

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

PRISCILA MARIA RIBEIRO

“Cantar os Reis”: Sistemas de Cantoria e Localidade

São Paulo
2022

PRISCILA MARIA RIBEIRO*

“Cantar os Reis”: Sistemas de Cantoria e Localidade

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em Música.

Área de Concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^ª. Dra. Flávia CamargoToni

* Bolsa FAPESP (2018/06375-0).

São Paulo
2022

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 inseridos pela autora

Ribeiro, Priscila Maria
"Cantar os Reis": Sistemas de Cantoria e Localidade /
Priscila Maria Ribeiro; orientadora, Flávia Camargo Toni.
- São Paulo, 2022.
286 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música
/ Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Folias de Reis. 2. Música. 3. Sistemas de Cantoria.
4. Localidade. 5. Etnomusicologia. I. Camargo Toni,
Flávia. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

RIBEIRO, Priscila M. **“Cantar os Reis”: Sistemas de Cantoria e Localidade.** 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À minha pequena Maria. A todas as mães. A todas as Foliãs de Reis.
A todas as mulheres. À minha mãe. À minha vó Doca, cabocla, caipira
do pé rachado, como ela mesma diz, por tanta luta, por tanta
perseverança. Chegamos lá.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de estudos (2018/06375-0) que possibilitou a realização desse trabalho.

Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Flávia Camargo Toni por todos esses anos de aprendizado e parceria sincera e afetuosa, que ao longo dessa trajetória me concedeu todas as chances possíveis e necessárias para meu crescimento e desenvolvimento intelectual.

Agradeço a todas e a todos que direta ou indiretamente me auxiliaram na realização desse trabalho.

Agradeço a Deus, a Nossa Senhora Aparecida e aos meus padroeiros Gaspar, Belchior e Baltazar, os Três Reis Santos, por estarem sempre ao meu lado.

“Caipiras...” Mas que são os caipiras? São os filhos das nossas brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e dos ubérrimos vales de nossos piscosos, caudalosos, encachoeirados e inumeráveis rios, “acostelados” de milhares de ribeirões e riachos. Nascidos fora das cidades, criados em plena natureza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça.” (Cornélio Pires, 1921, em “Conversas ao Pé do Fogo”)

“(...) toda técnica esconde, de alguma forma, uma teoria do tempo.” (Karl H. Hörning, 1992, em “Le temps de la technique et le quotidien du temps”)

RESUMO

RIBEIRO, Priscila M. **“Cantar os Reis”: Sistemas de Cantoria e Localidade**. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Na presente tese busco investigar como a cantoria de Reis na Folia dos Prudêncios, grupo da cidade de Cajuru (SP) e os chamados *sistemas de cantoria* nos mostram como espaço, local e localidade são elementos importantes de compreensão para se pensar como tal música é produzida e entendida por todos que dela participam. Aqui, a técnica é um dos elementos importantes de construção, embora não possa me furtar a reflexões ontológicas da Geografia. Logo, a pesquisa encontrou acolhimento no Projeto temático “O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia” compartilhando de inúmeros apontamentos investigativos em torno desse tema. No trabalho, analiso como se dão as relações do local em que é feita a música da centenária Folia de Reis dos Prudêncios, com as pessoas que dela participam, sendo que todo processo de investigação parte da perspectiva da *pesquisadora foliã*, pois ocupo esses dois papéis sendo que atuo na Folia desde a infância. Através da análise do repertório transcrito, que totaliza 50 toadas diferentes (melodias tocadas e cantadas pela Folia), busco entender como são construídas, seus significados, memória e o trânsito que estabelecem entre local, Embaixadores e foliões. Através de uma abordagem qualitativa considerando a autoetnografia como um dos métodos do trabalho, procuro através da análise musical compreender como o repertório da Folia atua como mecanismo de compreensão do grupo.

Palavras-chave: Folias de Reis; Música; Sistemas de Cantoria; Localidade; Etnomusicologia.

ABSTRACT

RIBEIRO, Priscila M. **“Cantar os Reis”: Sistemas de Cantoria e Localidade.** 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In this thesis I seek to investigate how the singing of Reis in Folia dos Prudêncios, a group from the city of Cajuru (SP) and the so-called singing systems show us how space, place and locality are important elements of understanding to think about how such music is produced and understood by all who participate. Here, technique is one of the important elements of construction, although I cannot avoid ontological reflections on Geography. Therefore, the research found acceptance in the thematic project “O Musicar Local - new trails for ethnomusicology” sharing numerous investigative notes around this theme. In this work, I analyze how the relationships between the place where the music of the centenary Folia de Reis dos Prudêncios is made, with the people who participate in it, are given, and the entire investigation process starts from the perspective of the foliã researcher, as I occupy these two roles, because I have been working at Folia since childhood. Through the analysis of the transcribed repertoire, which totals 50 different *toadas* (melodies played and sung by Folia), I seek to understand how they are built, their meanings, memory and the transit they establish between the place, Embaixadores and foliões. Through a qualitative approach considering autoethnography as one of the methods of work, I seek through musical analysis to understand how the repertoire of Folia acts as a mechanism for understanding the group.

Key-words: Folias de Reis; Music; Singing Systems; Locality, Ethnomusicology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CAPÍTULO 1- AS FOLIAS DE REIS- UMA BREVE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E PRINCIPAIS APONTAMENTOS TEÓRICOS DA TESE	24
2.1	ESTUDOS SOBRE AS FOLIAS DE REIS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS ..	34
3	CAPÍTULO 2 - O REGISTRO DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIOS: UM ARQUIVO PESSOAL	43
3.1	DESCRIÇÃO DOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS: UM RELATO.....	47
3.2	O ARQUIVO: UMA NOVA POSSIBILIDADE DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA	55
4	CAPÍTULO 3- FOLIA, MÚSICA E MEMÓRIA	60
4.1	LUGARES DA MEMÓRIA	62
4.2	A MEMÓRIA E OS ARQUIVOS: A MÚSICA DA FOLIA	66
5	CAPÍTULO 4 - A FOLIÃO DE REIS: UMA AUTOETNOGRAFIA.....	77
5.1	“SEGUROU NOSSA BANDEIRA, NESSE MOMENTO DE EMOÇÃO”: A NARRAÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA.....	82
5.2	UMA ETNOGRAFIA EXEMPLIFICADA	88
5.3	TRABALHOS DE CAMPO	89
5.3.1	“Eternização da Bandeira” 18 de agosto de 2019: Sítio dos Prudêncio- Cajuru-SP	90
5.3.2	Companhia canta em Ribeirão Preto -SP no Festival Santa Cecília -15 de setembro de 2019.....	92
5.3.3	Giro Folia dos Prudêncio 2020- último Giro antes da Pandemia de COVID-19.....	94
5.3.4	A Pandemia de COVID-19 e o Trabalho de Campo.....	104
5.4	A FOLIA E SEUS MUSICANTES: AS ENTREVISTAS	106
5.5	ATRAVESSAMENTOS AUTOETNOGRÁFICOS: REFLEXIVIDADE.....	124
6	CAPÍTULO 5- ANÁLISE DA MÚSICA DA FOLIA	129
6.1	A ANÁLISE DA MÚSICA DA FOLIA	135

