. Na T7 o Embaixador Pedro alonga a frase em dois compassos entre os compassos 15 e 16, em que permanece no acorde de dominante, e só apenas depois é que realiza a cadência perfeita (S D T) nos compassos 17, 18 e 19. Na T31 o Embaixador (Pedro) realiza um interlúdio no compasso 14 para “retornar” para T do acorde de DD (dominante da dominante) que fazia anteriormente, lembrando que os acordes de DD dão uma sensação de modulação dentro da tonalidade fixa de Ré maior da toada. Já a T16 é

outra toada que faz uso do acorde de DD, no entanto o Embaixador, no começo da toada realiza a sua melodia sobre essa função, dando a sensação que a toada começa em uma outra tonalidade. Utiliza-se de um alongamento de função no meio da parte retornando a tônica já entre os compassos 10-13 fechando a sessão com uma cadência curta de T-T-D-T, seguindo, ele repete a última frase de finalização que se inicia na D, mas agora realizando a cadência perfeita completa com S-D-T entre os compassos 15-19, finalizando assim a primeira parte da toada.

Lembrando que a música da Folia acontece com consecutivas entradas de vozes, há uma ordem de entrada dessas vozes que é sempre respeitada independentemente da toada cantada. Nas toadas mineiras a ordem é a seguinte: o Embaixador inicia o canto e depois o Respondedor finaliza com ele a primeira parte da toada, cessando suas cantorias. Logo depois entra o trio Mestre, Contra-mestre e Cacetero; que segue até o final da toada, acrescentando logo após suas entradas, o duo Tala e Contra-tala, e junta-se a esse duo o Tipe que é a penúltima voz a entrar finalizando com a Requinta, que canta a nota mais aguda da música, fechando assim a toada com uma sobreposição de 7 vozes.

Os cantadores conseguem identificar a Toada que foi cantada e como ela deve ser respondida a partir da audição e percepção que eles têm sobre a combinação da harmonia com a melodia cantada pelo Embaixador. O Embaixador nunca avisa qual toada ele irá “puxar”, esse recurso que os cantadores têm de identificar as toadas a partir dessa combinação é resultado de anos de aprendizagem de cantoria na Folia. Dentro dos sistemas isso opera de maneiras específicas, sendo que no sistema mineiro acontece quase sempre a partir do reconhecimento da melodia inicial que a tônica segue até sua combinação com a sétima, os cantadores já sabem que foi lançada uma toada mineira e, portanto, devem responder com a resposta específica dessa toada.

Desse sistema destacamos uma toada em especial, é a T7, uma das poucas que são nominadas pelos foliões, essa é a “toada do Zé Prudêncio”, ou a “toada do vovô”. Uma das toadas mais queridas pelos frequentadores da Folia. Dessa maneira, como dito anteriormente, apenas em sua transcrição acrescentamos a parte da percussão e o uso do texto na melodia de maneira a exemplificar como acontece essa combinação junto das melodias das toadas. Zé Prudêncio é o herdeiro da Companhia, foi o segundo Embaixador na linha de sucessão de José Faustino da Assunção, o fundador da Companhia. Zé Prudêncio, ou seu Zeca como era chamado por alguns, na foto mais antiga da Folia de 1949 reproduzida na segunda parte é quem aparece do lado direito segurando sua viola de pé. Outra toada que também é nominada pelos foliões é a toada do “Zé Paiva”, que catalogamos como T26. Essa toada é originária da

Companhia de Reis Irmão Paiva, da qual Zé Paiva (*in memoriam*) foi Embaixador. Atualmente, à sua frente está o Embaixador Luiz Paiva, primo de Zé Paiva. Essa é uma Folia de Reis muito apreciada pelos foliões da Companhia dos Prudêncio.

Vejamos agora as toadas mineiras com suas especificações nas fichas de descrição:

Nome	T1
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	5
Anos em que Aparece	1982; 1995 ; 2011
Andamentos nos anos	1982= 100; 99 1995= 93; 98 2011= 85
Contexto-Função	Momentos mais solenes do dia como Chegada a uma casa e Chegada de Janta.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP –v.1982- (00:00)
Embaixador	Zé Pio
Andamento Médio	± 100
Âmbito	Ré2-Mi3
Tonalidade	E
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador $\frac{4}{4}$ E E E7 A E E E7 A B B B E B A B E Resposta E7 E7 E7 A E7 E7 E7 A E B B E E B B E E E E
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J; 5 ^a J; 8 ^a J;
Compasso	$\frac{4}{4}$ Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos;
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai a bandeira vem de longe ai ah Ai a bandeira vem de longe ai ah Ai as fitas vem avuando ai ah Ai as fitas vem avuando ai ah Resposta: Ai ah bandeira vem de longe ai ah Ai ah bandeira vem de longe ai ah Ai as fitas vem avuando ah ai As fitas vem avuando ai

Tabela 3 - Ficha analítica Toada 1

Nome	T5
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	5
Anos em que Aparece	1989 ;1993; 2010; 2014
Andamentos nos Anos	1989= 100 1993= 113 2010= 86, 85 2014= 84
Contexto-Função	1ª toada na Chegada de Reis dia 6 de janeiro; Chegada de Almoço;
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1989-(27:00)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 100
Âmbito	Ré2-Mi3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ C# C# C#7 F# C# C# C#7 F# G# G# G# C# G# F# G# C# C# C# Resposta : C#7 C#7 C#7 F# C# C# C#7 F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos;
Estrutura dos Versos	Embaixador: Eu vou fazer uma saudação ai ah Eu vou fazer uma saudação ai ah Ai qué pra todos geralmente ai ah Ai é pra todos geralmente ai ah Resposta: Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai é pra todos geralmente ai Ai é pra todos geralmente ai

Tabela 4 - Ficha analítica Toada 5

Nome	T7
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	42
Anos em que Aparece	1990 ;1991;1992;1993;1994;1995; 2012; 2014; 2015
Andamentos nos Anos	1990= 92, 94 1991=80 1992= 83,90,95,80,100 1993= 85, 75,95, 90, 80,84,88, 82 1994=90, 85,97, 70, 1995= 89 2012= 79 2014= 79, 80 2015=80,84
Contexto-Função	-1º arco da Chegada; -pagamento de promessa; -louvação do presépio; -casa de pessoa representativa (folião ou parente de folião) - Chegada de Almoço e Janta; - cumprindo uma intenção - visita a uma casa (uso de antigamente)
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1992A-(29:30)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 90
Âmbito	Lá1-Mi3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	4 Embaixador: $\frac{4}{4}$ C# C# C#7 F# C# C# C#7 F# G# G# G# C# G# G# G# F# C# G# C# C# C# Resposta: C#7 C#7 C#7 F# C# C# C# F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ; 8ªJ;
Compasso	4 Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 19 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai vou fazer uma saudação oi lará Ai vou fazer uma saudação oi lará Ai qué pra todos geralmente oi lará Ai qué pra todos geralmente ai ah ai ah ai ah Resposta: Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai é pra todos geralmente ai Ai é pra todos geralmente ai

Tabela 5 - Ficha analítica Toada 7

Nome	T10
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	3
Anos em que Aparece	1992; 1993
Andamentos nos Anos	1992=80 1993=90; áudio incompleto;
Contexto-Função	-1ª toada arco Chegada Janta -pedido de oferta -visita a casa
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1993B- (08:54)
Embaixador	Zé Pio
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Ré2-Mi3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	4 Embaixador: $\frac{4}{4}$ C# C#7 F# C# C# C#7 F# G# G# G# C# G# F# G# F# G# C# C# C# Resposta: C#7 C#7 C#7 F# C#7 C#7 C#7 F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 5ªJ; 7ªm;
Compasso	4 Compasso quaternário $\frac{4}{4}$;
Estrutura dos Versos	Embaixador: Os Três Reis lhe pede oferta ai ah Ai os Três Reis lhe pede oferta ai ah Ai pro senhor e a família oi lará Ora pro senhor e a família oi lare lare lará ah Resposta: Ai os Três Reis lhe pede oferta ai ah Ai os Três Reis lhe pede oferta ai ah Ai pro senhor e a família ah Ai pro senhor e pra família ai

Tabela 6 - Ficha analítica Toada 10

Nome	T11
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	13
Anos em que Aparece	1993;1994;1995; 2009; 2011; 2013; 2014; 2015
Andamentos nos Anos	1993= 79, 85, 80, 100 1994= 90 1995= 90 2009= 83 2011= 83 2013=85 2014= 79, 80, 74
Contexto-Função	-distribuição de bênçãos -visita a uma casa (pessoas conhecidas da Folia; casa de Folião) - saudação ao altar na Saída - Chegada de Janta e Almoço - 1ª toada da Saída
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1993A-VTS2-(27:18)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 79
Âmbito	Lá1-Ré3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	4 Embaixador: $\frac{4}{4}$ C# C# C#7 F# C# C# C#7 F# G# G# G# C# G# G# G# C# C# C# Respondedor: C#7 C#7 C#7 F# C# C# C#7 F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ;
Compasso	4 Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai oh Três Reis ta de viagem ai lará Ora oh Três reis ta de viagem ai lará Ora oh hoje no seu quinto dia oi lará Ora oh hoje no seu quinto dia oi lará ah Resposta: Ai os Três Reis ta de viagem ai ah Ai os Três Reis ta de viagem ai ah Ai hoje no seu quinto dia ai Ai hoje no seu quinto dia ah

Tabela 7 - Ficha analítica Toada 11

Nome	T16
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	10
Anos em que Aparece	1994; 1995; 2008; 2009; 2012
Andamento nos Anos	1994= 85, 80, 93 1995=86,76 2008= 68 2009=73 2012=80,81,86
Contexto-Função	-1ºarco da Chegada -visita a casa de pessoa conhecida (casa folião) - primeira toada da Saída/Chegada -louvação do presépio - Chegada de Almoço
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.1994B-VHS10-(16:20)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Ré2-Ré3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ D# D# D# G# C# C# G# C# C# C# G# F# G# C# C# C# Resposta: C# C# C# F# C# C# C# F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Ré# e Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 19 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai os Três Reis em vossa casa oi lará Ai os Três Reis em vossa casa oi lará Ai hoje no segundo dia oiá Ai hoje no segundo dia ai ah ai Resposta: Ai os Três Reis na sua casa ai ah Ai os Três Reis na sua casa ai ah Ai hoje no segundo dia ah Ai hoje no segundo dia ai

Tabela 8 - Ficha analítica Toada 16

Nome	T17
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	2
Anos em que Aparece	1993
Andamento nos Anos	1993=114, 115
Contexto-Função	- visita à casa sede da Companhia
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.VHS8-1993C-(02:02:20)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 114
Âmbito	Ré2-Dó3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	4 Embaixador: $\overline{4}$ C# C#7 F# C# C#7 F# G# C# G# C# C# C# G# C# C# C# Resposta: C#7 C#7 C#7 F# C# C# C# F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	4 Compasso quaternário : $\overline{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai os Três Reis vem avuando ai ah Ai os Três Reis vem avuando ai ah Ai veio parar nas suas mão ai Ai veio parar nas suas mão ai Resposta: Ai os Três Reis vem avuando ai ah Ai os Três Reis vem avuando ai ah Ai vei parar nas suas mãos ai Ai vei parar nas suas mãos ai

Tabela 9 - Ficha analítica Toada 17

Nome	T25
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	19
Anos em que Aparece	2003; 2006; 2008; 2009; 2010
Andamento nos Anos	2003=80, 75 2006= 79 2008= 73, 74, 77, 80, 70, 76 2009=80, 75, 69, 76 2010=78, 75
Contexto-Função	-visita à casa (de folião/pessoa conhecida pela Companhia) -1ª toada da Chegada. -pagação de promessa. -Chegada de Almoço e Janta -1ª toada da Saída.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP- v.2003A- (01:24:24)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Dó2-Ré3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ C# C# C#7 C#7 F# C# C# C#7 F# G# G# G# C# C# G# G# G# F# C# G# C# C# C# Resposta: C#7 C#7 C#7 F# C# C# C#7 F# C# G# G# C# C# G# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ;
Compasso	$\frac{4}{4}$ Compasso quaternário : $\frac{4}{4}$; 17 compassos + coda
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai ô boa tarde minha senhora ai Ai ô boa tarde minha senhora ah Ora é os Três Reis que está chegando oi ah Ai é os Três Reis que está chegando ai ah ai ah Resposta: Ai boa tarde minha senhora ai ah Ai boa tarde minha senhora ai ah Ai é os Três Reis que está chegando Ah ai é os Três Reis que está chegando ai

Tabela 10 - Ficha analítica Toada 25

Nome	T26
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	9
Anos em que Aparece	1997; 2003; 2009; 2010; 2011;2013
Andamento nos Anos	1997=75 2003=75,70 2009=80, 75 2010=80 2011=83 2013=80
Contexto-Função	- Chegada de Almoço -passagem 2º arco -visita a casa sede da Companhia -visita a Igreja - visita a pessoas queridas pelos foliões
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.1997- (03:46)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 75
Âmbito	Lá1-Ré3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ D D D7 G D D D7 G E E E A A G G G A , D , D A D Resposta: D7 D7 D7 G D D D7 G D A A D D A A D D D D
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ; 8ªJ;
Compasso	$\frac{4}{4}$ Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos +coda
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai boa tarde ó nobre gente ai ah Ai boa tarde ó nobre gente ai ah Ai alegremente cantando oi ai Ai alegremente cantando oi ah ai Resposta: Ai boa tarde nobre gente ai ah Ai boa tarde nobre gente ai ah Ai alegremente cantando ai Ai alegremente cantando ai

Tabela 11 - Ficha analítica Toada 26

Nome	T28
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	3
Anos em que Aparece	1995; 2003; 2014
Andamento nos Anos	1995=77 2003=75 2014=79
Contexto-Função	-mudança de arco -1ª toada da Chegada (2003 e 2014)
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.VHS11- 1995- (01:33:25)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 77
Âmbito	Dó2-Dó3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ D D D7 G D D D7 G A D G A D D D G A D D D Resposta: D7 D7 D7 G D D D7 G D A A D D A A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ;
Compasso	$\frac{4}{4}$ Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Os Três Reis desceu do céu oi lará Ora os Três Reis desceu do céu oi lará Ora ô momento de oração oi ah Ora ai no momento de oração oi ah Resposta: Ai os Três Reis desceu do céu ai ah Ai os Três Reis desceu do céu ai ah Ai no momento de oração ai Ai no momento de oração ai

Tabela 12 - Ficha analítica Toada 28

Nome	T31
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	1
Anos em que Aparece	2006
Andamentos nos Anos	2006=75
Contexto-Função	-Chegada de Janta.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2006A- (37:12)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 75
Âmbito	Fáb1-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador $\frac{4}{4}$ A A A D A A A D E E E A A D D D D rall ... D D Resposta D7 D7 D7 G D D D7 G D A A D D A A D D D D
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai visitar este lar sagrado oiá Ai visitar este lar sagrado oiá Ai seus devotos abençoado oi lará E seus devotos abençoado ai oiá Resposta: Ai visitar esta morada ia ah Ai visitar essa morada ai ah Ai seus devotos abençoado ai Ai seus devotos abençoados ai

Tabela 13 - Ficha analítica Toada 31

Nome	T35
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	30
Anos em que Aparece	2011; 2012; 2013; 2014; 2015
Andamentos nos Anos	2011= 80, 2012= 79, 82, 80, 75, 83, 78, 85, 73, 74, 88, 81 2013= 86, 80, 75, 82, 83 2014=82 2015=80, 79, 83
Contexto-Função	- visita a casa (sede da Companhia, amigos) - Chegada de Janta/Almoço - 1ª toada da Saída, 1ª toada da Chegada (várias ocorrências) -pagação de promessa
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2011-0039-(00:00)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Dó2-Dó3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	4 Embaixador $\frac{4}{4}$ D D D7 G D D D7 G A A A D A A A cisura G D A D D A D Resposta D7 D7 D7 G D D D7 G D A A D D A A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 6ªm;
Compasso	4 Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ah bandeira vem chegando ai ah Ai ah bandeira vem chegando ai Ai no resplendor de uma estrela ah Ai no resplendor de uma estrela ai ah ai ah Resposta: Ai ah bandeira vem chegando ai ah Ai ah bandeira vem chegando ai ah Ai no resplendor de uma estrela ah Ai no resplendor de uma estrela ai

Tabela 14 - Ficha analítica Toada 35

Nome	T45
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	14
Anos em que Aparece	2014; 2015
Andamentos nos Anos	-2014= 81, 80, 82, 78 -2015=81, 74, 79, 72, 95, 78
Contexto-Função	-1ª toada cantada na Saída -1ª toada Chegada de Janta/Almoço -visita a casa (amigos) -pede-se para passar o arco da Janta -cantada no 4º arco da Chegada
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.2014-1031-(03:11)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 81
Âmbito	Si1-Sol2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	$\overset{4}{4}$ Embaixador: $\overset{4}{4}$ D D D G D D D G A A A D A G D A D D D Resposta: D D D G D D D G D A A D D A A D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\overset{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai Pai e Filho, Espírito Santo ai Ai Pai e Filho Espírito Santo ai Ora é começo de oração oi ah Ora é começo de oração oiá Resposta: Ai Pai e Filho Espírito Santo ai ah Ai Pai e Filho Espírito Santo ai ah Ai é começo de oração ah Ai é começo de oração ai

Tabela 15 - Ficha analítica Toada 45

Nome	T50
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	1
Anos em que Aparece	2015
Andamentos nos Anos	2015= 81
Contexto-Função	Chegada de Janta
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2015-DVD3-(01:07:45)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 81
Âmbito	Dó2-Mi3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	$\frac{4}{4}$ Embaixador: $\frac{4}{4}$ D D D7 G D D D7 G A A A D A G D A D D D Resposta: D7 D7 D7 G D D D7 G D A A D D A A D D D D .
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	$\frac{4}{4}$ Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Eu vou fazer uma saudação ai Eu vou fazer uma saudação ai Que é pra todos geralmente ai Ai é pra todos geralmente ai Resposta: Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai vou fazer uma saudação ai ah Ai é pra todos geralmente ah Ai é pra todos geralmente ai

Tabela 16 - Ficha analítica Toada 50

4.9.2 Sistema Paulista

Esse é o sistema que apresenta o mais variado número de tipos melódicos e desenhos harmônicos dentre as toadas, totalizando 21. Em algumas toadas, na parte da “embaixada” o Respondedor começa a sua cantoria acompanhando o Embaixador já na primeira nota

entoada. O Respondedor de antemão não conhece o texto que será cantado, mas mesmo assim canta ao mesmo tempo que o Embaixador, tentando descobrir as palavras em tempo real, realizando uma leitura labial. As toadas paulistas são mais rápidas que as mineiras, pelo fato da resposta ser mais curta. Cada toada apresenta sua peculiaridade no canto, tanto melódico quanto de texto. As combinações de versos variam respeitando sempre a quantidade de dois versos por toada, assim como no sistema mineiro. No sistema paulista aparece a toada que tem maior registro de ocorrência a T30, que soma 67 registros. Vejamos suas fichas de especificações:

Nome	T2
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	33
Anos em que Aparece	1982, 2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1982=92 1997=108 2003= 77, 78 2006= 74 2008= 88 2009= 75, 76, 85 2010= 78 2011= 83 2012= 80, 84, 87, 92, 76, 77 2013= 85, 78, 87 2014= 95, 91 2015= 72, 85, 81, 80, 76, 97, 86, 75
Contexto-Função	- agradecimento de oferta (maior uso); -louvação de presépio; -chegada a uma casa; - posse de novos festeiros; -pede-se pouso para a bandeira; - pedido de oferta;
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1989-(09:17)
Embaixador	Zé Pio
Andamento Médio	± 92
Âmbito	Sol2-Ré3
Tonalidade	E
Desenho Harmônico	Embaixador $\frac{4}{4}$ A E A A E A B B B B Resposta A E E B E E E E
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Vamo agardecere a oferta Vamo agardecere a oferta Da mulher e seu marido ai ah Resposta: Da mulher e seu marido ai ah ai

Tabela 17 - Ficha analítica Toada 2

Nome	T6
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	10
Anos em que Aparece	1989, 1993, 2003, 2009, 2011, 2013
Andamentos nos Anos	1989=115 1993=85 2003=80 2009=85,75,78,92,83 2011=92
Contexto-Função	-pagando promessa; - recebendo bênçãos -visita a pessoa conhecida pela Companhia -agradecimento de oferta
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP- v.1989- (47:27)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 115
Âmbito	Fá2-Ré4
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: F# F# F# C# F# F# F# C# C# C# G# C# C# C# G# C# C# Resposta: C#7 F# C# G# C# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªm; 3ªM;
Compasso	Compasso quaternário ; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai recebeu nossa bandeira ai ah Ai recebeu nossa bandeira ai ah E ajoelho no chão ai ai E ajoelho no chão ai ah Resposta: E ajoelho no chão ai ah ai

Tabela 18 - Ficha analítica Toada 6

Nome	T8
Sistema	Paulista
Resposta	B
Quantidade	23
Anos em que Aparece	1992, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1992=98 2014= 87, 77, 82, 97 2015= 83, 81, 79, 87,77,78,80,84,90,96,93
Contexto-Função	- agradecimento de oferta - visita a casa de folião -Embaixador despede-se dos foliões -orientação aos festeiros -pedido de oferta -canta-se para passar o arco
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP- v.1992C2- (53:23)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 98
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# C#7 F# F# F# F# C# G G Resposta : C# C# G C C C C
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: (?) estou pedindo ai ah Estrela da saudação ai ah Resposta: Estrela da saudação oi larê ai

Tabela 19 - Ficha analítica Toada 8

Nome	T9
Sistema	Paulista
Resposta	B
Quantidade	34
Anos em que Aparece	1992, 1993, 1995, 2003, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1992= 80 1993= 85 1995= 111 2003= 75, 70, 80 2009= 77, 76, 81 2010= 88,86 2011= 87 2012= 80, 78,75, 2013= 79, 87 2014= 78, 75,94,79,81,85 2015= 81,85,82,78,80,87,89
Contexto-Função	-agradecimento de oferta -pagação de promessa. -pedido de oferta -em arco da Chegada -distribuição de bênçãos -após louvação do presépio -visita a casa -promessa
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR –v.1992A- (01:17:45)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Ré2-Dó3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: G# G# F# G# G# C# C# F# G# G# Resposta: C# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Sol# (em nota de passagem)
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 10 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai os Três Reis do Oriente ai Ai tá cumprindo uma missão oi lê lará ah Resposta: Tá cumprindo uma missão oi larê ah

Tabela 20 - Ficha analítica Toada 9

Nome	T12
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	32
Anos em que Aparece	1993, 1994, 1995, 1997, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1993= 85, 95, 90, 100 1994= 115, 98, 90, 110 1995= 85 1997= 92 2008= 85 2009= 84 2010=87 2011=83 2012=80, 85, 81 2013= 78, 88, 82 2014= 82, 84, 83, 97 2015= 84, 80, 77
Contexto-Função	- agradecimento de oferta - adoração ao Presépio -visita a uma casa (parente de Folião) - após saudação do Presépio - cumprimento de intenção - em passagem de arco -distribuição de bênçãos -3ª , 2ª, toada cantada em Chegada de Janta e Almoço
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1993B- (00:19)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 85
Âmbito	Lá1-Ré3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: G# G# G# C# G# C# G# G# G# C# G# C# G# G# G# G# G# Resposta :F# F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 16 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai seguiu nossa bandeira ah Ai seguiu nossa bandeira ah (?) em sua frente oi le lará Resposta: Ai com (?) e sua frente ai ah ai

Tabela 21 - Ficha analítica Toada 12

Nome	T15
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	4
Anos em que Aparece	1993; 1994
Andamentos nos Anos	1993=93, 95 1994=80,112
Contexto-Função	-agradecimento de oferta; -pedido para buscar a Guia.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1993B- (20:30)
Embaixador	Sebastião Brasa
Andamento Médio	± 93
Âmbito	Ré2-Ré3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: D# D# D# G# G# G# G# <u>G#</u> F# C# G# C# C# C# Resposta: C#7 F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Ré# e Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai agradeço a senhora oi lará Ai e também o seu marido ai ah ai Resposta: E também o seu marido ai ah ai

Tabela 22 - Ficha analítica Toada 15

Nome	T19
Sistema	Paulista
Resposta	C
Quantidade	2
Anos em que Aparece	1994,1995
Andamentos nos Anos	1994=123 1995=110
Contexto-Função	-saída da capela dia 1º de janeiro.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.1994B- (01:37:39)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 123
Âmbito	Ré2-Sol2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# C# C# C# C# G# G# G# Resposta: G# G# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªm; 3ªM;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$, 8 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Nesta hora abençoada Ai nesta hora abençoada Reuniu a Companhia ah Resposta: Reuniu a Companhia ai ah ai