6.2 AS TOADAS E A ATUAÇÃO HARMÔNICA DOS SISTEMAS DE CANTORIA.....	138
6.3 O SÍMBOLO MUSICAL NAS TOADAS DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIOS	147
6.4 ANÁLISE.....	155
6.4.1 A Toada Doze- T12.....	157
6.5 TOADA DA FOLIA DE REIS: UM GÊNERO MUSICAL?.....	169
7 CAPÍTULO 6 - AS <i>ESTRUTURAS DE SENTIMENTO</i> E A <i>TÉCNICA</i>, UMA PERSPECTIVA SOBRE O <i>MUSICAR LOCAL</i> DA FOLIA DE REIS.....	177
7.1 ESTRUTURAS DE SENTIMENTO E A TÉCNICA.....	178
7.2 CIRCULAÇÕES MUSICAIS	189
8 CAPÍTULO 7 - O MUSICAR LOCAL DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIOS: PERSPECTIVAS ONTOLÓGICAS EM GEOGRAFIA.....	195
8.1 A GEOGRAFIA E O MUSICAR	197
8.2 A FOLIA DOS PRUDÊNCIOS: MÚSICA E LOCALIDADE	211
CONCLUSÃO	219
REFERÊNCIAS.....	228
APÊNDICE - ENTREVISTAS	238

1 INTRODUÇÃO

A presente tese é fruto do processo de pesquisa em torno da música da Folia de Reis ou Companhia de Reis¹ da família Prudêncio de Cajuru, estado de São Paulo. Nessa pesquisa atuo num duplo papel, pois além de ser uma pesquisadora que desempenha um papel investigativo no campo da musicologia e da etnomusicologia em torno da música da Folia sou também um membro dessa Folia de Reis desde criança, sendo assim, uma *pesquisadora foliã*.

Atualmente no grupo ocupo o lugar de Embaixadora e o de Contra-tala, sendo esses, dois modos distintos de atuar na cantoria, reservando ao primeiro o papel principal dentro do grupo, o qual divido com outros três Embaixadores, sendo eu a única mulher. Nessa dinâmica a comunicação que busco realizar com o leitor no decorrer da tese ocupa lugares distintos sendo que hora é a foliã quem fala ao leitor, hora a pesquisadora. O desenvolvimento e feitura de tal comunicação nem sempre se tornam uma troca simples podendo ocorrer algumas intersecções de um modo mais instantâneo durante as interlocuções.

O trabalho de pesquisa da tese se vincula ao projeto temático *O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia*² compartilhando de inúmeros apontamentos investigativos em torno desse tema. A música da Folia de Reis dos Prudêncios é objeto de minha pesquisa desde a Iniciação Científica, passando pelo Mestrado e que agora no Doutorado busco investigar como se dão as relações do local em que é feita a música do grupo com as pessoas que dele participam. Através da análise do repertório transcrito em estágios anteriores, que totaliza 50 toadas diferentes (melodias tocadas e cantadas pela Folia) busco entender sua construção, significado, memória e o trânsito que estabelecem entre locais, Embaixadores e foliões. Todo o repertório que analiso pode ser conferido através dos links https://www.youtube.com/channel/UC_mQOGcD7YS1UVqDBJvBIYQ/featured e https://www.youtube.com/channel/UC5lfi0OZ9Nnx_o86hlkEgIg.

¹ Nome também usado para designar as Folias de Reis. Muitos foliões preferem usar essa nomenclatura, Companhia de Reis, ao invés de Folia de Reis.

² O Projeto Temático “Musicar Local”, (projeto FAPESP nº 2016/05318-7) do qual está vinculado este projeto de pesquisa de Doutorado, tem como pesquisadora responsável a Prof^ª. Dra. Suzel Reily e pesquisadoras principais a Prof^ª. Dra. Rose Satiko e minha orientadora a Prof^ª. Dra. Flávia Toni. O Temático tem como objetivo reconhecer a diversidade de formas de engajamento musical - ou modos de *musicar* - em diversas localidades. Seguindo Christopher Small, usamos a palavra *musicking* para descrever qualquer forma de engajamento musical. Small chama a atenção para o caráter social do “musicar local”, se ele ocorre em tempo real ou é mediada por uma gravação, sendo a música engajada em um processo interativo ligado a produção e experiência de se fazer música.

Através de uma abordagem qualitativa considerando a autoetnografia como um dos métodos de trabalho, procuro horizontalidade na produção do conhecimento indo além do *pensar sobre eles* buscando *pensar com eles*. O autoetnográfico na pesquisa é utilizado apenas como um recurso de compreensão que se dá de maneira introdutória e bem pontual, o objetivo da tese não é fazer apenas uma extensa autoetnografia e sim usar o método como um recurso para elucidar algumas passagens ou momentos musicais nos quais busco compreender a partir da perspectiva de quem vive e atua na Folia de Reis.

Como base teórica elegi o conceito *Musicking* (musicar), que proporciona todo o pano de fundo para minhas reflexões e desenvolvimentos dentro do trabalho. Tal conceito traz a perspectiva de que “a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la” (SMALL, 1999, p.9), ou seja, na performance. Essa pode ser entendida de uma maneira ampla abarcando além da performance como prática interpretativa, mas também sobre o viés da antropologia da performance. Para Small, e estou plenamente de acordo com isso, música é mais que um nome, é um verbo, o de *musicar*, é ação, e transcende a ideia de performance musical, incluindo 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*. É um entendimento amplo sobre o significado do fazer musical, não apenas o significado que a palavra traz. Suzel Reily em 2016 junto a outras pesquisadoras e pesquisadores como Flávia Toni e Rose Satiko, abrem um campo de investigação a partir do musicar como construtor de localidades criando o projeto temático *O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia*. Assim pode-se pensar em como o *musicar* constrói esses determinados locais e também a ação de como os diferentes “musicalizares”³ estão envolvidos na performance, acontecendo de maneira singular, lidando, portanto, com diferentes fatores. Dessa forma, consideraremos as interações dentro dessas perspectivas em que não só as relações entre humanos formam e moldam os comportamentos criando as relações sociais, mas também as relações entre não-humanos, pensando na prática votiva aos Três Reis Magos presentes na Folia.

³ Palavra comumente usada no campo da Educação Musical, indicando os variados modos de aprendizagem e absorção musical. O que me refiro a *musicalizar* parte também da ideia de uma aprendizagem musical em que não só a música atua na construção do conhecimento, mas também outros diversos aspectos da Folia, como por exemplo os fatores plásticos que envolvem a manufatura e apreciação dos enfeites, a convivência familiar nos dias de Folia, a culinária, etc.

Muitas vezes no curso de graduação em música me perguntava se fazia sentido estudar horas e horas em uma salinha de estudos para concorrer a uma vaga em alguma das pouquíssimas orquestras existentes no Brasil, ou ser capaz de me habilitar para ser uma concertista que faz concertos com outras orquestras ao redor do mundo. Percebia que era uma Música distante, com pouca vida e expressão, desvinculada de qualquer sinceridade e ânsia artística que vinha de mim.

Quando voltava ao interior, participando da Folia de Reis via como sua música era de extrema importância para aquelas pessoas, fazia parte de seus cotidianos e como tal música de fato transformava a vida delas. A música, através da toada, atuava como fonte de cura, conforto, alegria, festividade, expectativa de um ano de preparativos para uma festa. A música que representava o próprio Santo (ou os Santos, os Três Reis Magos) era o tudo. Ao comparar com a salinha de estudos do departamento de música da universidade percebia que algo era preciso para expandir a compreensão do que era *Música*, desconstruindo a ideia de que havia uma música correta, ou mais bonita, ou até uma música “melhor” que outra.

A partir dessas indagações, iniciei minha investigação em torno da música da Folia de Reis e pude compreender que ela dispõe de um leque enorme de possibilidades musicais, com um vasto repertório, o qual utiliza um sistema musical próprio, chamado de *sistemas de cantoria*, rico em melodias e resoluções harmônicas, e que ao ser analisado expande o conhecimento em torno da forma musical, composição e criatividade. *Sistemas de Cantoria* é um termo êmico⁴, na medida em que é a forma como os foliões nomeiam tais modos de cantar na Folia de Reis. A ideia de *sistema* traz para o entendimento de que tal modo musical apresenta uma organização e coerência na sua atuação dentro da performance.

Quando olhamos para a Folia dos Prudências observamos que em seu entorno são instaladas diversas formas de cuidados e ações que estão inteiramente ligadas com o local em que ela e sua música atuam. Assim, no decorrer da tese busco elucidar aspectos que giram em torno das seguintes perguntas: Qual é a relação de local e a produção dessa música? Há relações envolvidas entre os que fazem esse *musicar*? Qual a dinâmica de atuação de tal repertório em uma tradição musical como essa? Como as transcrições musicais ajudam a entender a atuação desse repertório? E como registros dentre vários anos de um mesmo grupo musical ajudam a compreender a dinâmica desse *musicar*? Tais questionamentos foram que nortearam o processo de investigação em torno da dinâmica do *musicar* da Folia. Alguns deles foram possíveis de serem elucidados, já outros, apontaram para caminhos futuros de pesquisa.

⁴ Termo das ciências sociais em que se aplica a partir da ideia de observar o fenômeno da perspectiva do sujeito (um olhar de dentro para fora), contrapondo-se ao termo *ético*, o qual o olhar externo do pesquisador prevalece.

Dentro do desenvolvimento da pesquisa foram enfrentadas algumas dificuldades que gradualmente foram resolvidas a partir da readequação e organização do trabalho. Uma dessas dificuldades foi conciliar e compreender a nova fase de vida e pesquisa da recém-mãe, aos poucos fui conseguindo entender e reorganizar a rotina de trabalho conciliando com a maternidade. Buscando ajuda com outras mães cientistas, pude construir uma nova maneira de trabalho que foi aprimorada com o passar do tempo, trazendo maior qualidade para o desenvolvimento da pesquisa. Trabalhos de campo, leituras, fichamentos e análises, a partir de uma boa organização e antecipação, estavam sendo realizadas dentro do que vinha previsto no cronograma de trabalho da tese. Outra dificuldade encontrada no decorrer da pesquisa foi adentrar outros campos do conhecimento, como por exemplo, nos estudos da antropologia e ciência geográfica. Através de umas das disciplinas cursadas no Departamento de Geografia da USP, pude conhecer uma nova literatura que aos poucos foi entendida e adicionada ao trabalho.

A partir desse cenário acredito que a maior dificuldade que afetou não só o meu trabalho de pesquisa, mas de toda a comunidade acadêmica foi a pandemia de COVID-19 que estamos enfrentando há mais de dois anos. Com ela, além do distanciamento social que nos impediu de participar presencialmente de eventos científicos, reuniões, grupos de estudos acadêmicos e acesso a bibliotecas, também foram suspensas por mais de um ano a rede de apoio escolar (creche municipal), com que contava para os cuidados com minha criança que no início da pandemia tinha apenas um ano, impossibilitando que eu pudesse realizar o trabalho dentro de um período diário adequado.

Podemos notar, com base nesta dificuldade, como tais efeitos da pandemia atuam sobrecarregando diversas mães trabalhadoras e estudantes em nosso país. Tal sobrecarga concentra-se majoritariamente nas mães, mostrando que a diferença de gênero desfavorece ainda mais as mulheres principalmente em situações extremas como as que estamos vivendo. Nesse período, tive que readequar mais uma vez a rotina de trabalho de pesquisa buscando horários alternativos para tal realização gerando, portanto, esforço e cansaço extras, que anteriormente à pandemia, não havia. Acho importante já de início pontuar essa situação pelo fato de que tanto a maternidade quanto a diferença de gênero dentro da academia acabam muitas vezes passando despercebidos, postergando ainda mais soluções e viabilizações para sanar tais desigualdades dentro da comunidade científica.

Outro problema proveniente da pandemia foi a não possibilidade de realização do convencional trabalho de campo que é previsto em todo o desenvolvimento da pesquisa, em que o método autoetnográfico tomou centralidade em conformidade com a reflexividade em relação à construção do conhecimento junto aos foliões. Infelizmente tive que pausar as viagens

para a realização da pesquisa de campo e entrevistas a partir de março de 2020 até dezembro do mesmo ano. Fui buscando e repensando outros meios de realizar as entrevistas, haja vista que, a maioria das pessoas que fazem a Folia são idosos (grupo de risco) e não dispunham até então de manejos com as tecnologias digitais que vêm sendo utilizadas para sanar tais dificuldades, realizando assim, os trabalhos remotamente.

Foram realizadas, portanto, entrevistas que se distinguem nos períodos da pesquisa entre pré-pandemia e durante a pandemia. As entrevistas pré-pandemia se concentram na segunda metade de 2019 e em janeiro de 2020, durante o Giro da Folia, que são os dias de peregrinação. Logo após esse período foi realizada apenas uma entrevista, que ocorreu em finais de 2020. Em todas elas pude averiguar aspectos pertencentes às indagações da tese a respeito da música, e após transcrevê-las foi feita a análise de uma das toadas, a T12- toada doze, que consta no Capítulo 5.

As investigações em torno da música da Folia de Reis dos Prudêncios concentram-se nos modos de cantoria chamados de *toada* e os sistemas aos quais pertence, os *sistemas de cantoria*. Como trago no título da tese “*Cantar os Reis*”: *sistemas de cantoria e localidade* busco investigar como tais modos de fazer música mostram a forma como é localmente produzida, processo que conta com diversos mecanismos, sendo a *técnica* um deles.

Dentro dos *modos de fazer* da Folia dos Prudêncios, os *sistemas de cantoria* que se aproxima ao que é apontado como *estilos* por Reily (2002) e Tremura (2004), anteriormente no trabalho de Mestrado foram identificados e classificados em cinco tipos. Cada *sistema* é usado em situações específicas do cantar e improvisar versos, que a partir de nomes dados pelos foliões são designados da seguinte forma: *Sistema Mineiro*, *Sistema Paulista*, *Sistema Dobrado*, *Sistema de Caminhada* e *Sistema de Falecidos*.

Apontando para abordagens e metodologias que contemplam tais inquietações, surgiu então outra pergunta: será que podemos a partir de uma amostra significativa de uma mesma manifestação musical (com gravações e transcrições) de um mesmo grupo identificar um *fazer*, um *sistema* ou um *gênero* específico de uma tradição musical? Tal questionamento para nós músicos se faz importante pelo fato que, saber de qual gênero se trata tal música é o modo de conhecermos sua gênese, sua base formadora, fomentando a compressão musical de tal manifestação, e tudo que abarca sua formação sonora, desde ritmo, melodia, harmonia, uso, até modos de tocar e cantar.

Essa pergunta me levou para diversas reflexões sobre a maneira como são trabalhados os materiais sonoros e como também se estabelece o conceito de gênero musical, em que nos períodos da história da música ocidental foi determinado a partir de técnicas de composições e

seus modos de uso para cada repertório.