Tabela 23 - Ficha analítica Toada 19

Nome	T21
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	33
Anos em que Aparece	1997, 2003, 2008, 2009, 2010, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1997=80, 91, 100 2003= 85, 76, 2008= 82 2009= 75, 77, 80, 78, 82 2010= 80, 81 2011= 83 2012= 92, 78, 80, 86, 89, 83, 82, 86 2013=82 2014= 92, 82 2015= 83, 91, 89,92
Contexto-Função	-2ª toada Chegada de Almoço -agradecimento de oferta (muitas ocorrências) -posse dos novos festeiros -distribuição de bênçãos
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.1997- (12:14)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Lá1-Lá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: A A A A A G D A D D D Resposta: D D7 G D A D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 11 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai os Três Reis vem de viagem oi lará Ai procurando o Rei da Glória oiá Resposta: Procurando o Rei da Glória oi larê ai

Tabela 24 - Ficha analítica Toada 21

Nome	T22
Sistema	Paulista
Resposta	B
Quantidade	7
Anos em que Aparece	1997 ,2003, 2008, 2010, 2012, 2013
Andamentos nos Anos	- 1997=91 -2003=88, 80, 74 -2008= 74 -2010=86 -2013=79 -2012= 95
Contexto-Função	-canta-se para passar o arco. -agradecimento de oferta (maior uso)
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1997- (28:31)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 91
Âmbito	Dó2-Ré3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D A D A D D A A A A Resposta: D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$, 11 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai os Três Reis desceu do céu ai oiá Ai atendeu nossas oração Resposta: Atendeu nossas oração oi larê ah

Tabela 25 - Ficha analítica Toada 22

Nome	T24
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	37
Anos em que Aparece	2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2012, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	2003=86, 80, 74 2006=77, 76 2008=84, 74, 80, 87, 77, 75 2009=85,77, 78, 81, 80, 86 2010= 84, 79, 81, 85 2011= 80 2012= 77, 82, 75, 81 2014=82, 88 2015=82, 74, 85, 79
Contexto-Função	-visita a uma casa - dar como vencida a promessa -agradecimento de oferta -depois da louvação do presépio -pedido de oferta -na saída e na entrada da capela
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP- v.2003A- (01:12:27)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 86
Âmbito	Lá1-Sol2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# C# C#7 F# C# C# C# C#7 F# C# G# G# G# C# C# Resposta: C#7 F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai ó minha nobre festeira ah Ai ó minha nobre festeira ah Ai com a Bandeira na mão oiá Resposta: Com a Bandeira na mão oi larê ah

Tabela 26 - Ficha analítica Toada 24

Nome	T27
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	26
Anos em que Aparece	2003, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2015
Andamentos nos Anos	2003=82 2009= 82, 80, 83, 85 2010= 84, 88, 83, 2011=89 2012= 87, 76, 78, 74, 80, 82, 84, 85, 86 2015= 78
Contexto-Função	- agradecimento de oferta (uso frequente) -distribuição de bênçãos -visita a uma casa -louvação de presépio -2ª toada cantada em Chegada de Almoço (uso frequente) -pedido de oferta
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP- v.2003B- (46:15)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 82
Âmbito	Ré2-Ré3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: A A A A A A D D D Resposta: G G D A A A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Abençoada seja a oferta ah Ai dos seus filho e seus netinhos ai Resposta: Dos seus filhos e seus netinho ai ah ai

Tabela 27 - Ficha analítica Toada 27

Nome	T29
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	20
Anos em que Aparece	1997, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1997=103 2009=80,77 2010=102,93 2011=93, 86 2012=84, 90,83, 87 2014=95,86,100 2015=80, 81, 88, 97
Contexto-Função	-agradecimento de oferta -para passar o arco (maior uso)
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.1997-(49:47)
Embaixador	Zé Pio
Andamento Médio	± 103
Âmbito	Sol2-Ré3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D A D D A D D7 G G G G A A Resposta: A G D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 11 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Já louvaram o seu alco (arco) Já louvaram o seu alco (arco) ai ah Já fizeram a sudação Resposta: Já fizeram a sudação oi larê ah

Tabela 28 - Ficha analítica Toada 29

Nome	T30
Sistema	Paulista
Resposta	D
Quantidade	67
Anos em que Aparece	2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	2006= 70, 75 2008= 74, 77, 78, 75, 72, 77, 73, 83, 82, 2009=76, 77, 73, 80, 70, 71, 84, 79 2010= 78, 80, 83, 84, 85, 92, 2011= 80, 85 2012= 78, 79, 87, 74,83, 80, 75, 2013= 81, 82, 77, 85, 80, 2014= 80, 78, 84, 81 2015= 83, 81, 84
Contexto-Função	-2ª toada do 1º arco da Chegada. -visita a casa (folião, parente ou amigo da Companhia) -2ª toada arco Almoço/Janta -distribuição de bênçãos -agradecimento de oferta - cantada na Saída para convocar os Alferes. - pagação de promessa - após louvação do presépio.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2006A-(05:29)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 70
Âmbito	Dó2-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador G G G D D E E E A A Resposta D D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 10 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai vou fazer uma saudação ai Que é pra todos geralmente ah Resposta: Que é pra todos geralmente ai oiá

Tabela 29 - Ficha analítica Toada 30

Nome	T37
Sistema	Paulista
Resposta	E
Quantidade	2
Anos em que Aparece	-2011, 2013
Andamentos nos Anos	2011=83 2013=85
Contexto-Função	- agradecimento de oferta
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2011-0113- (18:50)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	±83
Âmbito	Ré2-D63
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador A A A A A A A A Resposta D D D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 8 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai agradeço a linda oferta ah Do filho que não está Ai agradeço a linda oferta ah Respostas: Do filho que não está ah

Tabela 30 - Ficha analítica Toada 37

Nome	T38
Sistema	Paulista
Resposta	D
Quantidade	4
Anos em que Aparece	2011, 2012
Andamentos nos Anos	2011=85 2012=85 2013= 85
Contexto-Função	- distribuindo bênçãos -agradecimento de oferta -após louvação de presépio
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v. 2011-0009- (05:17)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	±85
Âmbito	Lá1-Sol#2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador E E E E E A A Resposta :D D D A D D D D A A D D#
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai é oferta deste folião E de seus dois filhos tão amados Resposta: Ai e dois filhos tão amados ai ah ai

Tabela 31 - Ficha analítica Toada 38

Nome	T39
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	25
Anos em que Aparece	2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	2012= 78, 73, 77, 76, 79, 80, 82 2013= 82, 81, 78, 87 2014= 80, 84 2015= 78, 84, 75, 79, 76, 80, 91
Contexto-Função	- agradecimento da Janta (maior uso) - visita a uma casa - cantada arco da Chegada - Chegada de Almoço
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2012- 0448- (00:00)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 78
Âmbito	Lá1-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D DG DA D D D DG DA D D G G G A A Resposta:A G G DA D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 15 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Com amor nós vamo agradecer ai Com amor nós vamo agradecer ai Seu bondoso coração ai Resposta: Ai seu bondoso coração ai ah ai

Tabela 32 - Ficha analítica Toada 39

Nome	T40
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	6
Anos em que Aparece	2012, 2015
Andamentos nos Anos	2012=77, 89, 80, 71 2015= 78
Contexto-Função	-agradecimento de oferta (uso único)
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR- v.2012-0448- (16:20)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 77
Âmbito	Lá1-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: G G G D G G G D D D A D Resposta: D D7 G D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 13 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Abençoada seja a oferta ai Abençoada seja a oferta ai Deste momento oferecido ai Resposta: Neste momento oferecido ai ah ai

Tabela 33 - Ficha analítica Toada 40

Nome	T41
Sistema	Paulista
Resposta	A
Quantidade	14
Anos em que Aparece	2012, 2013
Andamentos nos Anos	2012=83, 81, 79, 80, 82, 78, 76, 84, 2013=82
Contexto-Função	-para passar o arco da Janta. - visita a uma casa (amigos da Companhia) -pedido pouso para a bandeira -pede-se oferta após louvação do presépio feita pelos alferes.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2012-0462- (07:35)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 83
Âmbito	Lá1-Lá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D DD7 G D D DD7 G D A A A D D Resposta: DD7 G DA D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 13 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai os Três Reis desceu do céu ai Ai os Três Reis desceu do céu ai Com grande resplandecência ah Resposta: Com grande resplandecência ai ah ai

Tabela 34 - Ficha analítica Toada 41

Nome	T42
Sistema	Paulista
Resposta	B
Quantidade	11
Anos em que Aparece	2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	-2013=80, 87, 78, 82, 81, 85, -2014= 87, 75, 81, 82 -2015=88
Contexto-Função	-agradecimento de oferta -pagação de promessa - visita a casa -anúncio dos novos festeiros -pedido de retirada de Bandeira no dia 1º
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2013-0891- (21:44)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D D7 G G G A D A A Resposta: D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 8 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai vamo agradecer a oferta ai ah Dos filhos e sua netinha ai ah Resposta: Dos filhos e sua netinha ai ah ai

Tabela 35 - Ficha analítica Toada 42

Nome	T43
Sistema	Paulista
Resposta	D
Quantidade	3
Anos em que Aparece	2013
Andamentos nos Anos	2013= 76, 80
Contexto-Função	- a caminho do 3º arco. -para passar o arco da Chegada de Almoço -para passar o arco da Chegada da Janta.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2013-0921-(11:37)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 76
Âmbito	Lá1-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: A A A D A A A D E E E A A Resposta: D D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 4ªJ; 5ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 13 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai ô que hora abençoada oiá Ai ô que hora abençoada oiá Ai que os Três Reis do céu desceu oi lará Resposta: Ai os Três Reis do céu desceu ai oiá

Tabela 36 - Ficha analítica Toada 43

Nome	T47
Sistema	Paulista
Resposta	D.mod
Quantidade	12
Anos em que Aparece	2014; 2015
Andamentos nos Anos	2014= 84,86, 78, 93, 81, 90 2015=78, 86, 77, 84
Contexto-Função	- visita a casa (amigos, Folião) -para passar o arco do Almoço (2ª toada cantada na Chegada de Almoço) e Janta (maior uso) - pede-se oferta
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2014-1041-(00:00)
Embaixador	Paulo Guimarães
Andamento Médio	± 84
Âmbito	Mi2-Ré2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D G G G A A A A G G A A A A A Resposta: D D D A D D D D.
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: É os Três Reis do Oriente ai Que veio lhe visitar ah É os Tres Reis do Oriente oi larê oi lará Ai que Resposta: Veio lhe visitar oi larê oi lará

Tabela 37 - Ficha analítica Toada 47

4.9.3 Sistema Dobrado

Do sistema dobrado aparecem 11 toadas em nossos registros. Esse é o sistema de toadas que realiza a quadra completa de rima da cantoria em apenas uma execução de toada. Essas apresentam duas partes subdivididas também em duas, apresentando quatro partes ao final, em algumas delas a Embaixada é feita nas duas primeiras partes e a Resposta nas outras duas restantes, se apresentam em quatro delas. Já em outras como nas toadas T18, T23, T33, T34 a parte da Embaixada e da Resposta, acontece simultaneamente, aparecendo, portanto o

que chamamos de “resposta simultânea” (S1, S2, S3 e S4). O Embaixador inicia seu verso e logo as outras vozes entram em cantoria, realizando a leitura labial do verso como o exercício que o Respondedor faz nas toadas paulistas. Vejamos suas especificações nas fichas:

Nome	T13
Sistema	Dobrado
Resposta	A
Quantidade	11
Anos em que Aparece	1993, 2008, 2009, 2011, 2012, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1993= 120 2008= 107, 110 2009= 93, 100, 115 2011= 114 2012= 107 2014=90 2015=93, 77
Contexto-Função	-agradecimento -pedido para buscar a Bandeira e agradecimento
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1993B- (02:28)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 120
Âmbito	Dó2-Lá2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# C#7 F# F# C# C#7 F# F# C# C# G# G# C# Resposta: F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 13 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Agradeço o bom almoço E também as suas mistura Agradeço o bom almoço E também as suas mistura Os Três Reis que lhe ajude Pra trazer muita fartura Resposta: Pra trazer muita fartura ai ah ai

Tabela 38 -Ficha analítica Toada 13

Nome	T18
Sistema	Dobrado
Resposta	S1
Quantidade	7
Anos em que Aparece	1994, 2011, 2012, 2015
Andamentos nos Anos	1994= 87, 96, 101 2011= 86 2012=82 2015=78, 82
Contexto-Função	-pede-se para trazer a Bandeira (várias ocorrências) -pagação de promessa
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1994B- (32:18)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 87
Âmbito	Ré2-Si2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	1ª Parte (Embaixador, Ajudante e Caceteiro): C# F# C# G# G# G# G# F# C# G# C# C# C# C# 2ª Parte (Embaixador canta no grave) : G# G# G# G# G# G# G# F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 29 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador/Resposta: Ó minha nobre senhora ai ah ai Filha da Virgem Maria ai ah oi larê ah Santos Reis parte feliz oi lará (?) aqui a nossa Guia ai ah oi larê ai

Tabela 39 - Ficha analítica Toada 18

Nome	T20
Sistema	Dobrado
Resposta	A
Quantidade	35
Anos em que Aparece	2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	2003= 88, 80 2006= 76 2008= 81 2009=75, 80 2010= 95, 80,89, 88 2011=77 2012= 80, 86, 79, 78, 85, 77 2013= 80, 78, 76 2014=77, 85 2015=74, 82, 77, 75, 83, 81, 86
Contexto-Função	- 1ª toada da Saída / 1ª toada do dia. - pede-se para buscar a Bandeira, 1ª toada do dia. - agradecimento de janta/oferta/almoço
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2003A-(39:03)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 88
Âmbito	Ré2- Si2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador C# C# C#7 F# C# G# G# G# G# G# C# C# C# Resposta :F# F# C# G# G# C# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªM; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Em nome pai e do filho E do Espírito Santo também ai É começo de oração Os anjos dizem amém ai Resposta: Os anjos dizem amém ai ah ai

Tabela 40 - Ficha analítica Toada 20

Nome	T23
Sistema	Dobrado
Resposta	S2
Quantidade	11
Anos em que Aparece	1997, 2003, 2009, 2010, 2011, 2013, 2015
Andamentos nos Anos	1997=110 2003=85,80 2009= 82, 85, 80, 84 2010= 81 2011= 90 2013= 78 2015=79
Contexto-Função	-buscar a Bandeira (maior uso) -agradecimento -pede-se para passar o arco
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1997-(01:27:55)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 110
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador/Resposta: D D D D D7 G G A A A D D G G G D D A A A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M; 4 ^a J; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 22 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador/Resposta: Ai meu senhor dano da casa ai ah Ai filho da Virgem da Maria ai ah Ai eu voz peço por favor ai Ai pra trazer a nossa Guia ai ah

Tabela 41 - Ficha analítica Toada 23

Nome	T32
Sistema	Dobrado
Resposta	D
Quantidade	1
Anos em que Aparece	2010
Andamentos nos Anos	2010=74
Contexto-Função	- 1ª toada do dia, pede-se para buscar a Bandeira.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2010B- (01:40:39)
Embaixador	Pedro Paulo Souza
Andamento Médio	± 74
Âmbito	Lá1-Dó3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador D D G A A A G D A D D E E E A A A A A A Resposta D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 20 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Nossa noite já passou ai Já chegou o claro dia ah oiá Nesta hora abençoada Ai formou nossa Companhia Resposta: Formou nossa Companhia ah oiá

Tabela 42 - Ficha analítica Tода 32

Nome	T33
Sistema	Dobrado
Resposta	S3
Quantidade	5
Anos em que Aparece	2009, 2012, 2014
Andamentos nos Anos	2009= 80 2012= 78, 85 2014= 79, 77
Contexto-Função	-pede-se para buscar a Bandeira (uso frequente) - agradecimento
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2009B-(34:30)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Lá1-Si2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: G# C# G# C# C# C# F# F# F# G# G# Embaixador:/Resposta: G# G# C# C# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 22 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai meu senhor minha senhora ah Ai filho da Virgem Maria ah Embaixador/Resposta: Ai Eu vos peço por favor Tragalá a nossa Guia ai ah ah

Tabela 43 - Ficha analítica Toada 33

Nome	T34
Sistema	Dobrado
Resposta	S4
Quantidade	5
Anos em que Aparece	2009, 2011, 2012, 2013
Andamentos nos Anos	2009= 80 2011=90 2012=95, 88 2013= 82
Contexto-Função	-agradecimento de janta. - pede-se para buscar a Bandeira que foi guardada
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2009B-(01:17:06)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 80
Âmbito	Ré2-Fá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador D D A D D A Embaixador/Resposta:A A G G D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªM;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 17 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ó minha família ai ah Agora vamos lhe atender ai ah Embaixador/ Resposta: O que fez pra Companhia ah Vamo agora agradecer Vamo agora agradecer ai ah

Tabela 44 - Ficha analítica Toada 34

Nome	T44
Sistema	Dobrado
Resposta	G
Quantidade	1
Anos em que Aparece	2013
Andamentos nos Anos	2013=95
Contexto-Função	-pede-se para buscar a Bandeira que foi guardada
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2013-0934-(00:00)
Embaixador	Pedro
Andamento Médio	± 95
Âmbito	Lá1-Lá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D G G A A A A A Resposta: A A A D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Senhor e dono da casa Filho da Virgem Maria Eu lhe peço por favor Traga lá a nossa Guia Resposta: Eu lhe peço por favor Traga lá a nossa Guia ai ah ai

Tabela 45 - Ficha analítica Toada 44

Nome	T46
Sistema	Dobrado
Resposta	F
Quantidade	4
Anos em que Aparece	2014, 2015
Andamentos nos Anos	2014= 88 2015= 81, 88, 83
Contexto-Função	- visita a casa - convocação dos alferes na Saída - pede-se para buscar a bandeira para fazer o agradecimento - pede-se para guardar a Bandeira e pede-se o alimento (jantar) para a Folia.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2014- 1038-(00:00)
Embaixador	Paulo Guimarães
Andamento Médio	± 88
Âmbito	Mi2-Dó3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: DA D AG D DA D AG D G D A A Resposta: G D DA D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m; 3 ^a M;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 13 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Senhores Donos da casa Vós queira nos desculpar Senhores Donos da casa Vós queira nos desculpar Nosso prazo está vencido Precisamos viajar Resposta: Nosso prazo está vencido Precisamos viajar ah

Tabela 46 - Ficha analítica Toada 46

Nome	T48
Sistema	Dobrado
Resposta	S4
Quantidade	4
Anos em que Aparece	2014
Andamentos nos Anos	2014= 93, 81, 87
Contexto-Função	- agradecimento de Janta - após louvação de presépio em Chegada de almoço - pedido para buscar bandeira e agradecimento de Janta.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2014-1107-(00:00)
Embaixador	Paulo Guimarães
Âmbito	Si1-Ré3
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D G G A D A A A A Resposta: A G G D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 4 ^a J; 3 ^a m; 6 ^a m;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 13 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Senhores donos da casa Agora vamos lhe atender O que fez pra Companhia Vamo agora agradecer ai ah Resposta: Ai ah vamo agora agradecer Vamo agora agradecer ai ah

Tabela 47 - Ficha analítica Toada 48

Nome	T49
Sistema	Dobrado
Resposta	H
Quantidade	11
Anos em que Aparece	2015
Andamentos nos Anos	2015=78, 77, 72, 73, 76, 79, 68
Contexto-Função	- visita a casa (amigos, foliões) - 1ª toada do dia - pede-se para passar o arco na Chegada de Almoço - após louvação do presépio
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2015-DVD4-(59:15)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 73
Âmbito	Ré2-Sol2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador: D D D DA D D G G (G) D D A A Resposta: A G D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M; 4 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Na chegada dos Três Reis Um resplendor em nossa frente Pede pra atravessar o arco Para nós seguir em frente Resposta: Para nós seguir em frente ai ah ai

Tabela 48 - Ficha analítica Toada 49

4.9.4 Sistema de Caminhada

Nesse sistema encontramos apenas 3 diferentes toadas. O sistema de caminhada é o sistema de toadas que engloba as toadas que são usadas para momentos de caminhada da Folia como dito anteriormente, e que compõe no seu sistema de Resposta a repetição completa do verso e melodia cantados na parte da Embaixada, mudando apenas na parte de finalização das vozes. As toadas T3 e T4 geralmente são usadas para Chegadas, em que a Folia realiza um movimento de passos chamado de meia-lua. Esse movimento resume-se na movimentação de duas filas paralelas de cantadores, que se movimentam para frente, até onde

está a Bandeira que permanece parada, fazem um movimento de retorno pelo lado direito (a fila da direita) e pelo lado esquerdo (a fila da esquerda), fechando um movimento circular. Vejamos suas especificações:

Nome	T3
Sistema	Caminhada
Resposta	RR
Quantidade	2
Anos em que Aparece	1989, 1994
Andamentos nos Anos	1989= 135 1994= 125
Contexto-Função	-caminhada
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1989-(15:00)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 135
Âmbito	Fá2-Dó3
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# F# F# C# C# F# F# C# C# C# G# C# C# C# G# C# Resposta :C# F# F# C# C# F# F# C# C# C# G# C# C# C# G# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 16 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Os anjos do céu nos veem ai Os anjos do céu nos veem ai Sentadinhos no altar ai Sentadinhos no altar ah Resposta: Os anjos do céu nos veem ai Os anjos do céu nos veem ai Sentadinhos no altar ai Sentadinhos no altar ah

Tabela 49 - Ficha analítica Toada 3

Nome	T4
Sistema	Caminhada
Resposta	RR
Quantidade	58
Anos em que Aparece	1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1989= 120 1990= 115 1991= 120 1992= 100, 117, 113, 123, 110 1993= 107, 128, 73 1994= 120, 115 1995= 105 2003= 110, 90 2006= 98, 90 2008= 95, 88, 112, 100, 90 2009= 100, 87, 93, 88 2010= 95, 90, 100 2011= 90 2012= 90, 94 2013= 88, 93, 98 2014= 97, 99 2015= 100, 105, 103
Contexto-Função	-caminhada -meia lua -antes de chegar na casa para cantar -antes de chegar no arco para cantar
Recolha-Grupo	Folia de Rei dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1989-(16:30)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 120
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador : C# G# F# C# G# F# C# G# C# G# C# Resposta: G# F# C# G# F# C# G# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a M; 5 ^a J;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Licença peço ao senhor Licença peço ao senhor Que nós queremos chegar Que nós queremos chegar Resposta:

	Licença peço ao senhor Licença peço ao senhor Que nós queremos chegar Que nós queremos chegar ah

Tabela 50 - Ficha analítica Toada 4

Nome	T14
Sistema	Caminhada
Resposta	RR
Quantidade	15
Anos em que Aparece	1993, 1995, 2003, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2015
Andamentos nos Anos	1993=122 1995=120 2003= 109 2008=82 2009=90, 88, 2010= 87 2011=88 2012=88,82 2013=81 2014=83 2015=90,81,74
Contexto-Função	-despedida da família (casa, capela, família conhecida pela Companhia) - agradecimento de almoço/despedito - dando bênçãos/despedito
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1993B-(03:20)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 122
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# F# G# F# G# C# C# C# Resposta: C# F# G# F# G# C# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2 ^a m; 2 ^a M; 3 ^a m;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 8 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Vocês vão ficar com Deus Nóis com Deus vamos também Resposta: Vocês vão ficar com Deus Nóis com Deus vamos também ah

Tabela 51 - Ficha analítica Toada 14

4.9.5 Sistema de Falecidos

Esse sistema foi criado para enquadrar a única toada que aparece no repertório da Folia dos Prudêncio direcionada para pessoas falecidas. É também a única em que não se usa percussão. Os compassos são marcados apenas pela acentuação das vozes e instrumentos de corda, como o violão e viola. Vejamos:

Nome	T36
Sistema	Falecidos
Resposta	I
Quantidade	1
Anos em que Aparece	2011
Andamentos nos Anos	2011= 65
Contexto-Função	-cantada para falecido
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2011- 146-(00:00)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 65
Âmbito	Lá1-Fá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador D D D A A D AD D Resposta: D D A A G AD D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªM; 4ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Que momento doloroso Que momento doloroso ai ah Os nossos coração doeu ai ah Resposta: Que momento doloroso Que momento doloroso ai ah Nossos coração doeu ai ah ah

Tabela 52 - Ficha analítica Toada 36

Vistas todas as 50 toadas em seus sistemas pudemos observar como é grande o leque composicional das toadas da Folia de Reis dos Prudêncio. Nelas temos modos diferentes de combinação de texto e toada, usadas em momentos diversos do rito. No entanto, em seus

diversos usos e direcionamentos dentro do rito, podemos ver que esse vasto repertório pertencente a um mesmo grupo nos indica uma comunidade que tem uma forte expressão musical, que através da Folia exprime seus modos de vida e condutas. No entanto, essa estrutura musical que envolve um tipo de composição específica que podemos nomear de estilo, é pertencente a vários grupos da mesma região, podendo, como é o caso da T26 (Toada do Zé Paiva), migrar de um grupo para outro, havendo trocas musicais a partir do momento em que, por estarem próximos geograficamente, compartilham de uma mesma vida musical.

Buscamos mostrar como os sistemas são abordados em outros trabalhos sobre a Folia de Reis e vimos que se apresentam de forma bem parecida, e que este trabalho pela quantidade de toadas estudadas vem acrescentar dados comparativos entre eles antes ainda não confrontados, como por exemplo a forma, andamento e melodia dentro de cada um, e seus usos específicos. Correlacionar nesse trabalho o estudo da Folia de Reis com diversos autores, desde os primeiros estudos publicados sobre o assunto até estudos contemporâneos, trazendo uma quantidade de dados farta através do acervo, realizando trabalho de campo somado com a experiência de bi-musicalidade. Entender porque as toadas são essas e não outras, observando que essas estão configuradas por diversas particularidades que fazem com que elas aconteçam dessa maneira, como o momento em que são usadas, e para que são usadas. As pessoas, o lugar, a comunidade cultura, tudo isso forma sua configuração produzindo uma sonoridade que proporciona sua identidade, participando de um processo de criação que envolve um movimento que só cabe ali, naquele espaço, nisso reside sua beleza e importância. A música ocupa um lugar de destaque seu uso está associado ao que mais esperam as pessoas que participam da Folia, à possibilidade de aproximação e ligação com o divino, assunto esse que veremos na próxima e última parte do trabalho.

5 UM ESTUDO ETNOMUSICOLÓGICO

5.1 MÚSICA E RELIGIOSIDADE NA FOLIA

Até aqui vimos aspectos que fazem parte da Folia de Reis como a história do culto aos Reis Magos, sua estrutura e música, como também o acervo reunido em torno da Folia dos Prudêncio nos forneceu dados suficientes para gerarmos comparações e colecionarmos dados em torno do vasto repertório musical de suas toadas. Como foliona e musicista, resolvi olhar para o meu próprio fazer musical reunindo para isso, dentro do exercício acadêmico, a literatura de diversos autores que poderiam me ajudar a analisar esse fazer musical em torno da Folia de Reis. Nesse sentido vou procurar fazer nesse capítulo, uma revisão dos principais autores que ajudaram a me situar nesse novo plano, qual seja, a experiência de uma foliona que estuda música na universidade e que resolve analisar o próprio fazer musical com o aparato da antropologia, da sociologia e com aquilo de que se constitui o campo da etnomusicologia. Tais autores me ajudaram a realizar o trabalho, pois de início me deparei com a reflexão de estar trabalhando com a antropologia da cultura, antropologia da música ou com a etnomusicologia, por fim entendi que minha filiação no campo dos saberes seria a etnomusicologia.

John Blacking (1973; 2007) define e entende a etnomusicologia como uma disciplina que nos ajuda a entender a música como um todo e seu papel na vida do homem. No entanto, escolho esse conceito por não entrar em conflito com os demais autores como Anthony Seeger (2008; 2015) e Christopher Small (1998; 1999), que em diversos aspectos são complementares, agregando outros conhecimentos. Para entender o “fazer musical” da Folia de Reis a abordagem etnomusicológica nos dá a rica possibilidade de dialogar com outras áreas do conhecimento, nos permite olhar para nosso objeto de estudo, esclarecendo o que é sua “música” e porque se produz essa música. Isso tudo revelou diversas reflexões sobre maneiras de abordagem e um desenvolvimento sob a percepção de modos diferentes de se produzir música, como modos diferentes de racionalizar tal conceito.

Dos estudos sobre o comportamento cultural dos grupos sociais encontramos em Clifford Geertz, a afirmação de que a “cultura é um contexto” (GEERTZ, 2015, p.10) e que

“(...) os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.)” (GEERTZ, 2015, p.11)

No entanto há muito mais a se fazer quando se estuda a cultura popular do que apenas falar sobre tipos de vestimentas, de músicas, de instrumentos e de passos de dança, pois tais elementos estão dentro de concepções de mundo e perspectivas de modos de vida Brandão (1991):

Por que um grupo de camponeses e lavradores se investe de instrumentos de música e sai em jornada e cantoria, de casa em casa, anunciando durante 6 ou 13 dias a história da aventura dos Três Reis Magos? A esta pergunta eu poderia acrescentar outras: Por que um deles, às vezes um respeitado pai de família camponês, se veste de palhaço e cumpre a missão de sair com os foliões (que nunca fazem folias) e fazer palhaçadas todo dia? (...) Por que algumas vezes o dono da casa visitada recebe de joelhos, na porta, a “bandeira dos Três Reis”, e chora como um menino quando a “companhia” sai de sua casa para outra? Aquilo que me ensinaram a ver como um “folgado”, eu descobri que podia ser uma “devoção”. Assim, resolvi investigar não tanto aquilo que aparecia como folclore, mas o que estava por debaixo, como ritual, como religião, como formas coletivas e populares de trocas entre os homens, ou entre os homens e a divindade. (BRANDÃO, 1981, p.14)

5.2 ETNOGRAFIA E A FOLIA

Dos métodos de estudo que a etnomusicologia nos oferece, a etnografia é um dos que vêm combinada com o trabalho de campo. Helen Meyers ressalta a importância do trabalho de campo, no qual o pesquisador “*in fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology*” (desvenda o rosto humano da etnomusicologia) (MYERS, 1992, p.21).

Antony Seeger (2008) e Carlos Rodrigues Brandão (1984) ressaltam a importância do trabalho de campo que proporciona o contato com o objeto de estudo, como também a pesquisa participante. Dizem que o entendimento de uma manifestação se dá de forma completa a partir do momento em que o pesquisador mistura-se a ela. Mário de Andrade que também compartilhava desta ideia nos traz uma consideração sobre esse fato ao reportar-se

em um dos seus momentos vividos em suas “viagens etnográficas” pelo norte e nordeste do Brasil:

[...] e o sorvete de açaí, será que gostei mesmo do açaí? Não é propriamente gostar, mas em Belém fica divertido tomar açaí. É dessas comidas “locais” que, mesmo quando não são gostosas, participam de tal forma da entidade local, que fica um muro na frente a gente não usar. (ANDRADE, 1976, p.183)

Dentro desse universo o livro *Shadows in the Field: new perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2008) que contou com a organização de Gregory Barz e Timothy J Cooley e com prefácio de Bruno Nettl traz vários trabalhos sobre o trabalho de campo etnomusicológico. Inicia com a questão do motivo de tão pouca atenção ao trabalho de campo em etnomusicologia dentro da história da musicologia, pois trata-se de um campo de estudo que dedicou uma grande atenção aos seus próprios métodos e técnicas, desenvolvendo de fato, uma tradição de auto-exame e crítica (NETTL in BARZ; COOLEY, 2008, ix). Um dos pontos interessantes do livro é mostrar como o trabalho de campo afetou os próprios pesquisadores. Podemos dizer que o etnógrafo acaba por participar de uma maneira ou de outra do *musicking*⁸⁰ ao assistir e realizar suas descrições, pois a partir disso é fácil identificar que a música significa e expressa a própria forma que é vivida pelas pessoas, transformando-se em outros “produtos” da performance:

(...) como Timothy Rice enfatizou em seu capítulo neste volume, as abordagens fenomenológicas da pesquisa musical vêm a constituição do significado na música como um processo aberto, algo que as pessoas descobrem conforme executam, escutam e refletem sobre a música no tempo, em vez de uma essência pré-existente que é criada de uma forma definitiva⁸¹. (BERGER in BARZ; COOLEY, 2008, p.72, tradução nossa)

---

⁸⁰ (SMALL, 1998; 1999)

⁸¹ “Further, as Timothy Rice has emphasized in his chapter in this volume, phenomenological approaches to music inquiry see the constitution of meaning in music as an open-ended process, something that people discover as they perform, listen to, and reflect on music over time, rather than a pre-existing essence that is created once and for all.” (BERGER in BARZ; COOLEY, 2008, p.72)

A partir do uso e compreensão da prática musical no campo, utilizando a abordagem da fenomenologia, o etnógrafo fenomenológico coloca-se no mesmo plano que o participante da pesquisa, encaminhando a agenda dialógica da nova etnografia. Em um dos textos que compõe o volume Kay Shelemay em *The Ethnomusicologist, ethnographic method and transmission of tradition* (2008, p.141), fala sobre a participação do pesquisador em seu trabalho de campo citando Myers:

Não há substituto no trabalho de campo etnomusicológico para a intimidade nascida de experiências musicais compartilhadas. Aprender a cantar, dançar, tocar no campo é divertido e um bom método. Ser uma audiência apreciativa é uma forma de intercâmbio musical. Saboreie a alegria de ser aluno novamente, estabelecendo uma estreita relação com um mestre músico é uma abordagem comum e bem sucedida em etnomusicologia (Myers 1992: 31)⁸². (SHELEMY in BARZ; COOLEY, 2008, p.152, tradução nossa)

A participação na Folia me dá possibilidades que eu não teria se apenas conhecesse o grupo por livros ou até mesmo por ter assistido a uma *performance*. Posso considerar que o trabalho de campo foi um trabalho que assim como a etnografia, iniciou-se décadas antes da decisão de realizar o estudo sobre a Folia de Reis dos Prudêncio, pois a partir do momento em que comecei a recolher os dados com a intenção de etnografar, inevitavelmente aos poucos completava e comparava as informações a partir da experiência realizada anos antes.

No entanto, em muitos momentos me vejo misturada ao objeto de estudo, pois realmente estou. Procuro me distanciar em algumas vezes tentando buscar um olhar de fora do que acontece na Folia, mas em meio aos relatos, análises e conflitos bibliográficos acabo voltando para dentro dela. Tenho plena convicção de que um olhar de dentro venha contribuir com esse estudo, abrindo novas possibilidades de abordagem e interpretações.

---

⁸² "There is no substitute in ethnomusicological fieldwork for intimacy born of shared musical experiences. Learning to sing, dance, play in the field is good fun and good method. Being an appreciative audience is an especially important form of musical exchange. Savour the joy of being a student again; establishing a close relationship with a master musician is a common and successful approach in ethnomusicology (Myers 1992:31). (SHELEMY in BARZ; COOLEY, 2008, p.152)"

O indivíduo para entender tal sistema musical deve pertencer ao seio de tal cultura, pois sua música, seus processos composicionais que ao formarem-se resultam naquele estilo de música, provém dessa formação em comum, desse desenvolvimento cognitivo em comum, enfim da experiência em comum de tal sociedade. Para criar a nova música Venda, você deve ser um Venda, compartilhando da vida social e cultural Venda desde a infância.⁸³ (BLACKING, 1973, p.98, tradução nossa)

Clifford (2014) afirma que nenhum método científico soberano ou instância ética pode garantir a verdade de tais imagens geradas a partir da interpretação que se tem do outro, e que “todo informante, supõe Griaule, enuncia uma espécie diferente de verdade, e o etnógrafo deve estar constantemente alerta para suas limitações, pontos fortes e fracos” (CLIFFORD, 2014, p.183). Mesmo no caso deste trabalho ser desenvolvido com uma visão êmica da Folia, a escrita aqui também é tomada como tradução da experiência da percepção individual do pesquisador, que apenas representa uma das interpretações possíveis.

Poder conhecer a Folia dessa forma, colecionando um longo período de vivência junto a ela, possibilita reforçar a identidade de seus agentes, pois são chamados pelo nome, descrevemos suas características, pois não são pessoas distantes das quais tivemos apenas um curto período de convivência por consequência da pesquisa, e sim pessoas do convívio familiar:

Quase sempre as folias são estudadas na cidade e, mesmo na roça, raramente o pesquisador convive com o ritual mais do que em reduzidos momentos de “saída” ou de “entrega”. Talvez por isso a letra escrita de algumas delas pareça tão distante, igual e bíblica. Mas o que vi aqui, entre os camponeses de Caldas, e mesmo o que eu vi entre os migrantes mineiros de Poços de Caldas, é uma fala atual e nominadora, que eu acabei chamando de uma crônica cerimonial da própria sociedade camponesa. A Folia define e abençoa sujeitos e coisas concretas, os bichos, os vivos e os mortos do lugar, pelos seus nomes, tal como todos os conhecem. (BRANDÃO, 1981, p.50)

Seeger em seu texto *Etnografia da música* (2008), fala a respeito do significado da música para os que a fazem e os que a recebem. A Folia entremeia a música e a prece, tudo

---

⁸³ “In order to create new Venda music, you must be a Venda, sharing Venda social and cultural life from early childhood.” (BLACKING, 1973, p.98)

acontece em forma de oração, como orações cantadas (TREMURA, 2004). A música dá vida e sentimento a essa oração, portanto a música é parte integrante desse “organismo”, no qual está inserida a vida dessas pessoas. Na Folia se vê a vida expressa na devoção dos seus integrantes, sertanejos, lavradores e rezadeiras, que exprimem sua fé através da arte de tocar instrumentos, recitar versos e improvisar cantorias de louvação aos Três Reis Magos.

A cada ano que passa, um ou dois integrantes da Folia acabam falecendo, naturalmente os mais idosos, criando a necessidade de se transmitir os conhecimentos dos mais velhos para os mais novos, um tanto imediata. No trabalho de documentação da Folia, o sentimento não é diferente. Como vimos na terceira parte deste trabalho, todos os anos os familiares fazem questão de registrar a Folia, tanto com fotos como com filmagens, pois há uma preocupação de preservação dessa memória, conseqüentemente da devoção. Quando descrevemos a música, temos que levar em conta esses aspectos pois é uma música que está em constante mudança e carrega consigo escolhas que representam o modo de pensar do grupo naquele momento. Assim, ao identificarmos os intervalos como também as extensões e melodias das toadas, buscamos entender o sistema musical usado e preferido por tal grupo naquela gravação específica, sempre acompanhado de uma bula onde descrevemos melhor o evento no qual foi cantada tal toada, tentando entender e expor as preferências musicais do momento. *“Y como, en el caso der la maioria de la música folklórica o tribal, no existe una version escrita normalizada que se pueda consultar, los câmbios que se hayan introducido a lo largo de los años tienden a convertirse en parte integrante de la canción.”* (NETTL, 1985, p.13). Nesse sentido Nettl nos ajuda ao orientar que tipo de abordagem deve ser preferida:

Es importante tener presente que una música es algo parecido a un idioma. Hay que comprenderla para apreciarla. El oyente debe saber que ciertos tipos de sonidos son señales, por ejemplo, de puntos de tensión, de relajación, de comienzos o de finales de pensamientos musicales. Una música- o quizás debamos decir, un repertorio musical- es un sistema con lógica interna, estructura y modos típicos de expresión. (NETTL, 1985, p.26)

Assim, a Folia apresenta seus ideais sonoros a partir de suas escolhas e da mesma forma diferencia-se de outras manifestações musicais. Ela apresenta uma maneira de se relacionar com os instrumentos que compõem sua organologia formando uma identidade timbrística, destacamos o uso da viola e seu timbre metálico, que muitas vezes parece se

misturar com o modo anasalado de cantar dos cantadores. “*Es interesante observar que en muchas culturas los sonidos de los instrumentos tienen características similares a las del estilo de canto.*”(NETTL, 1985, p.27)

Temos na partitura de transcrição, uma teoria que surge a partir da prática. A forma hierárquica de colocar as vozes, as entradas, o uso de uma mesma clave, grupo homogêneo, maneira de unificar a massa sonora. Dentro da forma de racionalizar a música da Folia procuramos uma maneira de corresponder a ela no momento de grafá-las na partitura em que as vozes graves aparecem na parte de cima, e as outras linhas formam-se abaixo pelo fato de entrarem depois na cantoria, e só entraram depois porque são mais agudas. Os cantadores respeitam a formação do acorde tonal, de grave primeiro e agudo depois, desde sua execução de entrada de vozes. No entanto a base tem que ficar em cima pois é a referência nesse caso. A construção coral acontece a partir de uma base melódica (a Embaixada), e não o contrário, ela sempre tem que estar em evidência.

A minha experiência etnográfica na Folia ultrapassa o tempo em que estive presente no trabalho de campo. Pois os registros dos quais tenho acesso feitos décadas antes de meu trabalho de mestrado conseguem abrir uma nova perspectiva de tempo no que se refere ao conhecimento da prática, uma etnografia que começou décadas antes deste trabalho, com o correr do tempo junta-se a este e de um certo modo encerra-se com os resultados apresentados aqui. Assim procurei descrever os detalhes contidos nos arquivos e depois completá-los com registros mais recentes. Outro ponto de vista é o uso de uma etnografia participativa (dos registros feitos por pessoas da comunidade) sem a intenção de etnografar (no sentido estrito do termo), que a partir da memória por eles vivida nos anos dos registros, reúne-se a esses dados confrontando com a realidade que aparece nos vídeos, mistura-se as impressões dos tamanhos dos lugares (como se os espaços fossem maiores), das vozes das pessoas, da percepção do tempo do giro, observando a atenção também em outras coisas e não só à música. Os fazedores da Folia tornam-se neste trabalho co-autores pois além das inúmeras contribuições com entrevistas, ensinamentos, eles são responsáveis pela existência de tal sonoridade, o que este trabalho faz é transpor um pouco para o papel suas práticas musicais.

John Blacking (1973), a partir de sua experiência junto aos povos Venda, trouxe a etnomusicologia uma lucidez sobre o papel da música na vida do homem. Relata que a etnomusicologia amplia os conhecimentos sobre os diversos sistemas musicais do mundo. E à pergunta que leva o nome do título de sua obra *How music is man?* ele diz que não poderemos responder até que “saibamos quais características do comportamento humano, se houver, são

peculiares à música”⁸⁴. (BLACKING, 1973, p.7, tradução nossa). Ao desenvolver o entendimento musical sobre a música Venda ressalta a importância da escuta em uma sociedade que não faz uso da escrita para a sua performance musical.

Em sociedades onde a música não é escrita, informada, uma escuta precisa é tão importante quanto uma medida de habilidade musical como é a performance, porque é o único meio de assegurar a continuidade da tradição musical. A música é um produto do comportamento de grupos humanos, quer formal quer informal: é um som humanamente organizado⁸⁵. (BLACKING, 1973, p.10, tradução nossa)

Blacking, sobre a função da etnomusicologia afirma que não “é apenas uma área de estudo sobre a música exótica, nem uma musicologia étnica, mas é uma disciplina que mantém a esperança de uma compreensão de toda a música” (BLACKING, 1973, p.31, tradução nossa). Diz ainda que a música é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infra-estrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Ressalta que uma importante tarefa da musicologia (que não deixa de ser etnomusicológica) é “descobrir como as pessoas produzem sentido da “música” e na “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações.” (BLACKING, 2007, p.201). Blacking descreve a dificuldade na escuta em que se procuram significados familiares no não familiar. Faz uma crítica aos compositores que fazem uso de sonoridades exóticas que os atraem, comparando-os com os colonialistas que produzem bens manufaturados a partir de matérias-primas dos países do terceiro mundo, e conclui que se os compositores e etnomusicólogos encarassem o problema de aprender um novo sistema musical, por meio do trabalho com os músicos e de tudo com os professores de música, como fariam num conservatório europeu ou norte

⁸⁴ *We cannot answer the question, "How musical is man?" until we know what features of human behavior, if any, are peculiar to music.*” (BLACKING, 1973, p.7)

⁸⁵ *“In societies where music is not written down, informed and accurate listening is as important and as much a measure of musical ability as is performance, because it is the only means of ensuring continuity of the musical tradition. Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound”.* (BLACKING, 1973, p.10)

americano, “seriam recompensados pela descoberta de processos inesperados que entram na produção da música, a sua compreensão da “música” como uma capacidade humana, poderia ser ampliada, bem como sua experiência musical seria enriquecida.” (BLACKING, 2007, p.201-202.)

Na maioria das vezes é exatamente o que acontece, os ouvidos dos músicos procuram algo de familiar no não-familiar. Carregando a escuta de pré-conceitos, que atrapalham o entendimento de outras músicas, que na maioria das vezes não são levadas a sério como a música europeia de concerto, não a erudita⁸⁶, pois a música popular, folclórica ou tradicional está repleta de erudições. Com isso, concordo com Blacking quando afirma que os músicos perdem a oportunidade de aumentar sua capacidade humana de compreensão musical e enriquecer sua experiência musical quando põem-se como um muro a frente de sua escuta quando trata-se da música tradicional.

A todo o momento as pessoas que fazem a música da Folia atribuem significados a música, assim como quando alguém em especial canta determinada voz, ou quando se canta determinada toada. No rito, não se canta cantos de amor, trabalho ou de ninar, apenas o épico religioso dos Magos, e não se relaciona a música da Folia enquanto toada, com a dança. Não só as pessoas que cantam atribuem significados a essa música como também as pessoas que assistem sua performance realizam tal ação. O rito varia de momento a momento, levando-se em conta onde acontece a *performance* (no âmbito rural ou urbano, em casa de parente ou não, conhecido ou desconhecido, casa de folião ou não folião etc.) e como acontece a *performance* (a partir de uma promessa, de uma intenção, no dia da Saída⁸⁷, no dia Chegada⁸⁸ etc.). A maioria das pessoas que recebem a Folia na fazenda, sempre a recebem com muita fartura, oferecendo alimentos aos Foliões, que em troca, cantam e agradecem em nome dos Reis Magos as ofertas dadas. Além disso há outras trocas sociais em torno da Folia, onde o espaço demarcado para o *giro* acaba se tornando consagrado pelos anos.

O etnomusicólogo Bruno Nettl (1985), diz que a música folclórica e “primitiva” (no sentido de “primeira”) tem a característica de ser, ao mesmo tempo, antiga e contemporânea, representando tradições muito antigas de um povo, como também refletindo gostos atuais, nesta música há trocas constantes gerando tanto a manutenção, como a criação de uma prática cultural.

---

⁸⁶ Erudição: conhecimento amplo obtido ao longo da vida [...] eruditismo: alarde (ostentação) da própria cultura. (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, 2010.)

⁸⁷ Dia festivo de início da peregrinação da Folia.

⁸⁸ Dia festivo de encerramento da peregrinação da Folia.

Na Folia há uma introdução constante de toadas por parte dos Embaixadores. Eles usam além de toadas novas ouvidas de outros embaixadores de outras companhias, mantêm as toadas tradicionais que fazem parte do repertório do grupo há muitos anos.

Quando olhamos para o rito da Folia, percebemos que dentro dele há mudanças na ênfase dada a determinados momentos, ritos de longa duração, chegando às vezes a terem mais de quatro horas de duração, como citamos anteriormente no caso da Chegada. Sempre tais cerimônias e cultos musicais apresentam ápices no desenvolver de sua performance. No rito do rato dos Kĩsêdjê descrito por Seeger (2015) em *Por que cantam os Kĩsêdjê. Uma antropologia musical de um povo amazônico* apresenta um período específico do acontecimento ritual da aldeia durante o ano, que é pré-determinado, não acontecendo em momentos diversos ou aleatórios. Do mesmo modo a Folia de Reis dos Prudêncio, acontece apenas uma vez no ano, abrindo e fechando um ciclo ritualístico sonoro rigidamente determinado.

O culto da Folia, como acontece nos Prudêncio, não é um culto de acréscimo de acontecimentos no sentido de se sobrepor as coisas e sim um culto com direcionamento cronológico dos acontecimentos, como dia 1, 2, 3, 4, 5 e dia 6 que é o ápice do rito, sendo esses os dias certos do mês de janeiro para acontecer tal manifestação. Cada dia de giro é tomado como uma unidade separada (o dia), que apresenta acontecimentos recorrentes durante os anos, como por exemplo o dia da “Saída” que sempre acontece no dia 1º e “Chegada” que sempre acontece no dia 6. Outros modos de marcação dessas unidades (os dias) acontecem a partir das recorrências de visitas, através do roteiro de costume como por exemplo dia 2: peregrinação na fazenda “Ôi d’água”, dia 4: janta na fazenda Monte Alegre, etc, como também pode ser feito através da disposição física dos cantadores nos dias de Giro como por exemplo o cansaço dos Foliões. Dentro disso temos a seguinte sequência: dia 1º é marcado pela euforia na participação; no dia 2 a noite já é sentido o cansaço da jornada; dia 3 o pior dia em matéria de cansaço, superado esse dia, sabe-se então que é possível cumprir os demais dias; dia 4, já se lamenta a proximidade do término pois o amanhã dia 5, é o último dia, para o grande final dia 6, esse não mais tomado como um dia de jornada, mas uma solenidade em separado. Esse roteiro linear repete-se com o passar dos anos, fortalecendo a tradição. Seeger ao citar Bastos diz que “a música possibilita um retorno e uma renovação do passado sagrado (Bastos 1978; Basso 1985)” (SEEGGER, 2015, p.34), como fosse necessário aprender o passado para se “ter”, no sentido de “haver”, o futuro. Quando é cantada uma toada antiga, de um Folião já falecido por exemplo é uma maneira de reviver o passado, pois o passado nos importa na medida que viemos dele. Assim as tradições musicais estão sempre

sendo produzidas e re-produzidas, nunca se mantêm intactas, sendo criadas e recriadas mesmo dentro de uma tradicionalização de estilo e normas, pois a maioria das manifestações são ensinadas através da tradição oral e inevitavelmente vão sofrendo mudanças com o passar dos anos.