Um dos pontos de investigação da tese é que a Folia de Reis apresenta um tipo específico de gênero musical, e dentro disso busquei leituras sobre o que é considerado gênero musical e como tal conceito se constitui. Tal assunto será visto no Capítulo 5 a partir de estudos nesse campo, tomando por base o repertório transcrito da Folia de Reis dos Prudências.

Essa questão traz reflexões sobre os modos de abordagem que damos à música da Folia de Reis e como é representada nesse trabalho, completando a indagação anterior, pois, tudo indica que venha representar um gênero musical no sentido de que agrupa em seu conteúdo elementos constituintes de uma prática musical específica que, ao ser modificada, acaba por não ser mais reconhecida pelos Foliões como uma toada de Reis, por exemplo. Essas constatações foram investigadas dentro do trabalho de pesquisa através de entrevistas, análises das gravações das performances e da experiência autoetnográfica, e de fato, há um padrão de construção melódica, harmônica e do que eu chamo de *uso protocolar*, que apresenta uma configuração muito bem codificada e identificada pelos foliões. Mesmo com o passar dos anos, quando olhamos para esse repertório tais “acordos” de reconhecimento e uso não mudaram, perpetuando-se entre as gerações através de ensinamentos de prática nos fazeres musicais e rituais da Folia.

Já para atribuição *sistema*, sendo que essa determinação varia entre alguns autores⁵, como citado anteriormente, nos calcamos na tradição ocidental de entendimento de que se trata um sistema musical a partir do estruturalismo, considerando quantidades de compasso, distribuição harmônica e função. Dessa forma, na tese é realizada uma análise estrutural de maneira mais geral, não se referindo propriamente a uma corrente de pensamento, e sim compartilhando alguns aspectos de uma análise estrutural. Sendo que aqui, a música da Folia é analisada também a partir de alguns parâmetros da música ocidental, como a concepção harmônica, melódica e formal no que concerne à base da transcrição musical que realizei, haja vista que nelas há adaptações em partes da notação e nas oitavas vocais correspondentes à execução da Folia.

Com base nas leituras e fichamentos realizados procurei construir no trabalho da tese um quadro de referencial teórico que ajudasse a compreender o *musicar*⁶ da Folia, com suas construções de relacionamentos, buscando esclarecer de que modo o lugar é construído por esse musicar, como o etnográfico pode atuar nesse entendimento e também compreender a atuação

⁵ Ver Reily (2002) e Tremura (2004).

⁶ Small (1998;1999).

do arquivo nesse auxílio. A partir do conhecimento de diversos trabalhos sobre a Folia de Reis, busquei agora no Doutorado aprofundar aspectos que dizem respeito diretamente a música, tendo ao centro a Folia dos Prudências.

Acredito que ao olharmos para Folia buscando compreender suas formas de relacionamento e transmissão, construção de localidade, como também distinguir sistemas de cantoria, a partir de abordagens como é o caso da autoetnografia, percebemos métodos novos de compreensão para outras Folias contribuindo para uma metodologia de estudo dentro do campo da etnomusicologia.

O que chamamos de *construção da localidade* parte do pressuposto que ações e interações que acontecem num determinado lugar e tempo ao modificar, organizar e criar disposições materiais e mentais constroem localidades. Lembrando que espaço e lugar não são sinônimos, como também paisagem, localidade e configuração territorial têm distinções específicas e cada conceito carrega em si particularidades e é o que procuro elucidar no Capítulo 7.

Dentro do trabalho da tese trago a perspectiva de que muitas vezes o que é considerado “não científico” como sentimentos, subjetividades e saberes locais/regionais, por exemplo, podem nos render uma abordagem que cria formas de conhecimento desestabilizando velhos hábitos de pensamento, sem reduzir outras formas de saber.

O *musicar* traz à superfície novos modos sobre o pensar música, este entendido como ação e participação de todos que estão em sua audiência, colocado como palco de um meio gerador de identidade e todas as relações envolvidas. Através da voz dos agentes é possível perceber sua construção e enraizamento. A respeito da localidade temos que levar em conta que processos de subsistência das sociedades abrangem aspectos biológicos, econômicos, lúdicos e religiosos, esses acontecem como forma social de organização e sempre fizeram parte desta sociedade, neste caso, culturalmente caipira (CANDIDO, 2010; VILELA, 2015). Mesmo tal população não atuando integralmente no ambiente rural hoje em dia, tais costumes mantêm-se nas cidades, principalmente nas interioranas. Lembrando que até 1950 o Brasil ainda podia ser considerado um país predominantemente agrícola e sua população concentrava-se no campo, mas com o êxodo rural as Folias aos poucos foram migrando para as cidades.

Percebi numa primeira e superficial análise que as toadas da Folia dos Prudências contêm aspectos da música denominada *música caipira*, como também há permanência ou não desses com o passar dos anos, registrados na memória coletiva do grupo. Ressalto que uma análise de maior profundidade nesse assunto ficará para uma próxima etapa da pesquisa, deixando em aberto uma investigação mais acurada. De qualquer forma, levei em conta alguns universos

musicais nos quais o cantador está inserido e encontra no Sertanejo conhecido como *raiz* e *universitário*, suas maiores influências.

Quando me refiro a *memória coletiva* considero os estudos de Maurice Halbwachs e sua obra *A memória coletiva* ([1950] 2003). Um dos aspectos que Halbwachs traz em sua obra e que para a Folia é de extrema importância é a ação de salvaguarda que a memória coletiva impõe aos tipos de ações que determinado grupo constrói no espaço que ocupa e no decorrer da história.

Inicialmente ao nos depararmos com o termo *Etnomusicologia*, é necessário compreendermos a qual campo de estudos estamos nos referindo, já que esse abre diálogo com outros campos do conhecimento, presente em estudos musicais desde a década de 1950. A palavra *Etnomusicologia* toma aqui o conceito de uma tradição de pesquisa que difere dos estudos de musicologia histórica, abarcando não só músicas de tradição ocidental de concerto, como também qualquer tipo de música em qualquer contexto. Durante alguns anos esse termo foi tomando de formas diferentes, amadurecendo aos poucos em um novo conceito de pesquisa em música. Há diversas discussões a respeito do prefixo *etno* que compõe a palavra, atualmente discute-se apenas a ideia de *estudos musicais* ou apenas *estudos de musicologia*, sendo que quando comparado a outras áreas de estudo da música como a *sonologia*, *análise musical* e *canção*, ainda o termo *etnomusicologia* seja necessário para distinguir o tipo de abordagem realizada. Busquei com a bibliografia elementos para conversar com diversos campos do conhecimento como antropologia, geografia, psicologia, e outras aberturas possíveis dentro da etnomusicologia, auxiliando no estudo sobre a música da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru.

O trabalho de Mestrado trouxe para a pesquisa um avanço no sentido de reflexão sobre a prática musical da Folia de Reis que mostra uma riqueza ímpar em relação ao repertório, deixando pistas sobre o uso de um *gênero* próprio de composição musical de uma dada região do Brasil. Agora no Doutorado a busca foi por entender a forma composicional desse repertório e a relação que ele acumula por pertencer a um Embaixador⁷, a um grupo e uma localidade e o que isso implica no desenvolvimento dele como um todo. Entender o processo de transmissão e composição das toadas e dentro da investigação faz-se necessário também, compreender o lugar que essa música ocupa dentro do rito e como essa música é aprendida e transmitida, junto de suas escolhas melódicas e a preferência por certas toadas. Foram confrontados materiais,

⁷ Cantador responsável por “puxar” qual toada será cantada pelo grupo, como também qual texto será cantado. Figura principal dentro da cantoria da Folia.

dentro dos usos do repertório com o passar dos anos de Embaixador para Embaixador, buscando comparar tempos, pessoas e o local.