La música folklórica y primitiva tiene, pues, para nosotros la característica fascinante de ser a un tiempo antigua y contemporánea, de ser representativa de las viejas tradiciones de un pueblo y también indicador de los gustos actuales, siendo, además, simultáneamente, producto de compositores individuales e de la creatividad de las masas populares. (NETTL, 1985, p.14)

Essas constantes mudanças estão inteiramente ligadas à dinâmica de vida dessas pessoas, sendo que o fato folclórico, ou tradicional, tanto é o reflexo de fazeres de vidas no passado como também o reflexo de fazeres de vidas no presente, com suas re-leituras e adaptações. Exemplo disso é a mudança de atuação da Folia, que anteriormente acontecia somente na zona rural, hoje se vê “obrigada” a atuar nas cidades pelo fato do êxodo dessas regiões, sendo que “(...) por estarem ancoradas em processos cognitivos e sociais, as mudanças musicais podem ser manifestações precursoras de mudanças sociais.” (TRAVASSOS, 2007, p.196)

Dentro de minha experiência acumulada como membro da comunidade da Folia de Reis dos Prudêncio desde a infância, herança familiar herdada de meus bisavós e avós, três coisas sempre me chamaram a atenção na Folia de Reis: o Palhaço, a música e a emoção das pessoas ao presenciarem a Folia. A música ocupa o lugar central, e a etnomusicologia nos dá ferramentas para entendê-la, contemplando as nossas expectativas. Primeiramente por proporcionar um diálogo com outras áreas do conhecimento como dito no início desse capítulo e depois por valorizar e entender o que de fato move o homem nesse campo tão fantástico que é a música. O papel da música nos chama atenção dentro do rito da Folia de Reis, pois de uma maneira ou de outra, sabemos que ela está presente de uma maneira indissociável ao acontecimento do rito.

Seeger (2015) traz uma pergunta importantíssima a esse respeito que é: “Por que se faz música desta maneira e não de outra? (SEEGGER, 2015, p.14). Em conformidade com Blacking (1973) ele aponta para o que podemos aprender a partir das ideias que outros povos

têm sobre música. Mostra que a performance dos Kĩsêdjê estabelece relações entre: humano x animal; aldeia x vizinhança; Kĩsêdjê x cosmos, expondo três categorias em oposição (SEEGER, 2015, p.27). Assim também acontece na Folia de Reis, essas pontes de ligação estabelecidas por relacionamentos entre as partes envolvidas na performance, faz com que as reações e ações ditem o tipo de música do qual se fala e de quem tal música fala. A partir dos relacionamentos criados nesses espaços, temos na *performance* da Folia uma interação entre os *performes* e o público, instaurando uma rede de relacionamentos. Seeger (2008, p. 238) aponta que, os músicos (que neste caso chamo de “cantadores e tocadores”) têm certas expectativas da situação em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da performance podem ser significativos, assim como o gênero, idade e *status* dos executantes e do público. Podem se preparar para a *performance* por meio de dieta, roupas ou atividades. Quando os *performers* iniciam, produzem certos sons e impressões, sua *performance* tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre o público, fazendo surgir um tipo de interação. Seeger comenta ainda que, o fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de *tradição*. Diz também que o fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de *mudança*, sendo que as descrições desses eventos formam a base da etnografia da música (SEEGER, 2008).

Christopher Small (1998; 1999) quando nos traz a perspectiva do *musicking*, aponta justamente para o efeito que o ato de “musicar” resulta, em que só acontece a partir desses relacionamentos durante a performance. Os relacionamentos são o que especificam a “coisa” Folia, toada, pessoas. A partir desses relacionamentos é possível verificar as características dos indivíduos em tais ações, exprimindo também as características das coisas que tem ou não relação entre si dentro desse evento, como também entre as pessoas envolvidas, mostrando os significados atribuídos nessas ações:

Mas ninguém conseguiu dar uma resposta satisfatória à pergunta - ou melhor, um par de perguntas: Qual é o significado da música? E qual é a função da música na vida humana? - na vida, isto é, de cada membro da espécie humana. É fácil entender o porquê. Essas são as perguntas erradas a fazer. Não existe tal “coisa” como música. A música não é uma coisa, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. A aparente “música” é uma invenção, uma abstração da ação, cuja realidade desaparece assim que a

examinamos de perto. Esse hábito de pensar em abstrações, de tirar de uma ação o que parece ser sua essência e de dar a essa essência um nome, é provavelmente tão antigo quanto a linguagem; (...) ⁸⁹(SMALL, 1998, p.2, tradução nossa)

Small (1999, p.9) em *Musicking* (“musicar”), diz que “a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la”, ou seja, na performance. Música é mais que um nome, é um verbo, o de “musicar”, é ação, e transcende a ideia de performance musical, atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música, considerando ainda que o local onde se faz música, é um fator preponderante de “como” e “para que” aquela música se desenvolve. O *musicking* não distingue o que o performer está fazendo do que as outras pessoas estão fazendo, ou seja, todos estão fazendo *musicking*. Todos que estão presentes estão envolvidos. Seria o entendimento mais amplo do que o fazer musical significa para o ser humano, não apenas o significado que a palavra traz.

A partir disso podemos pensar em como o “musicar” constrói esses determinados locais e como estes locais podem ser construídos por ele, também a ação de como os diferentes “musicalizar” estão envolvidos na performance, acontecendo de maneira singular, lidando com diferentes fatores.

O significado do trabalho musical, da performance e seu efeito como um todo, transcende a fronteira da música ocidental tomada como a tradicional “arte-correta”, sendo o *musicar* muito mais rico e complexo do que permitem as estéticas ocidentais convencionais (SMALL, 1999, p.13). No entanto, cria-se um conjunto de relações que permeiam a performance, na qual esses conjuntos de relações por sua vez representam, ou trazem o modelo ideal de relação que os indivíduos idealizam e imaginam, envolvendo relações entre: pessoa e pessoa, indivíduo e sociedade, humanidade e mundo natural, e até mesmo o mundo sobrenatural (SMALL, 1999, p.13). Assim criam um modelo ideal dentro da concepção individual de cada um de como aquilo deve acontecer e o que esperar disso.

O “musicar” na Folia de Reis garante que a coerência do grupo seja mantida, pois suas raízes estão calcadas em uma sociedade repleta de ritos arcaicos que formam sua base social,

---

⁸⁹ “But none has succeeded in giving a satisfactory answer to the question – or rather, pair of questions – What is the meaning of music? and What is the function of music in human life? – in the life, that is, of every member of the human species. It is easy to understand why. Those are the wrong questions to ask. There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely. This habit of thinking in abstractions, of taking from an action what appears to be its essence and of giving that essence a name, is probably as old as language; (...)” (SMALL, 1998, p.2)

fazendo com que sua expectativa e compreensão de universo estejam em constante manutenção.

Segundo Small dessa experiência o *musicking* (“musicar”) capacita a atual estrutura do nosso conceito de universo, de qual é o nosso lugar e como devemos nos relacionar com ele. “Isso não é metafísica ou sobrenatural, isso é parte do processo de dar e receber informação na qual ligamos todas as criaturas em uma vasta rede de trabalho” (SMALL, 1999, p.14, tradução nossa). No entanto o espaço físico molda o espaço social, Small diz que participar de uma performance musical é tomar parte em um ritual cujas relações espelham-se e permitir-nos explorar, afirmar e celebrar, as relações do nosso mundo como o que imaginamos. Tudo isso na performance traz ou recebe uma resposta determinada, em que performances diferentes de uma mesma peça de música podem despertar reações diferentes, incluindo, por vezes, nenhuma resposta, dependendo de como o conjunto total de relações encaixa-se ao meu conceito de relações ideais. Isso pode ocorrer dentro de uma mesma sociedade, mesmo ela tendo em comum uma série de experiências sociais e suposições sobre tais relacionamentos, podendo, portanto encontrar dentro de uma única sociedade inúmeras maneiras diferentes de musicar (SMALL, 1999, p.19). No entanto, quando assistimos a Folia não estamos apenas observando essas relações a partir do exterior, mas estamos ativamente envolvidos em seu “musicar”, cada um de nós na sua concepção e sua manutenção com aquela prática, seja ela experienciada pela vigésima vez ou pela primeira vez. Assim a pergunta de Small “O que significa quando esta performance ocorre neste local, neste momento, com as pessoas que participam, como artistas e ouvintes?” (SMALL, 1999, p.20, tradução nossa), traz-nos importantes discussões sobre os significados e os processos de produção de música em sociedades distintas que tem ou não mesma raiz cultural, sendo que o local e o tempo onde ela desenvolve-se, torna-se elemento preponderante para seu resultado final. Assim Small conclui que:

Musicking é sobre relacionamentos, não tanto sobre aqueles que realmente existem em nossas vidas, mas sobre aqueles que desejamos existam (...). Durante uma performance musical, qualquer performance musical em qualquer lugar e em qualquer momento, os relacionamentos desejados são trazidos para a existência virtual para que os participantes possam experimentá-los como se realmente existissem. Ao trazer à existência relacionamentos que são pensados como desejáveis, uma performance musical não só reflete essas relações, mas também as molda. Ensina e inculca o conceito dessas relações ideais, ou valores, e permite que aqueles participem em experimentá-los, para ver como eles se encaixam, para

experimentá-los sem ter de se comprometer com eles, pelo menos por mais do que a duração da performance, sendo, portanto, um instrumento de exploração. Ao articular esses valores, permite que aqueles que participam digam a, si mesmos, uns aos outros e a qualquer outra pessoa que possa estar prestando atenção: esses são os nossos valores, estes são os nossos conceitos de relações ideais e, consequentemente, isso é quem somos. É, portanto, um instrumento de afirmação⁹⁰. (SMALL, 1998, p.183, tradução nossa)

O *musicking* ajuda-nos a entender a Folia na sua complexidade de relações e envolvimento nas performances nas quais além do grupo musical, inúmeras pessoas que se dispõem a ajudar e participar de alguma maneira da Festa de Reis estão envolvidas. Elas criam também o espaço musical com a Folia, pois ações como assistir a Folia, enfeitar a festa (preparação para receber a Folia), cozinhar para os foliões, realizar orações, tudo isso se relaciona com o fato musical, a Folia em seus versos e toadas saúdam os enfeites e as pessoas que os prepararam, como agradecem a comida que receberam derramando bênçãos sobre as cozinheiras e completam em cantoria, as orações que foram feitas anteriormente. Há uma grande rede de relações que direciona o musicar da Folia para a sua função religiosa, que fazem parte de sua camada formativa, seus costumes culturais que são provenientes do povo caipira.

5. 3 A FOLIA E O LUGAR: O MUSICAR LOCAL

Como já apontado por Small, todos os humanos tomam lugar dentro de um determinado espaço físico ou social, e esse lugar produz seus próprios significados, podendo refletir na performance musical (SMALL, 1999, p.13). O espaço em que a Folia dos

---

⁹⁰ “*Musicking is about relationships, not so much about those which actually exist in our lives as about those that we desire to exist and long to experience: relationships among people, as well as those between people and the rest of the cosmos, and also perhaps with ourselves and with our bodies and even with the supernatural, if our conceptual world has room for the supernatural. During a musical performance, any musical performance anywhere and at any time, desired relationships are brought into virtual existence so that those taking part are enabled to experience them as if they really did exist. By bringing into existence relationships that are thought of as desirable, a musical performance not only reflects those relationships but also shapes them. It teaches and inculcates the concept of those ideal relationships, or values, and allows those taking part to try them on, to see how they fit, to experience them without having to commit themselves to them, at least for more than the duration of the performance. It is thus an instrument of exploration. In articulating those values it allows those taking part to say, to themselves, to one another and to anyone else who may be paying attention: these are our values, these are our concepts of ideal relationships, and consequently, this is who we are. It is thus an instrument of affirmation.*” (SMALL, 1998, p.183)

Prudêncio ocupa durante o Giro, forma-se a partir de sua manifestação itinerante. Ela cria e re-cria seu espaço conforme passa pelos lugares de visita. Em alguns dias do Giro, acontece na zona rural e em outros na zona urbana, cada um deles tem suas peculiaridades. Esses lugares, como dito anteriormente, são pré-estabelecidos antes de iniciarem a jornada.

Brandão (1981) fala sobre esse espaço que no período das Folias “transforma-se” em um espaço diferente do que convencionalmente durante o ano é considerado pelas pessoas do lugar, portanto um espaço simbolicamente reconstruído, conhecido e nominado, pois passam de casa em casa respeitando a ordem do lugar, casas de pessoas conhecidas que compartilham da mesma fé religiosa. Sua descrição corresponde ao modo realizado também pela Folia dos Prudêncio desde a Saída até a Chegada, em que a regra de seguir o caminho do Giro do Oriente para o Ocidente, como não passar pelo mesmo caminho percorrido anteriormente, como fizeram os Magos (BRANDÃO, 1981, p.36), faz-nos entender a importância e a consciência de considerar o espaço, o local, como um meio de compreender também a música. A consideração que os Foliões têm a respeito desse espaço, faz com que eles recriem o caminho ocupado pelos Magos em sua peregrinação a Belém. Temos além desse, um outro espaço em que se realiza o rito da Folia e torna-se sagrado durante a performance, a casa que é visitada.

Daniel Bitter em seu trabalho *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis* (2010) nos fala do trânsito dos objetos rituais nos espaços em que a Folia atua e que tais espaços exprimem um conjunto de relações entre os objetos e os participantes:

A casa é também alvo privilegiado dos efeitos rituais da *folia* e da *bandeira*, através da qual ela é, por assim dizer, sacralizada e abençoada. Os foliões não costumam entrar propriamente na casa, a não ser que estejam formalmente em *jornada*. É importante salientar que a entrada da *folia* dentro de uma casa é intensamente ritualizada, exigindo um cuidadoso preparo. (BITTER, 2010, p.31)

Ele ressalta que a casa, o espaço, tornar-se alvo central de ações rituais, e que a bandeira ao ser entronizada numa casa tem o poder de transformá-la, sacralizando-a, “cada casa visitada transforma-se, para *foliões* e *devotos*, no centro do mundo, no espaço imaginário dos Magos a Jesus.” (BITTER, 2010, p.138)

Portanto há uma mistura desses espaços conforme a Folia atribui significado através dos símbolos, sendo a música um desses símbolos.

O espaço sagrado não é homogêneo para o “homem religioso”, existe uma diferença que delimita o sagrado do profano. O espaço sagrado é fundado por esse “homem religioso”, ou seja, ele existe onde este homem existe. Assim, para a Folia de Santos Reis e recebendo em troca prendas para sua confraternização delimitam seu espaço sagrado na casa de cada morador, que deve promessas ou mesmo solicita a presença da Folia de Reis em sua moradia. (ANDRADE; PINTO, 2009, p.2)

Esse espaço ocupado pelo giro da Folia pode se repetir por anos, podendo uma mesma casa ser visitada durante vários anos. O espaço rural para a Folia era antigamente esse ambiente personificado, a cada lugar que se passava tinham lembranças de experiências passadas, experiências importantes que ficaram na memória dos participantes. Hoje em dia mesmo o Giro acontecendo na cidade o espaço rural ainda está muito presente. “Não remamos somente ao longo de um rio, mas em meio a um ambiente personificado, cujos detalhes físicos são conhecidos pelo que ali ocorreu.” (SEEGER, 2015, p.42)

Uma mesma toada cantada para uma mesma família, que antes era cantada na casa da roça e agora é cantada na casa da cidade, de certa forma traz o lugar antigo para o lugar atual, como se houvesse uma transposição de local, um em cima do outro, pois quando canta-se a toada de despedida que na roça era cantada dizendo ao fiel que fosse até a saída do terreiro levando a Bandeira da Companhia, no momento da casa da cidade, também pede-se que se leve até o terreiro mesmo que não haja mais o terreiro que havia antes como na casa da roça⁹¹. Sendo essa é uma forma de fazer a visita, iniciando e encerrando a cantoria fora da casa.

O lugar, portanto, impõe certo tipo de comportamento. A Folia transporta para todos os espaços em que realiza a performance um tipo de disposição específica, mostrada na segunda parte do trabalho (p.92), no qual a Bandeira sempre fica à frente da Folia e os cantadores se dispõem de maneira que comecem pelo Embaixador, Respondedor, Cacetero, etc. Os Palhaços ficam do lado da Bandeira e a percussão sempre fica na parte de trás do grupo e isso para quem assiste e participa, já causa uma certa sugestão para assistir aquela performance, pois gera expectativas, as pessoas já entendem que é a formação usual da Folia firmada através da tradição de se cantar assim. Acontecem, portanto, “suposições sobre

---

⁹¹Em Coleção Osvaldo Paulista- Zezinho Faustino-vídeo 2012-minutagem 04:12.

comportamentos e relacionamentos humanos desejáveis. Essas premissas não se referem apenas ao que ocorre no prédio (lugar), mas adentram a própria natureza das relações humanas⁹².” (SMALL, 1998, p.29, tradução nossa)

A Folia cria e re-cria espaços dentro da performance. Dentro das tradições rústicas (XIDIEH, 1993), alguns desses espaços foram atribuídos como lugares sagrados em que há uma obrigação de realizarem rituais quando se passam por eles. Osvaldo Elias Xidieh em *Semana santa cabocla* (1972) e *Narrativas Populares* (1993), fala dessa relação de certos lugares como morada de seres mediúnicos (almas, espíritos). É muito comum encontrarmos em antigas fazendas cruzeiros que são depositários de imagens de santos quebradas, cruzeiros que são colocadas nos terreiros de frente com a porta da sala que servem para “espantar maus espíritos”, como também a associação de certos lugares como porteiras e batentes de porta como moradas de tais entes. Xidieh cita esses lugares como sendo locais das práticas mágico-religiosas: cruzeiros, capelas, encruzilhadas, velhas porteiras e etc. (XIDIEH, 1993, p.105). Desses na região do bairro rural da Laje onde fica a sede da Folia dos Prudêncio, era comum os crentes se voltarem para as cruzeiros, como também para capelas, como uma que é muito conhecida dedicada a Maria Juliana, que segundo a lenda foi uma escrava que por praticar sua fé cristã foi morta pelo dono da fazenda, desde então as caboclas e caboclos da região recebiam muitas graças sob promessas feitas a santinha.

Fora os contactos impostos ou procurados com os emissários da Igreja Católica, o catolicismo caipira da região emergia de seu ritualismo cotidiano procurando ou produzindo espaços ou sujeitos sagrados de credibilidade ou de culto especiais: o *lugar santo* – o moro, a gruta, o local de pequena e breve moradia, onde são acreditados acontecimentos religiosos extraordinários; ou o *santo do lugar* – o beato, a “santinha”, o pequeno milagreiro carismático de roça. (BRANDÃO, 1985, p.33)

Esse espaço que muitas vezes compreende um espaço de passagem serve para delimitar o começo e o fim de um local, esses são lugares nos quais a Folia de Reis sempre faz uma cantoria ou uma laudatória por meio de versos do Palhaço em que se pede permissão para avançar. Jamais a Folia entra em casas ou espaços que transpassem o limite de entrada de

---

⁹²“(…) certain assumptions about desirable human behavior and relationships. These assumptions concern not only what takes place in the building but go deep into the nature of human relationships themselves.” (SMALL, 1998, p.29)

uma casa, como o terreiro após uma porteira, sem antes pedir licença, cantando ou recitando versos. Este é um dos casos em que a música atua como um veículo mediúnico, que ao iniciar delimita tanto o espaço físico como também o espaço “sobrenatural” de sua performance. “Executada no trajeto entre a porteira e o interior da casa, a *alvorada* demarca o exterior e o interior daquela propriedade. Ao ter início justamente no limiar que delimita um “dentro” e um “fora” (afinal de contas, a porteira é o marco que separa aquela propriedade do exterior, sendo a entrada principal da propriedade (...))” (CHAVES, 2014, p.260). Em suas visitas a Folia sempre entra pela porta da frente e nunca pela de trás: “(...) adentrando nela justamente pela porta da frente, a que dá acesso à sala, onde está o morador e acontece a maior parte dos atos rituais e das trocas simbólicas envolvendo o santo e as pessoas durante a visita.” (CHAVES, 2014, p.262).

Tudo isso em religião nos lembra ritos de passagem, que se concentram em um momento de mudança tanto de espaço físico, psicológico quanto de concentração, em que o indivíduo transforma de certo modo seu estado de consciência, tendo na maioria das vezes a música como veículo. A Folia canta antes de entrar nas casas, em porteiras, antes de passar pelo arco, lugares nos quais estão abertos elos indefinidos, que não é terra nem céu, metafisicamente outros espaços de existência, apontado anteriormente por Xidieh que esses lugares são onde ficam “espíritos”. A música tem o papel de abrir e fechar o ritual, como os fogos de artifício e os gritos dos Palhaços, a matraca, o som que espanta os maus espíritos. Na liturgia das horas o antigo *ofício divino*⁹³ da Igreja Católica toma esse momento de mudança de espaços como que houvesse um “intervalo” entre uma coisa e outra. Tomando como base o tempo do dia, ele é encontrado nos dois momentos considerados mais críticos na esfera religiosa que é a passagem da noite para o dia e do dia para a noite, as *laudes* e *vesperas*, havendo uma suspensão de tempo em que não está presente nem a terra e nem o céu entendendo como uma outra dimensão propensa a libertação tanto de bons como de maus espíritos.

---

⁹³(CATECISMO, 2000, p.331).

5. 4 ESPIRITUALIDADE E RELIGIÃO: ENTRE O HOMEM E O SAGRADO, A TOADA

Xidieh (1993), diz que é preciso conjurar as almas benignas e esconjurar as malignas, sendo este o alvo dos ritos mágicos, “embora os gestos arcaicos tenham sido absorvidos ou substituídos pelas cerimônias da Igreja, que procura neutralizá-los, as devoções conservam, lado a lado, traços de magia arcaica e rituais do culto católico” (XIDIEH, 1993, p.17). É muito comum escutarmos nas histórias que permeiam os fazeres da Folia, promessas e doações para a festa dos Santos Reis para que se garanta uma boa colheita, como também um ano bom “vemos, assim, que a construção lógica do mito pressupõe uma dupla permutação de funções. (...) referimo-nos aqui à dualidade de natureza que é inerente a uma mesma divindade, ora benéfica, ora maléfica.” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p.326). Xidieh diz que toda manipulação do sagrado converte a religião em magia, remetendo aos cultos mais arcaicos, evidentemente nas promessas às almas, aos santos e a Deus. Ele fala da direcionalidade de cada parte do rito que ora é para os mortos e outrora para os vivos (XIDIEH, 1993, p.17) e completa dizendo que crenças desde tempos imemoriais, servem de apoio e consolação para o povo.

Nas sociedades de cultura “rústica”⁹⁴, tais costumes e métodos garantiam a coesão social, combinadas com o calendário agrícola, originária dos meios culturais rurais, estão intrínsecas no ritual da Folia de Reis.

Magia, medicina simpática, invocação divina, exploração da fauna e da flora, conhecimentos agrícolas fundem-se deste modo num sistema que abrange, na mesma continuidade, o campo, a mata, a semente, o ar, o bicho, a água e o próprio céu. Dobrado sobre si mesmo pela economia de subsistência, encerrado no quadro dos agrupamentos vicinais, o homem aparece ele próprio como segmento de um vasto meio, ao mesmo tempo natural, social e sobrenatural. (CÂNDIDO, 2010, p.201).

A definição de cultura segundo Clifford (2014) aparece “como uma totalidade dada e definida por uma coerência intrínseca situada no tempo e no espaço: ora como portadora de significados unívocos a serem resgatados por uma “interpretação”, ora como portadora de

---

⁹⁴Termo utilizado por Xidieh (1972) em *Narrativas Populares*, ao retratar as sociedades rurais próximas a elementos do meio natural.

atributos objetivos a serem representados com neutralidade.” (CLIFFORD, 2014, p.11). Assim dentro desses grupos pertencentes a uma mesma cultura, criam-se redes de relacionamento com expectativas de representação encontrando no ritual a maneira de “explorar e celebrar suas ideias de como as relações do cosmos operam, e, assim como eles (pessoas do grupo) devem relacionar-se com ele e uns com os outros. ” (SMALL, 1999, p.15, tradução nossa)

No tempo concentrado e elevado de ritual, os relacionamentos são trazidos à existência entre os participantes, como modelo ideal relacionamentos, como os participantes imaginam que eles sejam. Desta forma, os participantes não só aprendem sobre as relações, mas também realmente as experimentam em ação. Na frase memorável do antropólogo Clifford Geertz (1973), no ato ritual "viver no fim se funde com o sonho de ordem"⁹⁵. (SMALL, 1999, p.15, tradução nossa)

A cultura cabocla, neste caso caipira como já apontado por Cândido (2010) e Xidieh (1993), faz o uso das orações como simpatias e promessas manipulando o sagrado sempre com uma finalidade. Carlos Rodrigues Brandão (1985) cita um dos aspectos que criam atributos para tal manipulação, a “*presença da aflição*”, pois, toda a referência individual ou coletiva ao domínio do sagrado carrega um “certo peso de aflição”, onde “há situações rituais em que a *esperança de uma solução para a aflição*” predomina (BRANDÃO, 1985, p.195). O fiel se incorpora a um ritual procurando obter, de sua atuação nele e da expectativa para com a divindade, a cura de seu mal”. (BRANDÃO, 1985, p.195). Cria-se essa relação na qual a maioria se aplica quando se torna necessário forçar o sagrado a atender alguma necessidade individual ou coletiva, como contratos, que regem e regulamentam as ações e comportamentos de um determinado grupo social, podendo assim manipular também o

---

⁹⁵“(…) *explore and celebrate their ideas of how the relationships of the cosmos operate, and thus how they themselves should relate to it and to one another. In the concentrated and heightened time of ritual, relationships are brought into existence between the participants, which model ideal relationships as the participants imagine them to be. In this way the participants not only learn about the relationships but also actually experience them in action. In the memorable phrase of the anthropologist Clifford Geertz (1973), in the ritual act “the lived-in order merges with the dreamed-of-order”.*” (SMALL, 1999, p.15)

sagrado já que este foi posto em plano igualitário de atuação humana. Pois “para o homem do povo o mundo do sobrenatural, também é um mundo de gente, e como tal, manipulável”. (XIDIEH, 1993, p.98).

Xidieh apresenta os elementos mágicos e religiosos, como a matraca, um instrumento de uso antigo por diversas culturas, presente em alguns ritos caboclo como o Canto pras Almas. Este com a função de espantar espíritos maus era usado em ritos religiosos por conta interdição dos sinos no tempo de quaresma. A matraca é cercada de certo respeito, medo e superstição, uma atribuição popular de valores a esse objeto “mágico” pois “seu som, choco e surdo, afasta os espíritos perturbadores, mantendo-os à distância por ocasião do ato penitencial e é o único capaz de secundar as orações e os cânticos de maneira a dar-lhes valor e alcance” (XIDIEH, 1972, p.20). Xidieh diz ainda que a diferença que se impõe entre ritual mágico e ritual religioso, resume-se ao fato que na magia, o ritual também é um fim, e, na religião, um simples meio. No caso que estudamos, o ritual é um fim, mas, todo o seu processo está decididamente ligado à religião.

Mário de Andrade em *Música de feitiçaria no Brasil* (1993), também traz o uso da matraca com evidente significação exorcista, pois exerce um papel nos usos do ato mágico/religioso. Andrade pontua que, usam-se esses objetos evitando o som propriamente musical, para atingir sentimentos de horror para servir para afastamento dos poderes maus.

A respeito da permanência desses rituais, Xidieh (1993) traz diversos pontos sobre a persistência e coerência das sociedades de cultura rústica em que as manifestações culturais mesmo sofrendo diversas influências externas com o passar do tempo, criam meios de sobreviver. No entanto fala sobre as condições necessárias para que estas aconteçam, que “destruídas as condições que permitiam perpetuação e veiculação desse setor mágico-religioso de cultura popular, vão também desaparecendo as possibilidades de suas manifestações”. (XIDIEH, 1993, p.15). A Folia de Reis dos Prudêncio, procura manter viva a tradição para que ela não acabe, como uma resistência, pois muitas vezes os cantadores são impossibilitados de participarem por conta do longo período em que necessitariam ausentar-se de seus trabalhos.

A Folia de Reis é um exemplo privilegiado da complexidade de símbolos e de práticas do catolicismo popular que encontra na rede de participação comunitária grande força para sua permanência. “Ela constitui, durante o período festivo do Natal, um tempo e um espaço de trocas cerimoniais que, na verdade, apenas atualizam ritualmente as situações tradicionais de prestações e contraprestações de bens e de serviços entre parceiros camponeses.” (BRANDÃO, 1981, p.49)

É um catolicismo todo especial porque ajustado, através do tempo, ao impacto de culturas diferentes entre si, devido à disseminação da população rústica por extensas áreas geográficas, em vista da parca assistência que os meios religiosos competentes puderam dar a essas populações, e, conseqüentemente, pelo esquecimento ou abandono das práticas, usos e costumes estrita e rigorosamente católicos. (XIDIEH, 1993, p.102)

Assim, a Folia de Reis em vários aspectos assemelha-se a ritos da Igreja Católica Canônica dentro de suas partes formais e dispensa a necessidade da presença de sacerdotes da Igreja, como acontece em diversas manifestações do catolicismo popular. Em contrapartida do que diz Xidieh (1993) que esses cultos estão de certa forma distantes de serem uma reprodução dos ritos canônicos da Igreja, pois acontecem como camadas de costumes e valores que vão surgindo e ressurgindo com o passar do tempo, nela podemos sim encontrar partes da doxologia cristã e formas de cantar que assemelham-se a antífona e responso dentro dos canto oficiais da Igreja, como também as Obras de Misericórdia⁹⁶. Lembrando que a música tem papel fundamental neste processo, principalmente nos cultos coletivos, por ser a mais coletiva das artes (ANDRADE, 1993), auxiliando no cristianismo popular a tendência de fazer universal a salvação. No entanto, uma das coisas que mais nos chama atenção é o papel e seu uso no rito.

Xidieh (1972) cita Mário de Andrade e diz que gostaria de enviar-lhe sua recolha⁹⁷ a respeito do Canto das Almas em sua obra *Semana Santa Cabocla*, que tem a mesma formação vocal das Folias de Reis, para que Andrade pudesse ouvir, sendo que este observou que peças gregorianas deformadas e modificadas são cantadas por todo o nosso país. Ele chama a atenção para a “eruditíssima origem” das denominações das vozes como por exemplo “tipo – tiple, “tala”- talão e “caceteiro”, como os jograis que precediam os coros processionais na Idade Média (XIDIEH, 1972, p.14).

Andrade (1993) fala que música e feitiçaria sempre andaram juntas, chamando de feitiçaria os cultos que movimentam a ligação do humano com o espiritual, nos cultos religiosos. Ele destaca a força hipnótica da música, que a torna companheira inseparável da feitiçaria, que atua poderosamente sobre o físico, causando, portanto, uma embriaguez sonora.

---

⁹⁶ (CATECISMO, 2000, p.632)

⁹⁷No arquivo de Mário de Andrade localizado no Instituto de Estudos Brasileiros-IEB-USP, a correspondência de Osvaldo Elias Xidieh, reúne quatro cartas enviadas a Mário de Andrade entre 1º de setembro de 1944 a 28 de janeiro de 1945. Caberá proximamente, verificar se Mário de Andrade preservou a contribuição enviada de Taquaritinga-SP.

Neste campo de relações sociais, culturais e devocionais, a música chega para desempenhar um papel que está presente em inúmeras culturas do mundo, o de criar uma ponte do humano para com o divino. Ela invoca e propicia, exorcizando os processos das forças sobrenaturais, exercendo quase o papel do “médium espiritista” (ANDRADE, 1993).

Desse efeito hipnótico da música em que um dos pontos acontece a partir da repetição, na Folia de Reis temos a toada que acontece de maneira ininterrupta durante o rito no qual muda-se de toada sem cessar a música. O ouvinte tem a sensação de estar escutando uma “mesma música”, colaborando para com a concentração ao rito, que a partir de um certo momento vê-se inundado pelo som constante, envolvendo-se completamente na performance.

Um ponto interessante que Andrade fala é que nos ritos mágicos têm-se o costume de “saudar” ou “salvar” as entidades envolvidas. Como já apontado na segunda parte do trabalho, essa ação acontece quase que o tempo todo na Folia de Reis. “Ora nas Antilhas, tanto francesas como espanholas existe o culto vodu que salva a serpente. Estou empregando “salvar” no sentido de “saudar”, como é usado nos cânticos da nossa feitiçaria, e aliás é já sinonímia antiga portuguesa.” (ANDRADE, 1993, p.28)

Segundo Andrade repara-se nesses cultos uma concepção primária da música que é perfeitamente consequente e coerente, relativa à sua origem a uma “divindade” pois “ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes”. Diz que ela é divina e não humana, é daimoniaca, e que não é uma arte, não é um elemento de prazer, e também não é uma função imediatamente desnecessária, sendo, pois, difícil de provar que o primitivo ou até o homem do povo, muitas vezes tenha já concebido a beleza do som, como claramente concebeu a beleza da cor e da forma. “Por tudo isso ninguém considera a música como criação humana. Há quase unanimidade entre primitivos e antigos no atribuir aos deuses a invenção da arte musical.” (ANDRADE, 1993, p.44). Assim, Andrade conclui que, a mais importante é a de lhe atribuir força moral, que mesmo entre os povos do Cristianismo persistiu no provérbio de que “a música suaviza os costumes”, onde os gregos assinalavam para essa preocupação da influência moral da música considerando o “ethos” em música.

E é mesmo o seu formidável valor hipnótico que junte a música, desde o mais longínquo passado onde possa penetrar o nosso conhecimento, aos processos de invocação, propiciação e exorcismo das forças sobrenaturais. A música nas feitiçarias e atos mágicos não é apenas empregada como processo de agradar a divindade: é usada como um elemento do homem

entrar em contato com a divindade, exerce quase o papel do médium espiritista. E mais do que isso, é considerada como uma entidade generosa, litúrgica, que tem a função eucarística de pôr o indivíduo em êxtasis, comungando o deus. (ANDRADE, 1993, p.44)

A respeito desse envolvimento que a música propicia dentro do rito, Reily (2002) traz o conceito de “encantamento”, que atua no processo religioso da Folia sobre os participantes, que se envolvem na performance, transformando seu relacionamento atingindo uma experiência de mundo que seria ideal:

O encantamento, portanto, não se restringe aos contextos religiosos; qualquer cenário que promova experiências de membros da comunidade através do fazer musical encanta uma realidade social alternativa para a existência. A esfera paradigmática do encantamento, no entanto, é ritual religioso. Dentro do contexto religioso, a experiência musical é justaposta ao discurso religioso, aumentando assim o potencial que as experiências sensoriais promovidas através do ritual de interpretação são interpretadas em termos morais. Através da performance musical, o discurso religioso e a estética vivenciam o espaço ritual como encontro com a ordem moral do sagrado⁹⁸. (REILY, 2002, p.16-17, tradução nossa)

Brandão (1985, p.34) traz a ideia sobre a dinâmica do catolicismo popular, onde esses processos são uma combinação criada sobre valores exclusivos de uma suposta cultura caipira, combinada entre “componentes do sistema simbólico do sertanejo – visão do mundo, ideologia religiosa, códigos de trocas familiares e sociais”, com elementos da Bíblia Sagrada, da doutrina e das regras de práticas devocional da Igreja Católica. Diferente de outros estudos que apontam uma oposição entre os dois sistemas de catolicismo, diz que um mesmo ritual foi incorporado à liturgia da Igreja, depois foi expulso dela e, de novo foi aos poucos reincorporado pelas portas abertas por algumas experiências de um *catolicismo de vanguarda*, como uma nova forma de ser Igreja, Sacerdotes e leigos participantes do que eles próprios nomeiam como: “Igreja do Evangelho”, “Igreja da Caminhada”, etc. (BRANDÃO, 1985).

---

⁹⁸ “*Enchantment, therefore, is not restricted to religious contexts; any setting which promotes experiences of communitas through music making enchants an alternative social reality into existence. The paradigmatic sphere of enchantment, however, is religious ritual. Within the religious context, the musical experience is juxtaposed to religious discourse, thus enhancing the potential that the sensory experiences promoted through ritual enactment be interpreted in moral terms. Through musical performance, religious discourse and aesthetic experience the ritual space as an encounter with the moral order of the sacred.*” (REILY, 2002, p.16-17)

Fica claro que os cultos do catolicismo popular originaram-se na Igreja Católica oficial lembrando que no início da colonização a Igreja demorava a chegar e se efetivar como instituição formal, os Jesuítas e depois o devocionário popular iam dando conta de propagar o cristianismo pelo país. A Igreja, em princípio dominava os ritos, logo depois ficou a critério do povo. Com intuito de retomar o controle, a Igreja quis trazer de volta esses cultos, para normatizar tais ações, afastando os fiéis dos cultos rurais não institucionalizados. Estes não se adaptaram, por isso voltavam aos cultos rurais, até que a Igreja resolve fazer grupos de devoção popular “controlados” (ordem terceiras), como Apostolado da Oração, Legião de Maria, etc. Algumas manifestações persistiram e foram aceitas nas Igrejas, como as festas de Congo e Festas de Reis, tentando aproximar estas manifestações a Igreja eclesial, abrindo missas em honra aos santos festejados pelos grupos. A Folia de Reis em pleno séc.XXI exerce um papel fundamental, herdado de culturas muito antigas, que no decorrer do desenvolvimento da cultura caipira manteve-se coerente e necessário por muitos anos, pois a religião em certa medida, organiza o caos espiritual e muitas vezes social, permitindo que haja consolo e sobrevivência. Uma música de difícil execução que salta aos ouvidos dos que a presenciam, pois, sua riqueza coral impressiona e comove, resistindo e persistindo através do tempo.

A música como já previamente dito, sempre está presente no momento de “mudança” nos ritos religiosos dentro de diversas culturas. Na Folia isso opera-se a partir da toada. Segundo Seeger “entre os Kĩsêdjê, onde havia metamorfose, havia canto” (SEEGER, 2015, p.116), que “seu cantar era parte da criação de sua sociedade e de seu cosmos” (SEEGER, 2015, p.177). Essa “metamorfose” ou mudança encontra-se tanto no espaço físico como foi dito anteriormente, quanto no relacionamento do homem com o divino. Podendo acontecer no momento de criação dentro do rito como é o caso dos Embaixadores, ou como devoto participante que canta ou assiste a Folia, lembrando que “sua religião foi feita para ele por outros, comunicada a ele pela tradição, reduzida a formas fixas pela imitação e conservada por hábito.” (JAMES, 1991, p.17).

O psicólogo e filósofo William James um dos estudiosos fundadores da psicologia moderna traz em *As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana* (1991) aspectos da experiência religiosa, cita Dr. Maudsley que diz que o critério final de uma crença é o modo com que ela opera sobre o todo, sua prática. (JAMES, 1991, p.25). O modo com que se faz o que se faz é que torna legítimo aquilo que se faz. A maneira de manipular o divino, de entender a religião institucionalizada e o sentimento individual de religião, instala-

se uma linha divisória que de um lado fica a religião institucional e de outro a religião pessoal. “Como diz o Sr. P. Sabatier, um ramo da religião, visa mais a divindade, o outro, o homem. O culto e o sacrifício, processos para influir nas disposições da divindade, a teologia, a cerimônia e a organização eclesástica, são os elementos essenciais do ramo institucional da religião.” (JAMES, 1991, p.30). Assim, a religião sempre vai significar um estado de espírito sério (JAMES, 1991, p.35).

Dessa relação dentro da Folia podemos assinalar as promessas de Festa de Reis que, como cantam os Embaixadores são “retiradas e colocadas no altar” em forma de sacrifício.

Se tivéssemos de fazer a pergunta: “Qual é a principal preocupação da vida humana?”, uma das respostas seria: “A felicidade”. Como alcançar, como conservar, como recobrar a felicidade é, de fato, para a maioria dos homens em todos os tempos, o motivo secreto de tudo o que fazem e de tudo que estão dispostos a suportar. (JAMES, 1991, p.59)

Por isso o rito da Folia toma o altar como o lugar das oferendas, como nos ritos oficiais da Igreja. A Folia inicia sua jornada de seis dias tirando e pondo a Bandeira no altar. E sempre que alguém paga uma promessa nos dias de Reis, o Embaixador canta que “sua promessa já está cumprida e está no altar de Deus”, pois a promessa é a ação que permeia o sacrifício para que se alcance a graça, seja ela de cura de doenças, ou um outro bem pessoal para si ou para um terceiro. Pode acontecer também uma “paga” de promessa, essa feita por pessoas já falecidas e que cabe aos seus parentes realizar, é comum ouvirmos histórias que o falecido veio em sonho pedir para que se pague sua promessa feita aos Três Reis Magos, como conta uma das entrevistas na segunda parte do trabalho.⁹⁹

As coisas que a Folia recebe vem sempre regadas de valor, como por exemplo em visita a uma família simples, esta ofereceu um quilo de feijão. Para aquela família ofertar seu alimento que é escasso, vem em forma de “sacrifício”, essa oferta não é só o alimento que vai para o santo e sim sua devoção, caridade e fé. É comum ver as famílias que dão oferta para a Bandeira emocionando-se com a cantoria da Folia. A comida oferecida pelos devotos nas Chegadas de Almoço e Janta, os cafés oferecidos nas casas, nunca se deve negar receber comendo sempre o que for oferecido, pois foi dada aos Santos Reis. Os foliões como intermediários do “santo” tem a “obrigação” de receber o que é dado.

⁹⁹ Entrevista de Tio Chico constante na segunda parte do trabalho, p.65.

O ato de ser devoto de Santos Reis não se restringe somente as pessoas que recebem a Folia de Reis e a Bandeira em suas casas ou pelo caminho no trajeto da Folia, mas também a todo folião de Reis, pois “(...) ser devoto não é estar praticando algum ato de devoção, mas ser capaz de praticá-lo.” (GEERTZ, 2015, p.70), porém esse indivíduo antes de tudo tem que estar pré-disposto como também motivado a realizar tais ações. Geertz (2015) nos fala da “disposição” e da “motivação”:

(...) Os motivos têm um molde direcional, um certo caminho amplo, gravitam em torno de certas consumações, geralmente temporárias. As disposições, porém, apenas variam em intensidade: elas não levam a coisa alguma. Elas surgem de certas circunstâncias, mas não respondem quaisquer fins.(...) Quando presentes, elas são totalidades; se alguém está triste, tudo e todos parecem melancólicos; se alguém está alegre, tudo e todos parecem esplêndidos.(...) Além disso, enquanto os motivos duram um período de tempo mais ou menos extenso, as disposições apenas ocorrem com frequência maior ou menor, indo e vindo por motivos muitas vezes impenetráveis. No que nos concerne, entretanto, a diferença mais importante entre disposições e motivações talvez resida no fato de que as motivações são “tornadas significativas” no que se refere aos fins para os quais são concebidas e conduzidas, enquanto as disposições são “tornadas significativas” no que diz respeito às condições a partir das quais se concebe que elas surjam. Interpretamos os motivos em termos de sua consumação, mas interpretamos as disposições em termos de suas fontes. (GEERTZ, 2015, p.72)

A condição para a pré-disposição como para a motivação, muitas vezes manifestam-se através dos símbolos produzidos por certa cultura e grupo social:

Como vamos lidar com o significado, começemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo- o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem. Na crença e na prática religiosa, o *ethos* de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser representada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro (...). Os símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita, no mais das vezes) e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade emprestada do outro. (GEERTZ, 2015, p.67)

A música se faz presente sempre em momentos importantes, a toada atua como um meio entre esses dois mundos, viabilizando o ritual como um dispositivo simbólico. Uma boa parte da discussão sobre a música como parte significativa da existência se centrou em seu papel e função como um dispositivo simbólico¹⁰⁰. (MERRIAM, 1980, p.229)

Se os símbolos sagrados não induzissem disposições nos seres humanos e ao mesmo tempo não formulassem ideias gerais de ordem por mais oblíquas, inarticuladas ou não sistemáticas que fossem, então não existiria a diferenciação empírica da atividade religiosa ou da experiência religiosa. Pode-se até dizer de um homem que ele é “religioso” em relação ao golfe, mas não simplesmente porque ele se interesse aqui apaixonadamente por ele e joga aos domingos: ele precisa vê-lo como símbolo de algumas verdades transcendentais. (GEERTZ, 2015, p.72)

Regis Debray em *Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente* (1993), nos fala do símbolo como “um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos”. (DEBRAY, 1993, p.61). No entanto o simbólico atua como supressão das distâncias tanto entre indivíduos com indivíduos como entre indivíduos e o “divino”. Debray ao falar da imagem lhe atribui esse conceito que podemos estender também a música da Folia, que atua como “mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam” (DEBRAY, 1993, p.33).

James (1991) traz em seu estudo sobre o comportamento religioso a experiência de transcendência que se faz presente a partir da pré-disposição do indivíduo. Procuramos entender qual o efeito que a toada de Reis, sobre os participantes da performance musical total, ou seja, no *musicking* na Folia de Reis. Uma das coisas mais comuns de ver na Folia é a emoção das pessoas ao ouvir sua cantoria. Muitas pessoas choram de soluçar quando ouvem a Folia cantar e tocar. Nos capítulos anteriores expomos como funciona a Folia com seus elementos, seu contexto histórico, a participação do texto e música, seu repertório e sistemas

---

¹⁰⁰ “A good deal of the discussion of music as a meaningful part of human existence has centered upon its role and function as a symbolic device.” (MERRIAM, 1980, p.229)

de cantoria. Agora iremos falar sobre o que move tudo o que vimos até agora, sua espiritualidade, que está inteiramente associada a religião.

A música da Folia, a Toada, atua como dispositivo simbólico sobre o indivíduo pré-disposto e o transforma psicologicamente e em algumas vezes fisiologicamente como uma “(...) incessante remodelagem das agonias” (DEBRAY, 1993, p.40). A Toada sugere emoções principalmente quando acompanha imagens, bem como gestos e movimentos, pessoas segurando a Bandeira de joelhos, pessoas chorando, palhaços dançando, palhaços ajoelhados, o formato itinerante, o ambiente, a combinação de pessoas participantes, os símbolos, a disposição das pessoas no espaço. A influência sugestiva do ambiente desempenha parte enorme em toda a educação espiritual, podendo ser moldado em qualquer lugar. “Sugestão” é apenas outro nome para o poder das idéias, *na medida em que se revelam eficazes na crença e na conduta*. Idéias eficazes em certas ocasiões e em determinados ambientes humanos deixam de sê-lo em outras ocasiões e em outros ambientes.” (JAMES, 1991, p.79)

MÚSICA pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando é ouvido pelos ouvidos preparados e receptivos de pessoas que compartilharam, ou podem compartilhar de alguma maneira, a experiência cultural e individual de seus criadores. A música, portanto, confirma o que já é presente na sociedade e cultura, e não acrescenta nada de novo exceto padrões de som.¹⁰¹ (BLACKING, 1973, p.54, tradução nossa)

Além das imagens terem o poder de transformar condutas, a música também ocupa nesse espaço um lugar: “Poder das imagens” a ser considerado, antes de tudo, no sentido físico de: “produzir efeitos” ou “modificar uma conduta”. (DEBRAY, 1993, p.109). No entanto não significa que a música signifique este ou aquele sentimento, mas é acompanhada por esse ou aquele sentimento, ou seja os sentimentos são atribuídos à música assim como os significados. “Mas o amor religioso é apenas a natural emoção humana do amor dirigida a um objeto religioso (...)” (JAMES, 1991, p.30)

---

¹⁰¹“*M U S I C can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators. Music, therefore, confirms what is already present in society and culture, and it adds nothing new except patterns of sound.*” (BLACKING, 1973, p.54)

Na Folia junto às sensações pessoais, vem os marcos de lembranças sonoras como acontecimentos importantes que tem a música da Folia como referência. Disto temos alguns exemplos: “a toada que meu pai já falecido mais gostava”, “meu avô era Embaixador e sempre cantava esta toada”, “quando meu pai estava doente a Folia ia passar em casa, minha mãe achou melhor não, mas ele mesmo doente insistiu daí ela disse que podia cantar, mas sem a caixa, daí ele interferiu querendo que tocasse a caixa também”. E por aí vai... Memória da Folia, memórias musicais da Folia. Esta era e é a música de determinado mês, em determinada região. A caixa tocada ao longe, todo o povo do lugar sabia que a Folia “vinha vindo” por aquelas bandas. Um significado musical, sonoro apreendido por aquelas pessoas da região. Estas sim, musicalizadas por aquilo, mês de janeiro é mês de Folia, como que se mês de janeiro fosse “som de folia”. Toma um significado muito parecido com o apontado por Rafael Menezes Bastos em seu texto *Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul* (2007), onde fala sobre a música indígena dos Caribe Yekuana da Venezuela, que envolve a produção de cestas e a música, “como se compor cestas fosse cantá-las” (BASTOS 2007, p.298 apud.GUSS, 1990), portanto uma música que toma significado que vai além ao de ser apenas som e sim “ação”. Algumas perguntas nos vêm à mente quando se pensa na música da Folia e seus agentes: o que está musicalizado nos cantadores da Folia? Cada som (toada) é carregado de uma experiência, aparecendo muitas vezes sendo o próprio “som dos Reis Magos”.