Com isso há de se lembrar que tal importância de repertório se dá a partir da constatação de que, esse, representa um movimento artístico religioso que no interior do Brasil é grande expoente de devoção chegando a ter mais de 20 grupos numa mesma cidade. Ao estudar sua música é possível compreender seu mecanismo de organização, movimento e geração de significado para seus participantes. Assim, o lugar da música na vida dessas pessoas aparece de forma a embasar seus costumes e práticas de relacionamentos sociais e devocionais que anualmente através da tradição vão se perpetuando.

Nesse período de estudo tive a oportunidade de me aprofundar no conhecimento desse repertório ao trabalhar com as gravações que recolhi com parentes e amigos que vinham registrando essa Folia desde a década de 1980, que resultaram em duas coleções distintas de arquivos, a Coleção Priscila Ribeiro (CPR) e a Coleção Osvaldo Paulista (COP). Um arquivo numeroso e rico em informações que foram organizados no trabalho de Mestrado e agora reorganizados no trabalho do Doutorado. O arquivo nessa tese ocupa um lugar de grande importância, pois foi através dele que pude conhecer, catalogar e analisar a música da Folia atuante num período de trinta anos. Desse provedor de informações valiosas sobre esse fazer musical, percebeu-se o grande potencial de depositário da memória do grupo 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. Esse em certa medida ajuda a estudar e entender o grupo no passado e no presente.

A partir desse material é possível observar a atuação da Folia dos Prudências e identificar tanto os momentos em que a música aparece quanto momentos que antecedem e procedem as visitas da Folia de Reis. Neles estão presentes várias pessoas que tiveram e têm um papel importante na manutenção da tradição de cantar Reis e realizar a Festa de Reis, sendo possível abrir comparações a respeito da música e dos costumes dentro de um período de 30 anos, aos quais compreendem os registros. Tais registros são compostos por fotos, filmagens e gravações de áudio, que serão descritos com maior detalhe no Capítulo 2.

No decorrer da tese busca-se também olhar para a música da Folia a partir da ideia de *comunidade de prática* (WENGER, 2008) e *comunidades musicais* (SHELEMAY, 2011), que repensar a noção de comunidade abre oportunidades para explorar a transmissão e a performance, “não apenas como expressões ou símbolos de um determinado agrupamento social, mas como parte integrante de processos que podem, em diferentes momentos, ajudar a

gerar, moldar e sustentar novas coletividades”. (SHELEMAY, 2011, p.349, tradução nossa), lembrando que cultura é a cada vez e não uma vez por todas (MARRAS, 2018).

A Folia dos Prudências é considerada uma *comunidade de prática* pelo fato de que é formada por pessoas que se engajam em um processo de aprendizagem coletiva, compartilhando inúmeras interações e interesses, sendo que tal processo de aprendizagem está inteiramente ligado a maneira coletiva de fazer, que não seria possível avançar e se manter, num formato individual de aprendizagem e impossibilidade de compartilhamento, pois nem toda comunidade é uma comunidade de prática (WENGER, 2008; 2015).

Uma outra inquietação que trago é se tais características do *fazer* música em grupo podem ser aplicadas de modo geral a outros cantares coletivos que também acabam formando outros sistemas musicais específicos, como também se esse traço de *musicar* coletivo é herança de nossos colonizadores, enraizado através da catequese jesuíta, tão presente no início da colonização. Deixando para uma investigação futura duas perguntas: em que medida os sistemas de cantoria assemelham-se ao orar em coletivo dessas práticas antigas da música vindas de Portugal? O que esses estudos da Folia de Cajuru, seu fazer e produção local, podem nos esclarecer sobre os cantares dentre fazeres musicais ligados aos ciclos de Reis e Natal em Portugal, ou a cantos coletivos provindos de grupos portugueses?”⁸. A produção do local e o geográfico dentro desse campo instiga a aprofundar tal conhecimento sobre o assunto.

Dessa forma, ao nos aproximarmos da ideia de *espaços* construtores da música, ou da música que constrói espaços, o entendimento da ciência geográfica como um campo do conhecimento torna-se necessário para compreendermos de que forma a vida do ser humano é transformada e formada a partir das influências ao seu redor, como também de seus diversos relacionamentos agenciais, principalmente com o meio onde está. Para tanto, obras de pensadores como os geógrafos Milton Santos (2012; 2017) e Élvio Martins (2003; 2007; 2012) nos mostram como aspectos e campos de estudos provindos da ciência geográfica sendo esses, espaço, local, localidade e paisagem, nos elucidam diversas apropriações e construções

⁸ Em 2020 iniciei uma conversa sobre as tradições de cantares tradicionais com a Profª Dra. Maria do Rosário Pestana, etnomusicóloga e professora da Universidade de Aveiro-Portugal. Na ocasião a Profa. Maria do Rosário me apresentou um pouco do que seriam as Janeiras e o Cantar os Reis e como atualmente esses cantares atuam no cotidiano da população portuguesa. A partir disso fui convidada por ela a participar do Projeto Temático sob sua coordenação *Laços e músicas: tradições musicais, memória social e relacionalidade no contexto da emigração portuguesa (Ties and tunes: musical traditions, social memory, and relationality in Portuguese migration)*. O projeto TIES visa estudar as dinâmicas relacionais geradas por músicas tradicionais reiteradamente compartilhadas em rotas e contextos da emigração portuguesa. Privilegia a análise e compreensão das relações de reciprocidade, união, diálogo e interatividade (Elias; Moraru, 2015) que a música tradicional portuguesa (MTP) estabelece entre migrantes e as comunidades dos chamados territórios de acolhimento e de origem. Temos presente que a migração é uma condição vivida por um número crescente da população mundial, exigindo um estudo crítico desses processos de deslocamento/alocamento de pessoas e de resistência/interpenetrabilidade cultural.

humanas em torno da cultura, cabendo para nós a música como via central, sendo que “somos o que somos em função de onde estamos” (MARTINS, 2018). Dessa forma é possível elucidar diversas questões sobre o *musicar local* da Folia, expandindo o conhecimento dentro dos estudos etnomusicológicos.

Deste modo, as pessoas que atuam na Folia ao estarem em determinado local participando de um “movimento musical”, atribuem às toadas valor e significado, conforme vão presenciando suas diversas performances, considerando que o grupo ou o Embaixador produzem esses espaços. Busco a partir de uma visão bi-musical (HOOD, 1960), e através de laços familiares junto ao grupo, portanto uma abordagem êmica e autoetnográfica, equilibrar o rigor intelectual e metodológico, a emoção e a criatividade para entender essa relação que além de ser cultural, musical e social é sobretudo devocional.

É possível notar que dentro da *performance* da Folia acontecem mudanças conforme a ocasião apresentada e que grupo e Embaixador mantêm uma espécie de *contrato* de conduta musical e ritual. A exemplo disso temos certos momentos da cantoria, digamos que “especiais” dentro do Giro⁹, em que apenas os mais experientes participam, por deterem maior habilidade para cumprir musicalmente a ocasião. Isso tudo pode ser observado através das análises musicais realizadas através das gravações que aos poucos trazem dados importantes do uso da música dentro do rito.