Na medida em que só é atuante o símbolo que é transmitido, os modos e suportes materiais da *transmissão* dos signos apareceram-nos, há bem pouco tempo, como a variação decisiva do invariante “eficácia”. Por aí se vê que o ato simbólico supõe uma operação técnica. Articulação sonora, seqüência de gestos, inscrição visível, constituem meios de publicação que implicam em um trabalho material sobre determinada matéria. (DEBRAY, 1993, p.108)

A música torna-se um veículo religioso de comunicação e encontra na transcendência seu ápice. “Transcendência quer dizer simplesmente: exterioridade. Não o além, mas o que está fora.” (DEBRAY, 1993, p.62). Blacking fala do poder da música em criar um mundo de tempo virtual em que as coisas não se sujeitam mais ao tempo e ao espaço, citando os balineses que falam em “outra mente” um estado de “ser” que se pode atingir. (BLACKING,

1973, p.36). Esse tipo de conduta é inerente ao acontecimento no ritual, que “é a mãe de todas as artes” (SMALL, 1998, p.106)

Assim, no mundo real, por que certamente não se deveria estar perguntando "Com que racionalidade você estuda a música de outras culturas? "Um exemplo de quão diferente as percepções do estrangeiro e do nativo podem ser é o estudo da música em transe. Um trabalhador de campo pode aprender a executar, mas ele pode replicar as experiências do nativo quando se trata de posse de espírito? Lembro-me de um estudante que se dedicou a estudar música em rituais de possessão no Caribe e começou a participar dos rituais, mas no final achou muito difícil e teve que deixar o país¹⁰². (NETTL, 2015, p.159, tradução nossa)

As Toadas da Folia levam as pessoas a alterar seus estados de consciência. Além de se emocionarem, de alguma forma realizam experiência religiosa através da Folia de Reis que só se efetiva através da música, que se torna um elemento mediúnico para essa experiência, servindo de condutor para a transcendência.

James (1991) fala sobre a experiência mística que coloca o indivíduo num outro plano de existência, e que para as pessoas esses estados são reais, elas realmente estiveram lá. “Creio podermos dizer verdadeiramente que a experiência religiosa pessoal tem sua raiz e seu centro em estados místicos de consciência (...)” (JAMES, 1991, p.237).

Com a consciência do cosmo ocorre uma iluminação intelectual que, sozinha, colocaria o indivíduo num novo plano de existência – faria dele um quase membro de uma nova espécie. A isto se acrescenta um estado de exaltação, um sentimento indescritível de elevação, júbilo e felicidade, e uma aceleração do senso moral, tão notável e mais importante do que o poder intelectual intensificado. Com eles vêem o que podemos denominar sentido de imortalidade, consciência da vida eterna, não a convicção de que ele a terá, mas a consciência de que já a tem. (JAMES, apud. BUCKE, 1991, p.249).

---

¹⁰²*Such unrealized possibilities boggle the imagination. So, in the real world, why indeed shouldn't one be asking, "With what rationale do you study the music of other cultures?" An example of just how different the outsider's and the insider's perceptions can be is the study of music in trance. A fieldworker can learn how to perform, but can she replicate the experiences of the insider when it comes to spirit possession? I remember a student of mine who undertook to study music in possession rituals in the Caribbean and began to participate in the rituals, but in the end found it all too hard to take and had to leave the country. (NETTL, 2015, p.159)*

A música e o som sempre tiveram um papel de presença, pois atuam como os elementos mais eficientes para modificar o estado de espírito (estado de consciência) das pessoas, coisa e efeito, que somente a palavra sem a música não daria conta.

Na literatura mística se encontram, a cada passo, frases autocontraditórias como “obscuridade ofuscante”, “silêncio murmurante”, “deserto pulante”. Elas provam que o elemento através do qual melhor nos fala a verdade mística não é a fala conceptual, mas antes a música. Muitas escrituras místicas são, com efeito, pouco mais do que composições musicais. (JAMES, 1991, p.263).

Dessa literatura James descreve experiências em que o som toma o lugar de veículo sobre o diálogo do divino com o humano como “ouvir a voz do nada”, o “som interior”, ou como “ouvir a voz do silêncio”.

No que diz respeito a experiência de transcendência dentro da experiência religiosa musical da Folia, além das fortes emoções presenciadas pelos fiéis quando pagam uma promessa ou quando recebem uma graça por conta dos Santos Reis, temos na figura do Embaixador um movimento interessante de inspiração que nos leva a crer nesse estado alterado de consciência dito anteriormente por James, que atinge um real estado de transcendência.

Como visto nas entrevistas na segunda e terceira do trabalho, os foliões sempre dizem que quem traz a inspiração para a construção e improvisação de versos do Embaixador é o Espírito Santo. É a ele que devemos pedir a “luz” para que possamos conseguir realizar tal feito. Seeger (2015) ao perguntar aos Kĩsêdjê como eles aprendem seus cantos, esses dizem que algo os ensinou, espíritos de animais ou outros entes. No entanto a partir do momento que esse ente vem os ensinar tal canto, a pessoa que o recebe mistura-se espiritualmente com ele e seu espírito passa a estar em um outro plano de existência, um outro espaço temporal, como uma suspensão espiritual em que se passa a ser um “sem espírito”, por seu espírito habitar em um lugar “suspenso”. Não está aqui na terra e nem onde o espírito que lhe ensinou o canto está suspenso em uma outra dimensão.

Assim o espírito do “compositor” aprende o canto com coisas que estão em outro plano de consciência, outro plano de vivência, como no caso dos Kĩsêdjê com o espírito dos pássaros:

Então [um dia] alguém chega à sua casa. “Para que você vem? ”, pergunta o homem. “Vim ver você. ” “Do que você está atrás? ”, pergunta o homem. “Vem me ensina [“instrui”, *sarên*] um canto-chamado? ”, pergunta o visitante. “Está bem.” O homem senta e escuta [os pássaros]. Quando terminou de escutar, ele ensina ao homem o canto-chamado que ouvia [da maneira descrita para a abertura da Festa do Rato]. Quando terminou de ensinar, ele diz: “Vá lá, cante para que eu possa ouvir”. O homem o faz. Todos na aldeia ouvem o novo canto. Eles dizem: “Quem contou [*sarên*] sobre este canto-chamado?”. “O nosso companheiro o ensinou. Nosso companheiro se tornou pássaro” [o que vale dizer que seu espírito reside com os pássaros], responde alguém. Eles dizem: “Nosso companheiro perdeu seu espírito! Ele se tornou uma pessoa sem espíritos! Ele perdeu seu espírito entre os pássaros! ” [eles inferem tudo isso através do canto]. Outras pessoas vêm então pedir a ele canto-chamado. “Você me ensina um canto-chamado novo? ”, pergunta cada um. “Está bem. ” Ele escuta e aprende o canto, então o ensina. “Cante, para que eu possa ouvir”, diz ele. (SEEGGER, 2015, p.119)

Esse tornar-se sem espírito pode ser um entendimento de que o espírito do cantor, junta-se ao espírito da entidade que lhe sopra o canto, “homens e mulheres numa condição que se poderia chamar de ‘metamorfose suspensa’” (SEEGGER, 2015, p.120), o corpo a aldeia e o espírito viviam com alguma espécie natural, me lembra a condição dos benzedores, curandeiros, assim como os Embaixadores.

Na maioria dos casos as experiências religiosas são cultivadas metodicamente pelas religiões como elemento da vida religiosa (JAMES, 1991, p.250), em que cada religião apresenta seus mecanismos que induzem a tais experiências. Na Igreja Católica, estendido ao Catolicismo Popular representado na Folia de Reis, ela acontece por meio da “oração” (dito anteriormente), essa é combinada com a música (a Toada), acreditado para a maioria dos cristãos que “quem canta reza duas vezes”. A Toada torna-se o principal veículo da religião dentro do rito da Folia de Reis. A música da Folia representa um sistema religioso, um sistema religioso musical, da qual o grupo faz uso para exprimir sua espiritualidade.

O homem por sua vez cria laços de dependência com a espiritualidade, transformada em religião, pelo fato da necessidade de organização do “caos”.

[O homem] pode adaptar-se, de alguma forma, a qualquer coisa que sua imaginação possa enfrentar, mas ele não pode confrontar-se com o Caos. (...) Há pelo menos três pontos nos quais o caos- um tûmulo de acontecimentos ao qual faltam não apenas interpretações, mas interpretabilidade – ameaça o homem: nos limites de sua capacidade analítica, nos limites de seu poder de suportar e nos limites de sua introspecção moral. A perplexidade, o sofrimento e um sentido de paradoxo ético obstinado, quando se tornam suficientemente intensos ou suportados durante muito tempo, são todos eles desafios radicais à proposição de que a vida é compreensível e de que podemos orientar-nos efetivamente dentro dela, através do pensamento – desafios que qualquer religião que pretenda substituir tem de enfrentar, por mais “primitiva” que seja. (GEERTZ, 2015, p.73-74).

Geertz cita a teoria da confiança rústica estabelecida por Malinowski, sobre a religião: “(...) a religião ajuda as pessoas a suportarem “situações de pressão emocional “abrindo fugas a tais situações e tais impasses que nenhum outro caminho empírico abriria, exceto através do ritual e da crença no domínio do sobrenatural. ”(GEERTZ, 2015, p.76), completando o dito também anteriormente por Xidieh. Assim “a moralidade é definida em termos deste reino mítico, e a atividade ritual é o principal meio disponível para os seres humanos em sua luta, preservar suas ligações com a ordem cósmica moralmente constituída¹⁰³” (REILY, 2002, p.11, tradução nossa)

O fazer musical do Embaixador acontece em um plano de concepção que, quem ensina os versos está em outro plano e o entendimento ou não do que é cantado não importa, o que importa é que esses são os cantos que se devem cantar naquele momento pois vieram de um outro plano espiritual, são, portanto, absolutos para aquele fim:

Os cantos eram sempre identificados por suas letras, não por suas melodias. (...) Em certos casos, ninguém era capaz de explicar o que queria dizer o texto Kîsêdjê. Em quase todos os cantos que haviam sido aprendidos de estrangeiros, a tradução exata era impossível, ainda que os Kîsêdjê soubessem que tinham a ver com animais e/ou espíritos. Diziam que apenas os cantavam, mas que o povo (ou espécie) que os ensinara sabia o que significavam. (SEEGER, 2015, p.99)

O canto vem de inspiração através de um ente e não cabe refutação. É canto sagrado, não há necessidade de racionalizar, entender, apenas cantar, pois o que importa é a ação,

---

¹⁰³“*Morality is defined in terms of this mythic realm, and ritual activity is the primary means available to humans in their struggle to preserve their links with the morally constituted cosmic order.*” (REILY, 2002, p.11)

efeito do canto no indivíduo, sendo indiferente muitas vezes a sua compreensão. Como acontece na Folia, pois a letra vem de uma inspiração, e segundo o Embaixador mestre, não existe certo ou errado, existe a “ordem” em cantar já que veio aquela palavra naquela hora, sendo essa a palavra certa e não outra. O Embaixador é o “embaixador” aquele que leva a palavra de um alguém para outro alguém. Desse modo ele “leva” ou “trás” as palavras dos próprios Santos Reis (REILY, 2002) aos que ali estão presentes, pois distribuem bênçãos, anunciam que estão chegando, e sempre “os Três Reis está pedindo”, “os Três Reis está chegando”, “os Três Reis levou pro seu altar”, este último no caso da promessa.

Concluindo, a Toada personifica a voz dos próprios Reis Magos, ela é enviada por inspiração do “Espírito Santo” através do Embaixador e traz benefícios como curar uma pessoa de maneira real através das bênçãos que se acredita receber: “Creio que os senhores, provavelmente, concordarão comigo, pois apenas traduzo em linguagem esquemática o que posso denominar a crença instintiva da humanidade: Deus é real porque produz efeitos reais.” (JAMES, 1991, p.320)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a música da Folia de Reis no Mestrado foi um desafio feliz e empolgante. Tenho a Folia como uma herança familiar e posso citar alguns nomes de foliões e até de cor, sem precisar recorrer a meus registros: meus bisavôs paternos João Basílio de Souza, Embaixador; meu avô paterno João Elias Ribeiro, Palhaço; minha avó Doca (Maria Aparecida Ribeiro), filha da bisa Messias do Carmo de Jesus, que nas Festas de Reis, junto com a Tia avó Lurdes Pimenta, ficavam por conta de fazerem os tutus de feijão e os frangos caipiras com quiabo; meu tio avô Tio Orlando Basílio de Souza, cavaquinho e cantava na voz do Cacetero; como também Bisavô paterno de Santo Antônio da Alegria, que junto com nossa família Paiva deixou seu legado de folião, que tem na figura de primo Luiz Paiva seu atual Embaixador; não deixando de lembrar também de Zequinha Paiva (in memoriam), Embaixador; Laerte Paiva, Mestre; Tião Paiva, Respondedor; João Paiva, Mestre; primos Paulo, Tala; Fabiano, Contra-tala; Marco Aurélio, Tipe; Lalesca Paiva, Tipe. Na Folia dos Prudêncio não é diferente: meu mestre de Folia, primo Pedro Paulo Souza, Embaixador, passa para as gerações mais novas – a exemplo de seu filho Fábio Marco de Souza, Embaixador - a arte da “embaixada”; nessa mesma Companhia exerci meu aprendizado de foliã assim como meus irmãos José Carlos Ribeiro Júnior, Mestre e violão, e Alexandre Messias Alves Ribeiro, clarinete e cavaquinho. Portanto, me vi num dos grandes desafios deste trabalho, ou seja, aprender a estranhar para poder ter um olhar de fora da Folia, em que me auxiliaria na hora de comparar e entender diversos aspectos em seu musicar. Para isso recorri a estudos de trabalho de campo em que na maioria das vezes o pesquisador estuda a música em uma cultura estranha a sua, mostrando seus estranhamentos e admirações. Com isso demonstraram métodos de estudo baseados nessa perspectiva, como problemas e soluções. Pude observar e aprender como direcionar um olhar estranho a música da Folia, para que me ajudasse a entendê-la de forma “outsider” ajudando a obter um desenvolvimento crítico. Conhecendo alguns trabalhos via que uma das maiores preocupações apontadas pelos estudiosos era que a maioria não conhecia a fundo tal manifestação cultural por ser totalmente nova e diferente em relação a sua. Esse era um problema que eu já não tinha. Já o modo que eles tinham de direcionar um olhar novo para tal cultura, em medida facilita uma descrição desapegada e “límpida”. Neste aspecto muitas vezes nas descrições, mesmo que inconscientemente, me via

no impulso de colocar uma impressão própria sobre aquilo ou até mesmo completar uma informação que naquele momento estava faltando no vídeo ou dentro de campo, mas que eu sabia que existia e que o vídeo não mostrou ou a pessoa que estava fazendo naquele momento se esqueceu ou simplesmente não o fez. Nisso procurei realizar a descrição sobre mais de 200 horas de seções assistindo aos vídeos de uma forma minuciosa em relação aos detalhes, procurando maior fidelidade possível na descrição dos acontecimentos. Quanto mais antigo o vídeo, mais fácil de descrever era, pois, o estranhamento aumentava, diminuindo o risco de se misturar com as lembranças de infância, como nos vídeos de 1989 e 1990 em que eu estava presente no Giro mas mal me lembro daqueles dias, pois tinha apenas 4 e 5 anos de idade.

Aguçar os sentidos para a crítica das fontes e a análise dos que os documentos me mostravam foi também lembrar que para todo Folião de Reis sua Folia é a que está mais dentro da tradição, a mais “certa” entre todas as outras Folias. Ao sair a Campo para conhecer outras Folias de Reis como a Folia de São José do Barreiro, no Vale do Paraíba, divisa com Rio de Janeiro, pude acompanhar uma Folia muito diferente da minha. No primeiro momento pensava “Nossa, estão fazendo tudo errado”. O Palhaço que eu estava acostumada a ver na Folia dos Prudêncio era uma personagem que declamava versos rimados, em momentos específicos, com uma conduta específica. Já o Palhaço da Folia do mestre Marinho somente pulava enquanto a caixa da Folia fazia o repique, sendo que quanto mais alto ele pulava melhor era seu desempenho de Palhaço, e para mérito de curiosidade, eles chegavam a pular quase a dois metros do chão apoiados em seus cajados. Conversando com o Mestre da Folia, Marinho, pude entender que não fazia sentido algum aquele meu pensamento de um “certo” ou um “errado” dentro do rito da Folia, pois tudo aquilo que eu estava assistindo fazia parte de uma tradição tão antiga e tradicional quanto a minha. A partir daí pude entender a formação distinta que cada manifestação cultural desenvolve com o passar do tempo, e que todas carregam consigo sua legitimidade. A Folia de Reis é um grupo de devoção popular que vem sendo mantido durante muitos anos por grupos de amigos, vizinhos e por algumas famílias do Brasil. Nela encontramos vários tipos de relações humanas, onde a cada ano se recria um espaço de convivência, aprendizagem, tradição, devoção, amizade e companheirismo.

Buscando uma metodologia que pudesse me apoiar nesse estudo, busquei o caminho que a própria Folia exigia, uma metodologia de pesquisa que pudesse contemplar o quão diverso é seu universo de construção. Para isso a etnomusicologia contempla pela sua possibilidade de diálogo entre as diversas áreas do conhecimento. Nisso realizei entrevistas, transcrições, buscas e comparações nos materiais e leituras que abarcavam desde a música, até

antropologia e psicologia. A Folia apresenta elementos móveis que sempre estão se transformando ao longo do tempo. Por isso realizei a descrição minuciosa do acervo e das transcrições em partitura das toadas, pois a partir da comparação das mudanças a dinâmica do grupo e suas respectivas alterações vem à tona.

Vimos que o natural não é necessariamente a representação do simples, tentando demonstrar que o modo de fazer de sociedades “rústicas” acolhe elementos de vária origem desenvolvidos pela prática e tradição, apresentando uma música de alta complexidade e fluidez criativa que desenvolve em seu sistema modos de composição musical típicos deste estilo.

Assim, esta pesquisa ganha uma particularidade pelo fato do pesquisador não ser um agente distante e estranho a tudo que se passa, como também o detentor do conhecimento formal, causando uma diferença hierárquica em níveis de conhecimentos acadêmicos, como acontece na maioria das vezes. O pesquisador é um dos agentes da Folia. Ao olharmos para a toada e o modo de relacionamento que as pessoas têm com ela, entendemos que cada uma carrega consigo um código afetivo e que ela, proporciona mudanças na disposição psíquica das pessoas. Nisso a psicologia nos trouxe um esclarecimento direcionado ao olhar o comportamento, em que o efeito de transcendência atua em momentos religiosos de espiritualidade e faz-se presente no culto religioso na qual configura-se o rito da Folia de Reis.

A música sempre está relacionada a coisas importantes e na Folia ela é oração. A transformação de lugar de atuação da Folia da roça para a cidade, modifica a performance principalmente quando nos deparamos com o fator tempo e experiência, sendo que a combinação desses fatores nos mostra que a música transcende os espaços e o tempo. O Embaixador é um Folião e um artista ao mesmo tempo. Sua *performance* sensibiliza os que estão à sua volta. Nos cantadores há uma biblioteca de toadas, uma biblioteca sonora, como também uma assinatura sonora, quando um ornamento ou nuances postas por ele no canto marcam sua *performance*.

Por fim, esperamos que nosso estudo possa contribuir para o entendimento de como se opera a música da Folia e seus sistemas musicais específicos, de forma a entendê-la e traduzi-la para os outros meios de conhecimento, para que também ao compreendermos essa música, que vem através das tradições populares brasileiras com suas diferentes e ricas visões do fazer musical, essa colabore para com o entendimento de música como um todo.

REFERÊNCIAS

- A BIBLIA. **Tradução ecumênica**. São Paulo: Editora Paulinas /Edições Loyola, 1996.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 2ªed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2008.
- ALMEIDA, Maria Geralda de; MOTA, Rosiane Dias. A representação dos aspectos simbólicos das festas de Santos Reis de Goiânia por meio de mapas mentais. **RA'E GA-** Departamento de Geografia – UFPR. Curitiba. v.25 p. 92-110, 2012.
- ALMEIDA, Renato. **Folclore**. Cadernos de Folclore: Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 3, 1976.
- _____. **Manual de coleta folclórica**. Rio de Janeiro: Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.
- ALVES, Aroldo Cândido. Folia de Reis: Tradição e Identidade em Goiás. **II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História**, UFG, UCG. Goiânia. 2009.
- AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec; INL, 1982.
- ANDRADE, Mário. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte, Villa Rica, 1991. 170 p.
- _____. **Danças Dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2 ed. Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, INL, 1982. 3 vols.
- _____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1989.
- _____. O samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, 4(41): 37-116, nov. 1937.
- _____. **O Turista Aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976.
- _____. **Vida do Cantador**. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte; Rio de Janeiro. Villa Rica, 1993.
- _____. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.
- ANDRADE, Solange Ramos de; PINTO, Jorge Luiz Dias. Os espaços da folia de reis: da peregrinação ao ginásio. **Anais do II Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades**. **Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH**, v. 1, n. 3. Maringá. 2009.

ANJOS, F. W. ROCHA, E. S., VIEIRA, G. F., A imagem fílmica na pesquisa etnomusicológica: contribuições para o estudo da música religiosa. **Anais Congresso Anppom**, São Paulo, 2007.

APRO, Flávio. **Folias de Espanha: o eterno retorno**. São Paulo, 2009. 241 fl. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ARAUJO, Alceu Maynard. Folia de Reis de Cunha. **Separata da Revista do Museu Paulista**. V.3. São Paulo, 1949. p.411-486.

ARETZ, Isabel; RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. Areas musicales de tradición oral en América latina. **Revista Musical Chilena**. vol. 30, no. 134 p.9-55. Santiago de Chile. 1976.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. **Shadows in the Field: new perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology**. 2ªed. New York: Oxford University Press, 2008.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. **Revista Mana**. Rio de Janeiro. vol.13(2), p.293-316, 2007.

BÉHAGUE, Gerard. O estado atual da etnomusicologia brasileira. In: **Encontro Nacional De Pesquisa em Música**, 3, 1987, Ouro Preto. Anais. Belo Horizonte, 1989. p, 199-206.

BELLITTO, Christopher M. **História dos 21 concílios da Igreja de Niceia ao Vaticano II**. 2ª.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Ed. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1990.

BESSA, Rui. Vilancicos portugueses do século XIV ao XVIII. Centro de Investigação de Psicologia da música e Educação Musical-CIPEM. in **Revista Música, Psicologia e Educação** nº 5. p.49-58. Porto, Portugal. 2003.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis**. Rio de Janeiro: 7 letras; IPHAN/CNFCP, 2010.

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

_____. Música, cultural e experiência. Tradução André-Kess de Moraes Schouten. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.16, 2007, p.201-218

BONDÌA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo. nº19, p.20-28, Jan/Fev/Mar/Abr 2002.

BONESSO, Márcio. **Encontro de bandeiras: o ciclo festivo do Triângulo Mineiro**. São Carlos, 2006. 199 fl. Dissertação (Mestrado) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 16.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BRANDÃO, Carlos R. Afolia de Reis de Mossâmedes: etnografia de um ritual camponês. **Cadernos de Folclore**: Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 20, 1977.

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

_____. **Repensando a Pesquisa Participante**. São Paulo: Brasiliense. 1984.

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

_____. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BUDASZ, Rogério. **O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico**. São Paulo, 1996. 182 folhas. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços da cara preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaína nos Bumba-bois e Folias de Reis- MA, PE, MG**. São Paulo, 2004. 212 fl. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana, Universidade de São Paulo.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAÚJO, S.; PAZ, G. & CAMBRIA, V. (orgs) **Música em Debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, p. 199-211, 2008.

_____. Etnomusicologia aplicada e ‘pesquisa ação participativa’. Reflexões teóricas iniciais para uma experiência de pesquisa comunitária o Rio de Janeiro. In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. In: **Congresso Brasileiro De Folclore**, v. 1. Anais.

1951, p. 77-85

CARVALHINHO, Miquel Nuno Marques. **Música de Tradição Oral em Alcongosta, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Louriçal do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa**. Cáceres-Portugal, 2010. 740 fl. Tese (Doutorado) - Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Extremadura.

CASSIANO, Celia Maria. **Memórias itinerantes um estudo sobre a recriação das folias de reis em Campinas**. Campinas, 1998. 223 fl. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

CASTANHA, Paulo. **Estilo Antigo e estilo moderno na música antiga Latino-Americana**. Apostila do curso História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

CASTRO, Zaide M. e COUTO, Aracy do P. **Folias de Reis**. Rio de Janeiro: Coleção Cidade do Rio de Janeiro, v.I6, Editora Itambé Sociedade Anônima, 1961.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. **Edição Típica Vaticana**. Edições Loyola. São Paulo, Brasil, 2000.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12ª edição. Editora Global. São Paulo, 2012.