Dentro dessa minha trajetória de envolvimento com a Folia de Reis, sendo foliã de Reis desde a infância, cantando e tocando na Folia dos Prudêncios, depois realizado um longo trabalho em torno da descrição da música da Folia de Reis dos Prudêncios iniciado em 2011, através da Iniciação Científica, logo após passando pelo Mestrado, chegando agora no Doutorado pude prosseguir com a minha vontade de trabalho me embrenhando por um campo mais teórico de reflexão sobre como atua a música nesse grupo do qual eu tanto me interessou.

Dentro desse cenário, um dos métodos que atendia as minhas expectativas de pesquisa era o *método autoetnográfico*. Com ele eu podia tratar e falar sobre os sentimentos dos participantes como também dos meus, pois, a cada início de dia de trabalho ao me deparar com a audição dos vídeos da Folia, me emocionava nos primeiros minutos, chorando por alguns instantes. Por que tanta emoção? Não é só o fato de gostar do tema estudado, tem algo a mais. A autoetnografia me autoriza a admitir que eu estou realmente envolvida e afetada por aquilo que eu estou estudando, e isso traz resultados diferentes de uma pesquisa tradicional, objetiva,

⁹ Termo êmico que se refere a peregrinação da Folia nos dias em que sai a fazer visitas aos devotos. A Folia dos Prudêncios inicia sua peregrinação no dia 1º de janeiro e encerra no dia seis, dia de Reis.

mesmo que saibamos de antemão que não existe pesquisador neutro, sempre há algum envolvimento e preferência minimamente pessoal em relação ao que se estuda.

Diante disso, o intuito do trabalho não é transformar parte do estudo numa simples inscrição de diário, mas poder compartilhar algo que não poderia ser dito por outra pessoa. O fato é que, a partir dessas impressões internas que ao mesmo tempo envolve sentimentos, pode-se trazer à tona dados antes ignorados, sendo um estudo sincero, que ultrapassa limites antes postos em pesquisa, expandindo de fato o entendimento tanto do que seja a Folia quanto o entendimento de como é a ação do verbo *musicar* (SMALL, 1998;1999) e o *local* nesse contexto.

Com descrições sistemáticas e uma preocupação de sempre fornecer a maior quantidade de dados possíveis para os leitores, tento demonstrar o comprometimento e a seriedade com a qual procuro desenvolver a pesquisa, buscando construir esse conhecimento junto aos foliões e ver o que de fato essa música é para tudo que a Folia envolve.

De modo a iniciar a reflexão em torno do objeto dessa pesquisa, vejamos alguns aspectos a respeito da Folia de Reis, ou Companhia de Reis, outro nome dado a esses grupos, e uma revisão bibliográfica a partir de outras estudiosas e estudiosos do assunto, como também o principal referencial teórico presente no desenvolvimento do trabalho.

2 CAPÍTULO 1- AS FOLIAS DE REIS- UMA BREVE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E PRINCIPAIS APONTAMENTOS TEÓRICOS DA TESE

As Folias de Reis são grupos que entre os meses de dezembro e janeiro saem a visitar casas cantando e tocando, pedindo donativos para realizar a festa que geralmente acontece no dia 6 de janeiro, dia de Reis. Os grupos procuram realizar a reconstrução da peregrinação dos Três Reis Magos, Gaspar, Belchior e Baltazar a procura do Meninos Jesus, passagem bíblica descrita em Mateus 2, 1-12. Na maioria dos grupos encontramos a figura do Palhaço ou Alferes, que é um personagem que declama versos rimados fazendo louvações aos Santos e às pessoas presentes. Nas várias regiões do Brasil em que atuam as Folias de Reis, é possível encontrar outras nomenclaturas para o Palhaço, aparecendo às vezes como Bastião, Pai ou Véio.

A presente tese ao trazer um estudo a respeito da música da Folia de Reis da família Prudêncio da cidade de Cajuru-SP busca analisar e observar as relações envolvidas no *musicar*¹⁰ da Folia e a localidade. Tempo e espaço são considerados contextos, na medida em que transformam a realidade de seus participantes dispondo-os de diferentes maneiras, as quais são percebidas a partir dos resultados de seus relacionamentos principalmente quando olhamos para a performance musical. Formas de transmissão e trânsito dessa música criam uma teia de relações entre os participantes, construindo uma estrutura sólida de participação resultando em permanência e manutenção da prática.

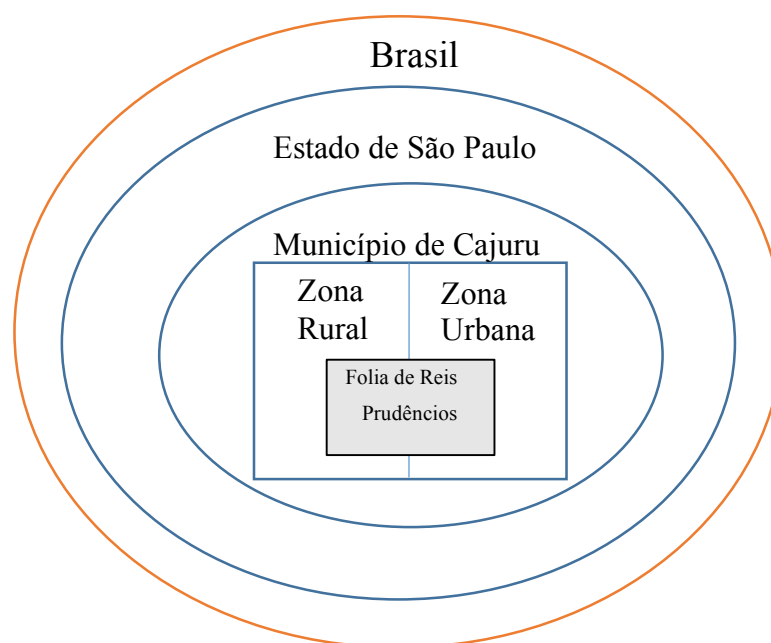
A opção por escolher um grupo (Os Prudências) e seu repertório é um dos modos de localizar esse musicar. Mesmo essa sendo uma música de um grupo específico de um lugar ou região específica do Brasil há outros fatores envolvidos nessa construção de localidade que ultrapassam a concepção de aproximação ou compartilhamento geográfico de uma mesma região. O *musicar local* se dá ao considerar a construção dessa música a partir desse entendimento de como se forma a localidade e como a música é articulada dentro dessa dinâmica. A localidade nem sempre é construída apenas com o que está perto geograficamente e sim a partir de *vários outros distantes* (MASSEY, 1993; SANTOS, [1996] 2017). Localizar também significa saber de qual povo está a se falar. Dessa forma a importância em contextualizar e trazer a superfície de que tal população trata-se da chamada *Caipira*, tão citada primordialmente por Cornélio Pires na década de 1920, e que na década de 1950 ganha destaque ao ser evidenciada nos estudos do historiador e acadêmico Antonio Candido. Para que possamos conhecer quais são os agentes dessa música, primeiramente apresento a Folia de Reis dos Prudências.

¹⁰ (SMALL, 1998).

Fundada por Francisco Faustino da Assunção, por volta do início do século XX, a Folia de Reis, ou Companhia de Reis dos Prudências foi formada por uma população predominantemente negra. O grupo está sediado na zona rural da cidade de Cajuru, estado de São Paulo, no bairro Laje, no sítio que leva o nome do grupo centenário. Por ocasião do Mestrado tive a oportunidade de descrever os vários componentes e elementos básicos pertencentes a Folia de Reis, como também narrei parte de sua história e seus elementos de organização e simbologia. Ali tive a oportunidade de registrar as transcrições das 50 toadas de Reis cantadas pelo grupo¹¹.