CENTRO DE ESTUDOS DE CULTURA POPULAR. **A folia de reis de Jaraguá**. Org. Maria Tereza Canesin e Telma Camargo da Silva. Goiânia: Ed. CECUP-UFG, 1983.

CHAVES, Wagner Diniz. Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. **Mana**. vol.20,no.2. Rio de Janeiro. p.249-280, 2014.

_____. **Na jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico**. Rio de Janeiro, 2003. 160 fl. Dissertação (Mestrado) - Museu Nacional, Universidade Federal Rio de Janeiro.

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no séc. XX**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2014.

COELHO, Tito Oliveira; MAIA, Carlos Eduardo Santos. Rituais de saída da bandeira na folia de Santos Reis do Jardim das Aroeiras em Goiânia, Goiás. **Agrária-USP**. São Paulo. no. 15, p.126-144, 2011.

COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. São Paulo: Editora Cultrix /EDUSP, 1966.

COHN, HIKIJI et alli. "Por que canta Anthony Seeger" (Entrevista). **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2007, V. 50 Nº 1.

COLONELLI, Cristina Argenton. **Bibliografia do folclore brasileiro**. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

COOK, Nicholas. "We're all (ethno)musicologists now". In: STOBART, Henry (org). **The New (Ethno)musicologies**. Lanham, Scarecrow Press, 2008. (Há tradução em português disponível online: "Agora somos todos (etno)musicólogos" [trad. de Pablo Sotuyo Blanco])

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente**. Vozes: Petrópolis, 1993.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 22ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2ªed., 6. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FOLIA DE REIS- **Imagens, receitas, música e danças- Bodoquena-MS**. Projeto cultural . Ilumina Imagens e memória. disponível em <http://docplayer.com.br/1631154-Folia-de-reis-imagens-receitas-musicas-e-dancas-bodoquena-ms.html>

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **"Temerosos reis dos cacetes": uma etnografia dos circuitos musicais e das políticas culturais em Januária – MG**. Rio de Janeiro, 2009. 309 fl. Tese (Doutorado)- Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Observação participante e escrita etnográfica**. Brasil afro-brasileiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 285- 306.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed. –Reimpr.- Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOLTARA, Diogo Bonadiman. **Santos Guerreiros: Relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do sul do Espírito Santo**. Brasília, 2010. 118 fl. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília.

GREBE, María Ester. Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica. **Revista Musical Chilena**. vol.23, nº 107. Chile. 1969.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759 p. Título Original: A History of Western Music.

HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. **Ethnomusicology**, vol.4, nº2. Maio, 1960, p.55-59. disponível em https://www.jstor.org/stable/924263?seq=1#page_scan_tab_contents
 _____ . Prolegomenon: Music Dialogues. **The World of Music**. VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung). vol.29, n.1, 1987, p. 3-7. disponível em: <http://www.jstor.org/stable/i40141616>

HORTA, Ana Paula Santos. **Os Reis na Canastra: o sentido da devoção nas Folias**. São Paulo, 2011. 113 fl. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 4ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

JANCSÓ, István & KANTOR, Iris. **Festa. Cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. vol.1; vol.2. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, HUCITEC, 2001.

KODAMA, Katia Maria Roberto de Oliveira. **Iconografia como processo comunicacional da Folia de Reis: o avatar das culturas subalternas**. São Paulo, 2009. 299 fl. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana**. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

OMORI, Yasuhio. Estudo da Antropologia através da imagem. in **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe.(org). São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p.285-309.

OTAVIANO, Jussara (org.). **Folia De Reis: identidade cultural de Guaxupé**. São Lourenço, MG: Novo Mundo Gráfica e Editora, 2014.

LEITE, Andressa dos Santos; PEREIRA, José Valter. O atravessamento das religiões de matrizes africana e europeia nas folias de reis da baixada fluminense. in **VI ENECULT - Encontro de Estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador: Facom-UFBa, Mai. 2010.

LEITE, Antônio Ferreira. **Giros e pousos, moradores e foliões: identidade territorial e mobilidade espacial na folia de reis da “comunidade negra rural” de Água Limpa, Faina, Goiás**. Goiânia, 2008. 125 fl. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Estudos Sócio-Ambientais, Universidade Federal de Goiás.

LÉVI- STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LOPES, André Camargo. Narrativas e genealogia de uma devoção: (re)construções narrativas da natividade nas representações de três mestres-foliões de Londrina (PR). **Cadernos Ceru-USP**. v. 24, n. 1. São Paulo. 2013.

LOPES, Rui Cabral. O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolingüísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio. **Revista Brasileira de Música**. v.25, n.2, p.277-285. Rio de Janeiro. jul./dez. 2012.

LOURENÇO, Aliny Cristina. **A Folia de Reis de São José do Barreiro: recurso cultural brasileiro**. São Paulo, 2014. 127fl. Dissertação (Mestrado) - Programa Interunidades de Pós-Graduação Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

LUCAS, Glauro. Considerações sobre o Uso de Representação Gráfica como Auxílio no Processo de Transcrição em Etnomusicologia. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, nº. 13. 2001, Belo Horizonte. **Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM**, Belo Horizonte, 2001. 231-238.

_____. O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais. **Música e Cultura**, vol. 6, p. 45-56, 2011. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/MeC06-Glauro-Lucas.pdf>>.

_____. **Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, N.2, 1991. p. 105-126.

MARÍN, Francisco Marco. Observaciones preliminares sobre el zéjel de Al-Andalus. **Revista de Filología Románica**, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, vol.3, 1985. p.289-296.

MARQUES, Luana Moreira. **A festa em nós: fluxos, coexistências e fé em Santos Reis no Distrito de Martinésia Uberlândia-MG**. Uberlândia, 2011.237 fl. Dissertação (Mestrado)-Instituto de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia.

MASSIN, Jean e Brigitte. **História da música ocidental**. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Título original: Historie de la Musique Occidentale.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pg. 183- 314.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Aspectos interculturais da transcrição musical. **ANPPOM – Décimo Quinto Congresso**. 2005.p. 1423 a 1432.

MENDES, Luciana Aparecida de Souza.**As folias de reis em Três Lagoas: a circularidade cultural na religiosidade popular**.Dourados, -2007. 144 fl. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Grande Dourados.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

MITJANA, Rafael. **Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI- Cancionero de Uppsala**.Uppsala: Imprenta de Almqvist & Wiksell, 1909.

MOREYRA, Yara. Música nas Folias de Reis “mineiras” de Goiás. **Revista Goiana de Artes**, Goiânia, v.4, n.2, p. 173-188, jul/dez. 1983.

_____. De folias, de reis e de folias de reis. **Revista Goiana de Artes**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 135-172, jul./dez. 1983.

MORETINI, Érika. **Cajuru: Um olhar sobre a história do município**. Brodowski, SP: Fundação Fabbri Felipucci, 2007.

MYERS, Helen. Fieldwork. **Ethnomusicology. An Introduction**. London: Macmillan 1992, p. 21-49.

NETTL, Bruno. **Theory and method in Ethnomusicology**.New York: The Free Press A Division of Macmillan Publishing Co, 1964.

_____. **Música Folklórica y tradicional de los continentes occidentales**. Madrid: Alianza

Editorial, 1985.

_____. **The study of ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts.** 3ªed. Urbana;Chicago&Springfield: University of Illinois Press, 2015.

OUROFINO, João Venâncio M de. **A Folia de Reis em São Braz de Minas: a migração, as transformações locais, e o imaginário religioso.** Brasília, 2009. 169 fl. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

PASSARELLI, Ulisses. **Tipologia dos Reisados Brasileiros: estudo preliminar.** Natal, 2006. Disponível em: www.csr.xpg.com.br/tipologia.doc. Acessado em julho/2016.

PEGG, Carole et al. Ethnomusicology. **Grove Music Online.** Acessado em 09/2015.

PEREIRA, Luzimar Paulo. **Os giros do sagrado: um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuaia, MG.** Rio de Janeiro, 2009. 437 fl. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PESSOA, Jadir de Moraes e FÉLIX, Madeleine. **As viagens dos Reis Magos.** Goiânia: Editora da UCG, 2007.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2001, v.44, nº1.p.221-286.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo.** Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

_____. **Sambas e Cateretês.** Itu: Ottoni Editora, 2004.

PORTO, Guilherme. **As Folias de Reis no Sul de Minas.** Rio de Janeiro: Prêmio Sílvia Romero 1977, Edições FUNART; INF, 1982.

RAMOS, Danilo Paiva. Entre a folia e a bola de luz: reflexões sobre uma visão compartilhada com os sem-terra de Itapetininga-SP. **Revista de Antropologia**, USP. v. 55, n. 2. São Paulo. 2012.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória- uma abordagem etnomusicológica. **Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia**. v.9. Nº 1, p.1-18. 2014.

_____. O canto da família: organização vocal nas Folias de Reis do sudeste brasileiro. **Revista Instituto de Estudos Brasileiros**. n.29, p.111-124. São Paulo. 1988.

_____. Local music making and the liturgical renovation in Minas Gerais. Publicado em **Oxford Handbooks Online**, Oxford University Press, New York, 2013.

_____. **Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil.** Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 12ª reimpressão.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. A análise musical na Etnomusicologia. **Ictus**, vol. 4, 2002. Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/37/45> . Acessado em: 18 out. 2015.

_____. A Análise Musical: por quê, para quem e como? **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)** Brasília, 2006.p.199-205.

_____. Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro? In: **Encontro da ABET**, 3, 2006.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2005, v.48, nº2.

ROCHA, Adair. **Na reza: se conta a história e se canta a luta. Um estudo sobre a folia de reis no morro Santa Marta.** Rio de Janeiro, 1985. 243 fl. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Educação, PUC-Rio.

ROEDERER, Juan G. **Introdução à física e psicofísica da música.** São Paulo: EDUSP, 2002.

SADIE, Stanley (Ed). **Dicionário Grove de música.** Co-Editora Alison Latham. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. Título original: The Grove concise dictionary of music.

SALAS, Eugenio Pereira. Los villancicos chilenos. *Revista Musical*. v.10, nº51, p.37-48. Chile. 1955.

SANTANA, Iane Arantes de Melo. **A Folia de Reis no município de novo Brasil: tradição e “cultura popular” (2000 a 2010).** Jussara, 2011. 49 fl. Monografia – Unidade Universitária de Jussara, Universidade Federal de Goiás.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed. UNESP , 1991.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. **Em Pauta** - v. 19 - n. 32/33 – jan/ dez de 2008.

_____. **Porque cantam os Kisêdjê. Uma antropologia musical de um povo amazônico.** Título original: Why Suyá Sing: a musical anthropology of na Amazonian people. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music writting. **Studies in musicology**, 1935-1975. Berkeley, University of California Press, 1977, p. 168-181.

SILVA, Adriana de Oliveira. **Caminhos do Divino: festa e cultura popular em São Luiz do Paraitinga e Lagoinha.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2013.

SILVA, Juliana Martins. Folia de reis: cultura e tradição na comunidade cruzeiro dos martírios catalão-go. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS-** Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia. v.26, n. 2 .2013.

SILVA, Talitta Emanuela; TCHEQUES, Marcio; YAMASHITA DELIBERADOR, Luzia. Folia de Reis: Comunicação e Cultura - O Folclore em Sarandi-PR. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da ComunicaçãoX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.** Blumenau. 2009.

SOARES, Marcos Antônio. **Entre sombras e flores: continuidades e rupturas na educação estética de devotos-artistas de Santos Reis.** Goiânia, 2006. 268 fl. Tese (Doutorado)-Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás.

SONODA, A. V. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.74-79.

SMALL, Christopher. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. **Music Education Research**, vol.1, nº. 1, Barcelona, 1999.

_____. **Musicking: the meanings of performing and listening.** Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TAGG, Philip. A análise de música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, v.14,n. 23, 2003, p.6-42.

TATIT, Luiz. Valores inscritos na canção. **Revista Música.** São Paulo, v.6, n.1/2: 190-202, maio/Nov. 1995.

TENZER, Michael. **Analytical studies in world music**. New York: Oxford University Press, 2006.

TONI, Flávia Camargo. **A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manuel Dias de Oliveira**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 1985, 166p.

TOVAR, Andrés Pardo. La navidad en la musica. **Revista Musical Chilena**. vol. 13, no. 68. Santiago. 1959.

TREMURA, Welson Alves. *With an Open Heart: Folia De Reis, a Brazilian Spiritual Journey Through Song*. Flórida, 2004. 322 fl. Tese (Doutorado)- School of Music, The Florida State University.

TRICA, Maria Helena de Oliveira. **Apócrifos: os proscritos da Bíblia** . São Paulo: Editora Mercúrio, 1989. vols.1,2,3.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. **Cadernos do Colóquio** (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, p. 61 - 68, 1999.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. Nada Ficou como antes. **Revista USP**, São Paulo, n.87, p. 14-27, setembro/novembro 2010.

_____. Vem viola, vem cantando. **Revista de Estudos Avançados da USP**, São Paulo, n.69, maio/agosto de 2010, p.323-347

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Semana santa cabocla**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.

_____. **Narrativas Populares**. Belo Horizonte, Itaitaia/EDUSP, 1993.

ZAMITH, Rosa Maria Barbosa. Aspectos internos do fazer musical num congado de Minas Gerais. **Revista Música**, São Paulo, v.6, n.1/2:203-227, maio/nov. 1995.

ZULUAGA, José Néstor Valencia. Panorámica del villancico. **Revista Thesaurus**. tomo LIII. num.3 p.628-642. Colômbia.1998.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p.61-131.

APÊNDICE A – ARQUIVOS E COLEÇÕES

ARQUIVOS

No total somam-se 144h24m26s de vídeos, 12.571 fotos digitais, 78 fotos impressas, 04h25m31s de gravação em K7 digitalizados. Os registros mais antigos são: fotografias tiradas por volta de 1949; gravação digitalizada k7 de 1982 e filme VHS digitalizado de 1989. Mesmo tendo parte do material descrito na Iniciação Científica que contou com Bolsa - FAPESP de 2012 a 2013, a maior parte do acervo em horas ficou reservado agora para o mestrado. Por serem mais atuais, da década de 2000 abarcam grande quantidade de mídias digitais, coisa que não acontecia na década de 1990 quando eram disponíveis apenas gravações em fitas VHS. Neste processo a cada hora descrita, usava-se duas horas ou mais de trabalho para realizá-la.

Totalizei, portanto, 90 horas descritas, sendo estas descritas de formas diferentes, feitas em estágios diferentes de trabalho. No primeiro momento, dos vídeos VHS, a maioria com duração de 2h, as descrições eram minuciosas nos quesitos de imagem e decupagem, como por exemplo: “minuto 1:42 Dona Maria na cozinha da Festa de Reis”. Assim, seguia-se por toda a descrição, usando também a mesma exatidão para os momentos musicais, anotando os desenhos harmônicos das ocorrências das toadas e quem estava cantando. Nas descrições mais recentes, os dados anotados nas primeiras descrições, serviriam para estudos futuros sobre aspectos diversos como a culinária, relações sociais, como também uma historiografia dos agentes da Folia, e que para esse momento a atenção deveria ficar reservada para a música, devido o tempo estipulado e restrito para o trabalho de mestrado.

Na primeira fase de descrição que vai das gravações de 1982 até 2011 temos 198 páginas, sem acrescentar os textos cantados, e na segunda fase de 2012 até 2015 temos 482 páginas que incluem além dos desenhos harmônicos das toadas, o texto cantado, totalizando em 680 páginas de descrição. A cada vídeo descrito na primeira fase, resultaram em uma ficha de dados.

Os anos contemplados nos registros que compõe o acervo da pesquisa totalizam 19 anos distintos:

- ✓ da década de 1980 temos: 1982; 1989.
- ✓ da década de 1990 temos: 1990; 1991; 1992; 1993; 1994; 1995; 1997.
- ✓ da década de 2000 temos: 2003; 2006; 2008; 2009.

- ✓ da década de 2010 temos: 2010; 2012; 2013; 2014; 2015.

Os anos que estão dentro da cronologia apresentada e que não constam em registros em nosso acervo, totalizam em 15 anos, que são:

- ✓ da década de 1980: 1981,1983;1984; 1985; 1986; 1987; 1988.
- ✓ da década de 1990: 1996; 1998; 1999.
- ✓ da década de 2000: 2000; 2001; 2002; 2004; 2005; 2007.

FORMATO E SUPORTE DOS ARQUIVOS

Cada arquivo apresenta uma qualidade diferente entre resolução de imagem e som. A maioria dos arquivos da Coleção Osvaldo Paulista foi filmada em equipamentos diferentes e apresentam edição. Os VHS da coleção Priscila Ribeiro, foram digitalizados e estão em formato WMV, assim como as mídias em vídeo da coleção Osvaldo Paulista. A gravação K7 constante na coleção Osvaldo Paulista, foi cedida no formato mp4. Todos os arquivos podem ser lidos no programa Windows Media Player com exceção de um da coleção Osvaldo Paulista, que apenas pode ser assistido com Windows Movie Maker.

CATÁLOGOS RESULTANTES

Da minuciosa descrição das gravações foram montados alguns catálogos em que cada um traz um tipo de acesso diferente ao material descrito. Com destaque para as toadas, temos catálogo que nos mostra quais toadas aparecem em cada ano do período estudado, como também o catálogo que separa as toadas por nome, essas em todas as suas ocorrências. Esse catálogo conta 202 páginas de dados sobre essas toadas. Pegando de exemplo a T1, seu formato aparece da seguinte forma:

- 1ª-T1-1982- COP
Localização: 1982-COP- 00:00

Embaixador: Zé Pio

Uso: casa de pessoa conhecida de folião;

Andamento: Semínima ± 100 ;

Tonalidade: in E

- 2ª-T1-1982- COP

Localização:1982-COP-13:30

Embaixador: Zé Pio;

Uso: visita a uma casa;

Andamento: Semínima ± 99 ;

Tonalidade: in E

Desenho Harmônico:

Embaixador $\frac{4}{4}$ E | E | E7 | A | E | E | E7 | A | B | B | B | E | B | A | B | E |

Resposta E7 | E7 | E7 | A | E7 | E7 | E7 | A | E | B | B | E | E | B | B | E | E | E | E ||

Assim, cada ocorrência de toada vem acompanhada de diversos dados:

- numeração de sua ocorrência se é 1ª, 2ª, etc.
- nome: T1
- ano: 1982
- coleção: COP (Coleção Osvaldo Paulista)
- localização: em que vídeo e minuto está localizada
- Embaixador que canta: Zé Pio
- uso: visita a uma casa
- andamento: andamento médio que aparece na performance, para isso usamos o sinal de mais ou menos, ± 90
- tonalidade: que é a tonalidade que aparece na gravação que é consequentemente a afinação da viola, pois a Folia não muda de tonalidade sua música
- desenho harmônico: como aparece a progressão harmônica da toada nas performances

COLEÇÃO PRISCILA RIBEIRO

Nos arquivos em vídeo de José Carlos Ribeiro que compõem a CPR, foram filmados alguns dias de giro da Folia como também Festas de Reis. Nesses temos registros dos anos de 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995 e 1997, todos filmados em VHS, com uma câmera Sharp. As durações de registro variam entre os anos, aparecendo as vezes com mais de duas horas de filmagens (mais de uma fita, a duração das filmagens equivale à duração do suporte VHS que em média apresenta duas horas), e as vezes apenas 40 minutos, sendo que esses VHS foram digitalizados

Já os registros que fiz em campo entre 2011 e 2014 foram gravados com uma handcan Sony HD, que suporta um armazenamento bem maior de gravação, e logo depois algumas gravações foram realizadas com uma câmera T3i Cannon com resolução em full HD. A partir do momento em que pudemos contar com o suporte digital de gravação pode-se filmar uma maior parte dos Giros, pela facilidade de armazenamento em HD dos arquivos, ajuntando um maior volume de horas de gravação.

COLEÇÃO OSVALDO PAULISTA

Na coleção Osvaldo Paulista (COP) consta arquivos digitais provenientes de filmagens em VHS como também filmagens de câmeras digitais, fotos digitais e digitalizadas e um arquivo proveniente de fita k7 que foi digitalizado. A maioria das fotos de nosso acervo está nessa coleção. Os arquivos dessa coleção foram a maioria cedidos por Isaías Batistute que em parceria com seu tio José Osvaldo Paulista, registrou a Folia por muitos anos. José Osvaldo o precursor nessa iniciativa, conta que sempre gostou de filmar a Companhia, e lembra que antigamente para poder conseguir filmar a Companhia por mais tempo, por andarem em fazendas que não tinham energia elétrica, carrega em seu equipamento uma bateria de motocicleta para gerar energia para sua câmera filmadora. Muitas dos registros em fotos cedidas por Isaías Batistute e José Osvaldo, foram feitas por parentes e amigos que aos poucos foram cedendo a eles seus registros da Folia.

APÊNDICE B- VERSOS CANTADOS PELA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP- RECOLHA DE PRISCILA RIBEIRO

A seguir estão transcritos alguns dos versos cantados pela Folia de Reis dos Prudêncio durante seus dias de Giro.

VERSOS PARA ENTRAR NA CASA E FAZER A VISITA

“Ai pedindo vossa licença
Pra visitar seu lar sagrado
Recebendo a Companhia
E Também os Três Reis amado”

“Segue segue com a Bandeira
Por este Belém afora
É a visita dos Três Reis
Neste dia e nesta hora”

“Ai Deus salve ó lar sagrado
Nesta hora de benção
Deus vóis salve este senhor
Com nossa Bandeira na mão”

“Ai Deus salve ó lar sagrado
Ai é o divino criador
Os anjos cantam na glória
Os Três Reis Santo abençoou”

“Quando entrei em seu lar sagrado
Reparei em todos os canto
Os Três Reis ta abençoando
Todas as suas imagens de santo”

“Boa tarde ó minha gente
Acabemos de chegar
É os Três Reis do Oriente
Que veio lhe visitar”

“A Bandeira vem de longe
As fitas vem avuando
Vem trazer felicidade
Pra passar feliz o ano”

VERSOS PARA ADORAÇÃO AO PRESEPIO

“O povo teve notícia
Pelo profeta Isaías
Que ia nascer o filho de Deus
por nome de Rei Messias”

“Ascendeu a Estrela Dalva
Num facho de branca luz
Pra guiar os Três Reis Magos
Até o berço de Jesus”

“Seguindo por uma estrela
Acompanhando o resplendor
Avistou a manjedoura
Que nasceu o salvador”

“Correram todos em profecia
Primeiro chegou Gaspar
Chegando por derradeiro
Rei Brechó e Baltazar”

“Chegando na manjedoura
São José arrecebeu
Bate asa e canta o galo
Jesus Cristo já nasceu”

“Salve oh Virgem Maria
E o divino São José
Deus vos salve as três pessoas
De Jesus de Nazaré”

VERSOS PARA AGRADECIMENTO DE OFERTAS

“Agradeço a linda oferta
Deste filho de Maria
Os Três Reis guie seus passos
No correr do dia a dia
Seja sempre abençoados
Pelo divino Rei Messias”

“Deu oferta pra Bandeira
Nesta hora de emoção
Os Três Reis que agradece
Seu bondoso coração
Nas horas ruins da vida
Os Três Reis lhe estende as mão”

VERSOS PARA AGRADECIMENTO DE “JANTA”, ALMOÇO E CAFÉ

“Meu senhor dono da casa
Filho da Virgem Maria
Eu vos peço humildemente
Pra trazer a nossa Guia”

“Ó minha santa Tereza
Minha santa Gabriela
Essa é a nossa Guia
Não posso cantar sem ela”

“Meu senhor dono da casa
Nós já vamos lhe atender
O que fez pra companhia
Vamo agora agradecer”

“Deus lhe pague o bom almoço
E também suas mistura
Os Três Reis com seus milagres
Que lhes dê muita fartura”

“Deus lhe pague a bela mesa
Os banco que nós sentemo
Toalha colher e garfo
E os pratos que ocupemos”

“Deus lhe pague o belo doce
Que serviu pra companhia
Não é nós quem agradece
É o filinho de Maria”

“Deus vóis salve as cozinheira
Os trabalhos da servente
Sejam todos abençoados
Pelos Três Reis do Oriente”

“Deus lhe pague o bom almoço
Que matou a nossa fome
Seu lugar está guardado
Na mesa que os anjos comem”

VERSOS PARA “PAGAÇÃO” DE PROMESSA

“Um anjo desceu do céu
São José foi quem mandou
Trazendo santas benção

Na hora que ajoelhou”

“Oi meu nobre cidadão
Vós queira me escutar
Os Três Reis do Oriente
Mandou nós te avisar
A promessa que vós fez
Já levou pro seu altar”

VERSOS PARA DESPEDIDA

“Vamos fazer a despedida
Como fez Cristo em Belém
Vocês fica com Deus
Nós com Deus vamos também”

“Não quero que ninguém chora
São hora da nossa partida
Nesta hora consagrada
Aceita nossa despedida”

VERSOS PARA GUARDAR A BANDEIRA

“Os Três Reis chegou aqui
Num resplendor de uma estrela
Pra fazer esta visita
Com sua sagrada Bandeira”

“Vem das terras do Oriente
Cansados de viajar
Na casa desse devoto
Ele parou pra descansar”

“Ai os Três Reis está pedindo
Pra nossa Guia ir guardar
É com a vossa permissão
A cantoria eu vou parar”

VERSOS PARA “CHEGADAS”

“Deus vós salve o lindo arco
E os rojão que ofereceu
E também as lindas flores
Que do céu aqui desceu

“Ai meu nobre cidadão

Vois queiras me escutar
Os Três Reis do Oriente
Mandou nós te visitar”

VERSOS PARA FALECIDOS

“Que momento doloroso
Nossos coração doeu
Vois pediu que nós cantasse
Pros entes que faleceu”

“Faleceu foi sepultado
Debaixo de um lindo véu
Despediu de nós na terra
Foi com Deus morar no céu”

“Aqui fazendo oração
Pros anjos pro céu levar
Pros parente que aqui ficou
Os Três Reis vai confortar”

“Um anjo desceu do céu
Veio comigo encomendar
Nesta hora abençoada
Nossa guia pode pegar
Um pai nosso e ave Maria
Nóis agora vamos rezar”

VERSOS PARA PEDIR OFERTA

“Ai aí está meus Três Reis Santo
Arretratado nesta Guia
Ai vem pedindo a santa oferta
Ai pros festejos do seu dia”

APÊNDICE C - TRANSCRIÇÕES

As transcrições a seguir como dito na quarta parte do trabalho são as transcrições de todas as toadas de Reis da Folia de Reis dos Prudêncio constantes nos registros do acervo do qual esse trabalho tem acesso, dentre os anos de 1982 a 2015. Foram realizadas transcrições da primeira aparição das respectivas toadas dentro desses arquivos, salvo exceções em que a gravação apresentava incompletude ou inaudibilidade total, recorremos a próxima aparição em gravação da distinta toada.