Como tive a oportunidade de demonstrar anteriormente, a atuação territorial ocorre em diferentes escalas, de uma visão que vai do macro ao micro, podemos observar tal dinâmica que ocorre da seguinte maneira:

Figura 1: Escalas territoriais de atuação da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru-SP



Fonte: Elaborada pela autora

¹¹ RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”: a música da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru-SP, um legado. São Paulo, 2017. 400 fls. Dissertação (Mestrado). - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: http://dedalus.usp.br/F/63GJEKHH5D3VILL7UXSY7G313FGKMS3ETIDXL9DSHVIX9RK57K-33373?func=full-set-set&set_number=009914&set_entry=000002&format=99

Sua atuação divide-se pela zona urbana e pela zona rural do município de Cajuru. Na zona rural atua pelas fazendas, vilarejos e casas, sempre caminhando por estradas de terra, hora a pé e hora de carro ou ônibus, esse último comumente disponibilizado pela prefeitura da cidade de Cajuru. Sua atuação na zona rural concentra-se no bairro rural Laje, que engloba tanto o Sítio da Família Prudêncio como as demais fazendas vizinhas e circundantes entre as estradas que ligam tais propriedades.

Segundo depoimentos de seus descendentes, Francisco Faustino da Assunção, natural de São Sebastião Batista do Glória, Minas Gerais, migrou para a região de Cajuru, estado de São Paulo, em comitiva empreiteira para trabalhar na lavoura. Nessa região, casou-se com Laudemira e teve seis filhos. Sua filha Francisca casa-se com José Prudêncio da Silva dando continuidade à tradição de cantar Reis.

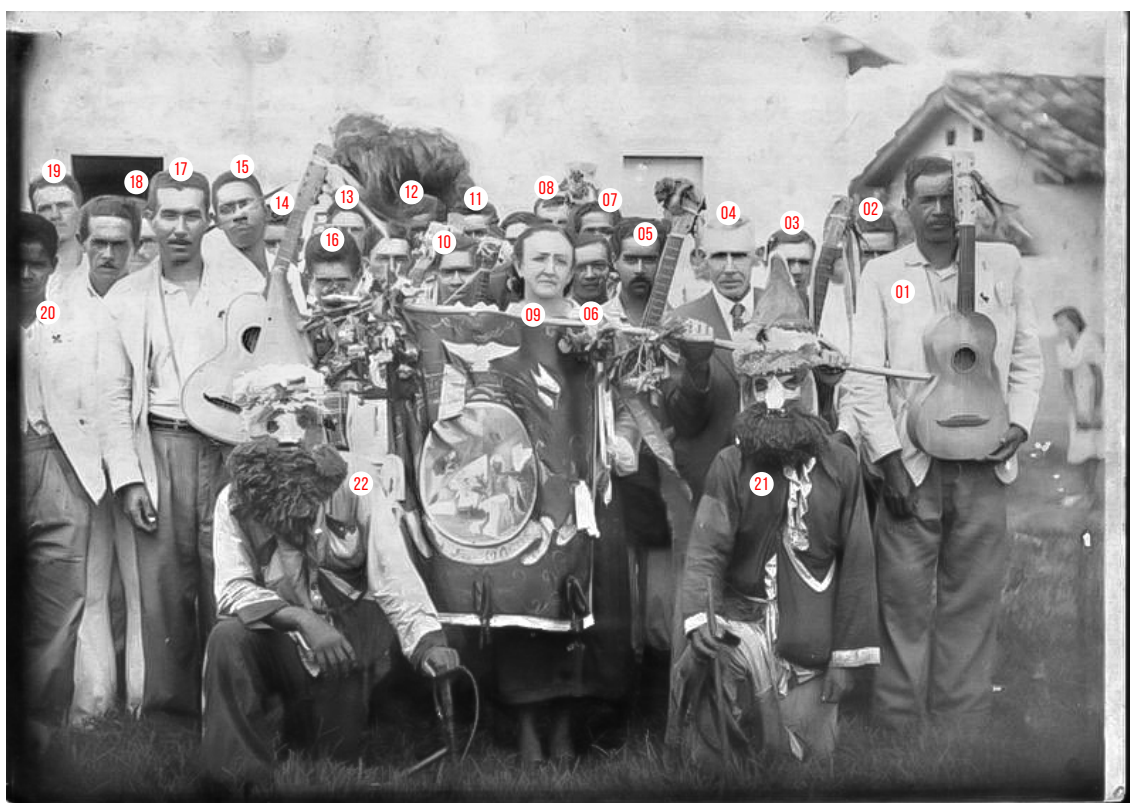
Figura 2: Foto tirada por volta de 1950- Festa de Reis de José Borges e Mariana Borges, ambos seguram a Bandeira, do lado direito José Prudêncio segurando uma viola. Foto: arquivo Família Prudêncio



Fonte: Ribeiro (2021, p.50)

Após algumas conversas com minha avó Doca, Tia Araci Prudêncio e Lília (filha de Tia Araci) foram identificadas e numeradas as seguintes pessoas presentes nessa foto, possíveis de serem observadas na imagem abaixo, que são: da direita para a esquerda (1) José Prudêncio segurando uma viola; (2) Chico Prudêncio; (3) Geraldo; (4) Festeiro José Borges (segurando a Bandeira); (5) Júlio Prudêncio; (6) Vicente; acima (7) Aparecido; (8) Gervazo; abaixo (9) a Festeira Mariana Borges; (10) José Olímpio; acima (11) Dito Prudêncio; (12) Abelô Prudêncio; (13) José Sousa; (14) Alziro Prudêncio; (15) José Quita; (16) Horácio; (17) Braulino; (18) Pedro Quinzin; (19) Mário; (20) João Prudêncio; abaixo os Alferes da direita para esquerda, (21) Juca Olímpio e (22) Luís Faustino.

Figura 3:Foto enumerada a partir da identificação das pessoas nela presentes



Fonte: Ribeiro (2021, p.51)

Dentro da pesquisa considero importante nomear seus agentes, pois, são eles que nos dão a base de tal conhecimento. Por isso, no decorrer do trabalho procurei nomeá-los na medida do possível, pois, dessa forma busco aproximar o texto de diversos públicos, procurando não apenas falar sobre eles, mas também falar com eles. Esse é um dos princípios do método

autoetnográfico, uma “des-hierarquização”¹² do conhecimento, mostrando que não há saberes superiores e sim saberes diferentes.

A cantoria do grupo baseia-se na toada. Ela é um elemento melódico de começo meio e fim e que traz sonoramente a ideia de uma unidade de composição. A toada é dividida em duas partes, a *Embaixada* (1a parte) e a *Resposta* (2a parte). Considera-se a unidade de composição completa de uma *toada* a sua primeira parte, a *Embaixada*, funcionando a segunda parte, a *Resposta*, apenas como um complemento afirmativo da primeira parte.

Até o ano de 2015, foram identificadas 50 toadas nos registros da Folia dos Prudências, que compõem as coleções que serão apresentadas no Capítulo 2. As 50 toadas estão distribuídas em 5 distintos *sistemas de cantoria*, termo usado pelos foliões para diferenciar seus tipos de composição, portanto, um termo êmico. Os sistemas de cantoria são nominados como Sistema Mineiro, Sistema Paulista, Sistema Dobrado, Sistema Caminhada e Sistema Falecidos¹³.