Lembrando que a transcrição refere-se à parte cantada pelo Embaixador, o que chamamos de parte da “embaixada”. Como as mesmas Respostas podem ser usadas por mais de um tipo de toada, essas foram transcritas e ajuntadas ao final das transcrições. Apenas os tipos de Respostas que aparecem uma única vez dentre as toadas, estão transcritas juntamente com sua referida toada.

Lembrando também que a bula do lado esquerdo de cada transcrição em uma caixa de texto, traz as seguintes indicações: em qual coleção tal toada transcrita se encontra (COP ou CPR); vídeo em que se encontra dentro da coleção (ano e/ou nome que aparece no arquivo salvo em HD); a minutagem em que se encontra no vídeo; o Embaixador e o Respondedor que cantou em tal gravação.

Na transcrição da T7 (toada sete), consta como exemplo o uso da percussão e da distribuição prosódica da letra sobre a melodia da toada.

Abaixo o ritmo usado na maior parte do tempo no acompanhamento da viola, essa afinada em cebolão em Ré:

Ao final do trabalho foram anexadas as gravações que serviram de base para as toadas transcritas. Foram separadas em dois volumes de DVD. A maioria das gravações são correspondentes as transcrições em partitura como se pode conferir através de sua bula

explicativa que fica do lado esquerdo da partitura. Algumas, não puderam ser editadas, por isso foram substituídas por outras mas correspondem a mesma toada grafada. As únicas gravações que não possibilitaram edição de arquivo e constavam como registro único no acervo da referente toada, foram as correspondentes a T17 e da T19, para que não deixassem de compor no DVD anexado ao trabalho, delas foram feitas filmagens das filmagens via tela do computador.

T 1 - Mineira-M

COP- v.1982 -(00:00)
 Embaixador: Zé Pio
 Respondedor: Osvaldo Ramos

♩ = 100

Embaixador

6

Emb.

Resp.

11

D D⁷ G

D A G A D

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as 100 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system, labeled 'Embaixador', contains measures 1 through 5. The second system, labeled '6', contains measures 6 through 10. The third system, labeled 'Emb.' and 'Resp.', contains measures 11 through 15. The 'Embaixador' part is played on a treble clef with a 2-octave extension. The 'Respondedor' part is played on a treble clef with a 2-octave extension. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Chord symbols (D, D7, G, A) are placed above the corresponding measures. The score ends with a double bar line at measure 15.

T2 - Paulista - A

COP- v.1989 - (09:17)

Embaixador: Zé Pio

Respondedor: Osvaldo Ramos

♩ = 92

D G D G

Embaixador

Respondedor

T3 - Caminhada - RR1

COP-v.1989 - (15:00)
 Embaixador: Julio Prudêncio
 Responderor: Toninho

♩=135

Embaixador

Responderor

Emb.

Resp.

Mestre

Contra-mestre

Caceteiro

Tala

Contra-tala

T3-Caminhada-RR

24 D A D D A

Mestre

Contra-mestre

Caceteiro

Tala

Contra-tala

32 D

Mestre

Contra-mestre

Caceteiro

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

T4 - Caminhada-RR2

COP- v.1989 -(16:30)
 Embaixador: Júlio Prudêncio
 Repondedor: Toninho

♩=120

Embaixador

Respondedor

5

Emb.

Resp.

9

Emb.

Resp.

10

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

D A G D A G

D A D A

D A G D A G

T4-Caminhada-RR

14 D A D A

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

18 D

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

T5 - Mineira-M

COP- v.1989 - (27:00)
Embaixador: Julio Prudêncio
Respondedor: Toninho

Embaixador

Emb.

Emb.

Emb.

Resp.

Emb.

Resp.

COP- v.1989 - (47:27)
 Embaixador: Julio Prudêncio
 Respondedor: Osvaldo Ramos

T6 - Paulista - A

Embaixador

Respondedor

$\text{♩} = 115$

G

Emb.

Resp.

5

D

G

Emb.

Resp.

9

D

Emb.

Resp.

11

A

D

A

Emb.

Resp.

17

D

CPR-v.1992A-(29:30)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

Pricabach2017©

T8 - Paulista - B

COP- v.1992 - (53:23)

Embaixador: Júlio Prudêncio

Respondedor: Messias

Embaixador

Respondedor

♩ = 98 D D D D⁷

4 G G G G D

9 A

T9-Paulista-B

CPR-v.1992A- (01:17:45)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

Embaixador

Respondedor

♩=80 D A G A

Emb.

Resp.

6 D G A

T10-Mineira-M

COP-v.1993B-(08:54)

Embaixador: Zé Pio

Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 90

Embaixador

Emb.

Resp.

6

12

D D7 G D

D7 G A

D A G A G A D

T 11- Mineira-M

COP-v.1993A-vts2-(27:18)
 Embaixador: Pedro Souza
 Respondedor: Zé Júlio

♩ = 79   D   **D7**   G

Embaixador

6   D   **D7**   G   A

Emb.

Resp.

12   D   A   D

Emb.

Resp.

T12- Paulista-A

CPR-v.1993C-(15:39)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 90

Embaixador

Respondedor

D A D A

Emb.

Resp.

7 D A D

Emb.

Resp.

12 A D A

T13 - Dobrada - A

COP- v.1993. B - (02:28)
 Embaixador: Júlio Prudêncio
 Responderor: Messias

♩=120

Embaixador

Responderor

D⁷ D⁷ G G

Emb.

Resp.

5

D D⁷ G G

Emb.

Resp.

9

D D A A D

T14 - Caminhada -RR3

COP-v.1993B - (03:20)
 Embaixador: Julio Prudêncio
 Respondedor: Messias

♩ = 120

Embaixador

Respondedor

5

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Chords: D⁷, G, A, D

T14- Caminhada-RR3

14 D D D

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

This musical score is for a piece titled 'T14- Caminhada-RR3'. It shows measures 14, 15, and 16. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is for seven parts: Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe, and Requinta. Measures 14 and 15 are marked with a 'D' above them. The notation for each part is as follows: Mestre and Contra-mestre play a half note D4 in measure 14, followed by a half note D5 in measure 15, and a half note D5 in measure 16. Cacetero, Tala, and Contra-tala play a half note D4 in measure 14, followed by a half note D5 in measure 15, and a half note D5 in measure 16. Tipe and Requinta play a half note D4 in measure 14, followed by a half note D5 in measure 15, and a half note D5 in measure 16. The score is written in a single system with a brace on the left side.

T16 - Mineira-M

CPR-v.1994B-VHS10- (16:20)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

♩ = 80

Embaixador

D E E E A E

7 E E A D A

13 D A G A D

Embaixador

7

12

T18 - Dobrada - S1

CPR-v.1994B - (32:18)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

♩ = 87

D G D A A A

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

9 A G D A D D D D

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

17 A A A A A A

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

T19 - Paulista - C

353

CPR-v.1994B - (01: 37:39)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩ = 123

Embaixador

Respondedor

Emb.

Resp.

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

T20 - Dobrada - A

COP- v.2003 A - (39:03)
 Embaixador: Pedro Souza
 Respondedor: Zé Júlio

♩ = 88

Embaixador

5

Emb.

Resp.

9

Emb.

Resp.

D D D G

D A A A

A A D D

T21 - Paulista - A

CPR-v.1997-(12:14)
 Embaixador: Pedro Souza
 Responder: Zé Júlio

♩ = 80

Embaixador

A A A A

Emb. 6 A A G D A D

Resp.

T22 -Paulista-B

CPR- v.1997 -(28:31)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩=91

Embaixador

Respondedor

5

Emb.

Resp.

9

Emb.

Resp.

D A D

A D A

T23 -Dobrada -S2

357

CPR- v.1997 - (27:55)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 110

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

6

11

16

D

D⁷

G

G

A

D

G

D

A

D

♩ = 86

D D7 G D D7

Embaixador

Respondedor

7 G D A D

Emb.

Resp.

Detailed description: The image shows a musical score for two parts: Embaixador and Respondedor. The time signature is 4/4, and the key signature is D major (two sharps). The tempo is indicated as quarter note = 86. The score is divided into two systems. The first system contains 6 measures. Above the staff, the chords D, D7, G, D, D7 are indicated. The Embaixador part (treble clef, 8va) starts with a dotted half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, and a dotted half note D. The Respondedor part (bass clef, 8va) starts with a dotted half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, and a dotted half note D. The second system contains 7 measures. Above the staff, the chords G, D, A, D are indicated. The Embaixador part starts with a dotted half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, and a dotted half note D. The Respondedor part starts with a dotted half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, C, and a dotted half note D. The score ends with a double bar line.

T25 - Mineira-M

COP-v.2003A - (01:24)
 Embaixador: Fábio Souza
 Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 80

Embaixador

Emb.

Emb.

Emb.

Resp.

Emb.

Resp.

Chords: D, D, D, D⁷, G, D, D, D⁷, G, A, A, D, A, A, A, G, D, A, D

Embaixador

75

D G D

7 D7 G E

Emb.

Resp.

T27 - Paulista - A

COP- v.2003 - (46:15)
Embaixador: Fábio Souza
Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 82   D   A

Embaixador

Respondedor

6   D

Emb.

Resp.

T28 - Mineira-M

CPR-v.1995 -VHS11- (01:33:25)

Embaixador: Pedro Souza

Resposta: Zé Júlio

♩ = 77

Embaixador

Emb.

Emb.

Resp.

Emb.

Resp.

Chords: D, D⁷, G, A

T29 - Paulista - A

CPR- v.1997 -(49:47)

Embaixador: Zé Pio

Respondedor: Zé Osvaldo

♩=103

D A D A D D⁷

Embaixador

Respondedor

6 G A

Emb.

Resp.

T30 - Paulista - D

COP-v.2006A - (05:29)

Embaixador: Fábio Souza

Respondedor: Zé Júlio

♩=70

D G

Embaixador

5 D E

Emb.

Respondedor

9 A

Emb.

Respondedor

T31 - Mineira - M

COP-v.2006A - (37:12)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩=75

Embaixador

Emb.

Resp.

13

A

D

A

D

T32 - Dobrada -D

COP-v.2010B - (01:40:39)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

♩ = 74

D G A

Embaixador

Respondedor

6 G D A D E

Emb.

Resp.

13 A

Emb.

Resp.

20 ✓ D

Emb.

Resp.

T33- Dobrada-S3

COP-v.2009B-(34:30)

Embaixador: Fábio Souza

Respondedor: Zé Júlio

♩ = 80

D

A

D

Embaixador

Emb.

Resp.

Emb.

Resp.

Cac.

Tal.

Cont.tal.

17 A D

Emb. 8

Resp. 8

Cac.

Tal.

Cont.tal.

Tip.

Req.

T34-Dobrada-S4

COP-v.2009B-(01:17:06)
 Embaixador: Pedro Souza
 Respondedor: Zé Júlio

♩ = 80

D A D

Embaixador

Respondedor

6 A G

Emb.

Resp.

Cac.

Tal.

Cont.tal.

T35-Mineira-M

CPR-v.2011-0039-(00:00)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Osvaldo

Embaixador

♩=80 D

D7 G

Emb. 6 D D7 G A

Resp.

Emb. 12 D A

Resp.

Emb. 16 G D A D

Resp.

T36-Falecidos-I

CPR-v.2011-146-(00:00)

Embaixador: Fábio Souza

Respondedor: Zé Osvaldo

[illegible] [illegible]

T36-Falecidos-I

10 A G A D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

8

T37- Paulista-E

CPR-v.2011-0113-(18:50)

Embaixador: Fábio Souza

Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 83   A

Embaixador

Respondedor

7   D

Emb.

Resp.

Cac.

Tal.

Cont.tal.

12   A   D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.tal.

Tip.

Req.

T38-Paulista-D

CPR-v.2011-0090-(05:17)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

Instrumental

♩ = 85

D A D A D

Inst. 6 E

Emb.

Resp. 8

Inst. 10 A D

Emb.

Resp. 8

T39-Paulista-A

CPR-v.2012-0448-(00:00)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

Embaixador

Respondedor

♩ = 78

D A D A D

T40-Paulista-A

CPR-v.2012-0448-(16:20)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

♩ = 77

Embaixador

Respondedor

Emb.

Resp.

D G D G

7 D A D

The musical score is written for two parts: Embaixador and Respondedor. It is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 77. The score consists of two systems. The first system has two staves. The Embaixador staff starts with a rest, followed by a quarter note D, a quarter note G, and then a series of eighth notes. The Respondedor staff starts with a rest, followed by a quarter note D, a quarter note G, and then a series of eighth notes. The second system also has two staves. The Emb. staff starts with a rest, followed by a quarter note D, a quarter note G, and then a series of eighth notes. The Resp. staff starts with a rest, followed by a quarter note D, a quarter note G, and then a series of eighth notes. The score ends with a double bar line.

T42-Paulista-B

CPR-v.2013-0891-(21:44)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 80

Embaixador

Respondedor

5

G A D A

The musical score is written for two parts: Embaixador and Respondedor. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩ = 80. The score consists of two systems. The first system has two staves. The Embaixador staff starts with a whole rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. The Respondedor staff starts with a whole rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. The second system also has two staves. The Embaixador staff starts with a whole rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a whole note D. The Respondedor staff starts with a whole rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a whole note D. Chord symbols G, A, D, and A are placed above the Embaixador staff in the second system. A red D7 chord symbol is placed above the Respondedor staff in the first system.

T43-Paulista-D

CPR-v.2013-0921- (11:37)

Embaixador: Pedro Souza

Respondedor: Zé Júlio

Embaixador

♩=76

A

D

A

Emb.

7

8

Resp.

10

E

A

T44-Dobrada-G

CPR-v.2013-0939-(00:00)
 Embaixador: Paulo Guimarães
 Responderor: Zé Osvaldo

♩ = 95   D   G

Embaixador

Responderor

6   A   D

Emb.

Resp.

10   A

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

T44- Dobrada-G

381

14 A G D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

T45-Mineira-M

CPR-v.2014-1031-(03:11)

Embaixador: Pedro Souza

Resposta: Zé Júlio

♩ = 81

D

D7 G D

Embaixador

7

D7 G A

Emb.

Resp.

12

D A G D A D

Emb.

Resp.

T46- Dobrada-F

CPR-v.2014-1038-(00:00)
 Embaixador: Paulo Guimarães
 Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 88

Embaixador

Respondedor

6

Emb.

Resp.

11

Emb.

Resp.

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

D A D A G D

A D A G D G

D A G

Pricabach2017©

T47-Paulista-Dmod.

CPR-v.2014-1041-(00:00)
 Embaixador: Paulo Guimarães
 Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 84   D   D7   G   A

Embaixador

7   G   A

Emb.

Resp.

13   D

Emb.

Resp.

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

T47-Paulista-Dmod

19 A D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

T48-Dobrada-S4

CPR-v.2014-1107-(00:00)

Embaixador: Paulo Guimarães

Respondedor: Zé Osvaldo

[illegible] [illegible]

9

Emb.

Resp.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

G

9

Emb.

Resp.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

G

Respondedor: Paulo Guimarães

T50- Mineira-M

COP-v.2015-dvd3-(01:07:45)

Embaixador: Fábio Souza

Respondedor: Paulo Guimarães

Embaixador

♩ = 80   D

6   D   D7   G   A

Emb.

12   D   A   G   A   D

Emb.

Resp.

Resposta-M

CPR-v.1992A-(29:30)

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

D D7 G

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

6 D7 G D

11 A D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

15 A D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

Resposta-A

COP-V.1993B-(00:19)

Score for **Resposta-A**, measures 1-8.

Measures 1-4: Chords A and G.

Measures 5-8: Chords D, A, and D.

Instrumentation: Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tip., and Req.

Resposta-B

CPR-v.1992A-(01:17:45)

♩=80 D

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

4 A D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

Resposta-D

COP-v.2006A-(05:29)

D

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

A

D

Mest.

Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.-tal.

Tip.

Req.

Resposta-S4

COP-v.2009B-(01:17:06)

Embaixador ou Mestre

Respondedor ou Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

G D

Emb. ou Mest.

Resp. ou Cont.-mest.

Cac.

Tal.

Cont.

Tip.

Req.

4 A D

Introdução Toada de Reis

Voz do Bandolin

COP-v.1993A.
VTS3-min.14.40

♩=85

5

9

13

17

21

Arremate Toada de Reis

Voz do Bandolin

COP-v.1993A
VTS4-min.00:00

1 2 3 4

D D7 G A

5 6 7

D D7 G

8 9 10

A D A A

ANEXO A – ABC E RELÓGIO

Abaixo alguns versos que o Palhaço recita, quando encontra no arco das “Chegadas” o ABC e o Relógio. O ABC nos foi cedido pelo Alfer José Aguiar da Folia de Reis União de Cajuru e o Relógio nos foi cedido pelo Alfer Ronaldo Paulista da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP.

ABC de José Aguiar

Jesus veio ao mundo
Destinado a sofrer
Dizendo a sua descendência
Quas letras do **abece**

Com **A** eu escrevo anjo
Que na minha frente anunciou
O nascimento do Menino Onipotente
Todas as vezes que eu penso
nele
Pode crer que está presente

Com **B** escrevo Baltazar
O primeiro Reis que adorou
Quando soube por notícia
Que nasceu o criador
Com seu poder imenso
O mundo se alegrou

Com **C** eu escrevo creio
Na profecia sagrada
25de dezembro os Reis faz a embaixada
Naquele lindo encontro
Naquela tão longa estrada

Com **D** eu escrevo Deus
É o nosso mais adorado
E Jesus o Salvador do
Espírito Santo sagrado
Gabriel o santo anjo que
Lhe trouxe esse recado

Com **E** eu escrevo estrela
Com bonito resplendor
E a luz do nascimento
Do divino salvador
Na hora que cantou o galo
O mundo se transformou

Com **F** eu escrevo família
Descendência de Israel
É guiado por uma estrela
E o anjo Gabriel
É o pai Sebastião
Que por nós esta no céu

Com **G** escrevo Gaspar
O segundo que adorou
Quando soube por notícia
Que Jesus no mundo chego
Com aviso da Estrela
Seu ouro desenterrou

Com **H** escrevo Herodes
Do seu palácio dourado
Era o reis do mundo inteiro
Pelos Reis foi enganado
Quando chega um Rei dos Reis
Sempre um rei fica zangado

Com **I** escrevo “imbaixada”
Do oriente pra Belém
De todas coisas do mundo
Outra igual assim não tem
Quem tem fé nos Três Reis Santos
Tem fé em Jesus também

Com **J** escrevo jardim
O jardim da natureza
Nascimento de Jesus em Belém
Trouxe surpresa
Lá só existe alegria
Nunca mais teve tristeza

Com **L** escrevo lembrança
Lembro da Virge Maria
Eu saudando esse leteiro

To saudando essa família
Saudando nossa Bandeira
E também a Companhia

Com **M** escrevo Maria
Que por Deus foi escolhida
Pra ser a mãe de Jesus
Dedicou a sua vida
É a mãe de todos nós
Nunca será esquecida

Com **N** escrevo Natal
Noite Santa e sagrada
Os galo se manifesta
Os anjo faz a embaixada
Por toda Jerusalém
Não se fala em mais nada

Com **O** eu escrevo oriente
Também escrevo oração
E o ofício das Leis Divinas
Das 14 gerações
Profecia de Moisés
Ficou na recordação

Com **P** escrevo pastor
Que pastoreava em Belém
Visitara Jesus menino
Que a Virgem Maria tem
O casal chegou na cidade
Não conhecia ninguém

Com **Q** escrevo quilômetro
Que os Tres Reis se viajou
Do oriente pra Belém
Procurando o salvador
E viajaroeste 6 dias
Então breve encontrou

Com **R** escrevo reinado
Os Reis deixaram distante
Viajaro muito tempo
Uma viaje importante
Queria ver o menino

E avistar o seu semblante

Com **S** escrevo saída
Sairão com muita fé
Nesta santa profecia
Veja só como é que é
Guiado por uma estrela
E o anjo São Gabrié

Com **T** escrevo trindade
Que os anjos veio dizendo
Pai filho Espírito Santo
E o Jesus de Nazareno
Depois de muito milagre
Que ficaro conhecendo

Com **U** escrevo unimos
Unida a nossa fé viajamos muito
Dias prás bandas de Nazaré
Chegaro na manjedoura
Os Reis ficaro de pé
Saldaro a Virgem Maria
Deus menino e São José

Com **V** escrevo vitória
Os Tres Reis foi vitorioso
Passando neste palácio
Daquele Herode Maldoso
Depois da volta dos Reis
Herode acho tão gostoso

Com **X** escrevo chave
Da porta da manjedora
Além que tinha os guarda
Também havia os pastor
Estava visitando
O menino salvador

Com **Z** eu escrevo zolhos
Milagre de Deus Divino
Os Tres Reis se viajaro
Pra visita Deus Menino
Tiveram longa viagem
Realizo seu destino

O Relógio de Ronaldo Paulista

Deus vos salve o lindo arco
E o estouro do rojão
Salve essa nobre Guia
E esse nobre batalhão

Peço licença a vocês
Nesse alegre momento
Pois olhando o relógio
Vou falar o nascimento

O relógio era outro
Antes de nascer o Messias
Mas marcou o nascimento
Do filinho de Maria

25 de Dezembro
A meia noite foi dado
Nascido o Rei do mundo
Na Virge Santa encarnado

A **1:00** hora aconteceu
Quando São José e Nossa Senhora
Santificou com vossa luz
O Divino Rei da glória

As **2:00** horas naquele tempo
Hora de grande alegria
Os Três Reis já procuravam
O filinho de Maria

As **3:00** horas os Reis Magos
Por Herodes é recebido
O rei perverso sabia
Que Jesus havia nascido

As **4:00** horas o Santo Anjo
No clarão da Estrela Guia
Guiava os Treis Reis Santos
Até o filinho de Maria

As **5:00** horas a estrela
Começava a brilhar mais linda
os Treis Reis que viajavam
Seguindo a Estrela Guia

As **6:00** horas no clarear do dia
A Estrela se apagava
Mas a fé dos Treis Reis Santos
Cada vez mais aumentava

As **7:00** horas eu me lembro
Pois vem na recordação
Os sete dias da semana obra da criação
Em sete dias Deus fez o mundo
Sem em nada por a mão

As **8:00** horas se diz
Que Herodes esbravejava
Pra matar Jesus Menino
O seu plano fracassava

As **9:00** hora eu me lembro
Da divina encarnação
Os nove meses que Cristo
Passou no ventre da Virgem da Conceição

As **10:00** horas aconteceu
Porque se tem metecimento
Deus passou pra Moisés
A lei dos dez mandamentos

As **11:00** horas aconteceu
Quando os Três Reis viu o esplendor
Sabiam que estavam perto
Para ver o redentor

Ao **meio dia** aconteceu
O momento esperado
Hora que os Três Reis Santos
Visitou Jesus amado

Meu senhor dono da casa
Deixou tudo consumado
Se não fiz o vosso gosto
Peço pra ser perdoado

Também peço a sua licença
Pra pegar esse relógio
Que esta no arco pendurado