Sua base instrumental, violas caipiras, violões, cavaquinho, bandolim, violino, pandeiro, caixa, e recentemente incorporou um clarinete. O grupo, na cantoria, é composto por sete vozes sendo que algumas, além de compor o coro, acumulam a função de liderança do grupo, como é o caso do/da Embaixador/a. As vozes, em ordem de entrada são: Embaixador/a; Respondedor ou Ajudante, Mestre, Contra-mestre, Caceteiro, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta. Cada voz realiza uma linha melódica distinta. O Embaixador é o responsável por iniciar o canto com versos improvisados ou não, dos quais sempre se relaciona com a situação que é vivenciada naquele momento.

O Respondedor ou Ajudante (outro nome dado ao Respondedor), acompanha o Embaixador na cantoria realizando geralmente uma segunda voz com terças ou quartas paralelas. Logo cessam as vozes do Embaixador e Respondedor, entrando então as vozes do Mestre, Contra-mestre e Caceteiro. O Mestre e Contra-mestre dão prosseguimento às linhas que estavam sendo cantadas pelo Embaixador e Respondedor. O Caceteiro introduz uma linha melódica que se mantém na tônica durante grande parte da toada, realizando uma espécie de *fauxbourdon*¹⁴, que na junção do coro resultará e manterá um intervalo de 6ª. A voz da Tala entra em seguida realizando uma oitava acima da voz do Metre e a Contra-tala faz uma espécie

¹² Termo utilizado no sentido de desfazer hierarquias.

¹³ Todas as 50 toadas, em seus respectivos sistemas estão disponibilizados para escuta no canal do YouTube acessível pelo link a seguir: https://www.youtube.com/channel/UC_mQOGcD7YS1UVqDBJvBIYQ/featured

¹⁴ “(...) 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)

de oitava acima da voz do Embaixador e conseguinte da voz do Contra- mestre. O Tipe entra para realizar a finalização da execução da toada com uma oitava acima da voz do caceteiro, descendo geralmente uma segunda na última nota e para fechar a Requinta canta a tônica a duas oitavas acima do que vinha sendo cantado pelo Caceteiro.

Esse é o comportamento das vozes de uma maneira geral. A cada sistema e a cada toada vê-se outros acontecimentos musicais entre as vozes, mas a base de relacionamento e distância intervalar entre elas ocorre nas formas descritas acima.

Muitos elementos básicos da Folia descrevo no trabalho de Mestrado¹⁵, sendo que busco compará-los com as Folias descritas e estudadas pelos primeiros autores do assunto aqui no Brasil. Um aspecto importante que destaco é que em nenhum trabalho anterior a esse identifiquei uma grande quantidade de transcrições musicais do repertório de uma mesma Folia. Como também a grande quantidade de gravações e descrições dessas gravações. Essas, a meu ver, trazem muitos dados possíveis de serem estudados e comparados, gerando inúmeras reflexões sobre os modos de fazer música de tal grupo e comunidade

De forma a exemplificar um dia de atuação da Folia dos Prudências, que chamamos de Giro - outro termo êmico – trago, abaixo um quadro descritivo elaborado nos meus primeiros anos de pesquisa e remodelado agora aqui na tese. Tais dados vêm se mantendo durante os anos.

¹⁵ Disponível em meio físico na biblioteca da ECA-USP com o título “Canta, canta Embaixador e responde Companhia”: a Folia de Reis dos Prudência de Cajuru, música e devoção, Priscila Maria Ribeiro Buzzi, 2013; 109 páginas.

Quadro 1: Mapa do Giro da Folia de Reis dos Prudências

Mapa do Giro da Companhia de Reis dos Prudências - partes fixas em azul- partes móveis em vermelho						
	Dia 1º de Janeiro- Saída para o Giro	Dia 2 de Janeiro	Dia 3 de Janeiro	Dia 4 de Janeiro	Dia 5 de Janeiro	Dia 6 de Janeiro Chegada do Giro
Período da Manhã		Café da manhã onde pousaram a Bandeira e os instrumentos	Café da manhã onde pousaram a Bandeira e os instrumentos	Café da manhã onde pousaram a Bandeira e os instrumentos	Café da manhã onde pousaram a Bandeira e os instrumentos	Café da manhã onde pousaram a Bandeira e os instrumentos
		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)	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)	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)	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)	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)
		Cantoria da manhã (realizada em diversas casas) (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da manhã (realizada em diversas casas) (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da manhã (realizada em diversas casas) (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da manhã (realizada em diversas casas) (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da manhã (realizada em diversas casas) (Versos e Música da Cantoria)
	Oração	Cantoria na chegada da casa do Almoço- (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria na chegada da casa do Almoço (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria na chegada da casa do Almoço (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria na chegada da casa do Almoço (Versos e Música da Cantoria)	Festa de Reis- Cantoria da Chegada e encerramento no lugar da festa do ano (Versos e Música da Cantoria)
	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço	Almoço
Período da Tarde	Cantoria da Saída -Beijo da Bandeira- Cantoria de agradecimento do almoço (Versos e Música da Cantoria)	Agradecimento do Almoço em cantoria (Versos e Música da Cantoria)	Agradecimento do Almoço em cantoria (Versos e Música da Cantoria)	Agradecimento do Almoço em cantoria (Versos e Música da Cantoria)	Agradecimento do Almoço em cantoria (Versos e Música da Cantoria)	Baile
	Cantoria da tarde realizada em diversas casas (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da tarde realizada em diversas casas (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da tarde realizada em diversas casas (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da tarde realizada em diversas casas (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria da tarde realizada em diversas casas (Versos e Música da Cantoria)	
Período da Noite	Cantoria para a chegada na casa da Janta (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria para a chegada na casa da Janta (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria para a chegada na casa da Janta (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria para a chegada na casa da Janta (Versos e Música da Cantoria)	Cantoria para a chegada na casa da Janta (Versos e Música da Cantoria)	
	Janta - Onde pousam a Bandeira e os instrumentos	Janta - Onde pousam a Bandeira e os instrumentos	Janta - Onde pousam a Bandeira e os instrumentos	Janta - Onde pousam a Bandeira e os instrumentos	Janta - Onde pousam a Bandeira e os instrumentos	

Fonte: Ribeiro (2013, p.32)

Como uma forma de contar como acontece a tradição e quais caminhos tomaram a transmissão desse conhecimento, o reisado da Família Prudência, podemos acompanhar a linhagem de Embaixadores que com o passar do tempo compuseram o grupo. Eis a relação deles, a qual se observa a presença unicamente masculina:

Quadro 2: Linha de sucessão de Embaixadores da Folia de Reis na família Prudêncio

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.

Fonte: Ribeiro (2021, p.48)

Dentro de tantos anos de reisado, a tradição não se concentrou apenas na Família Prudêncio, estendendo-se também por outras famílias, que na árvore genealógica montada em estudos anteriores e atualizada em 2021, podemos observar seus Embaixadores e alguns membros foliões que compuseram o grupo com o passar do tempo com suas ramificações familiares. Ponho destaque na família Paulista, que ocupa grande parte da árvore por ter entre alguns membros, casamentos com pessoas da família Prudêncio.

Essa árvore genealógica está em constante atualização, pois as informações são muitas e aos poucos ela toma um formato mais completo em relação aos nomes e funções de seus membros dentro da tradição da Folia de Reis dos Prudências. Eu participo dessa árvore genealógica a partir da ligação que tenho com Tia Araci Prudêncio, por ela ter sido casada com meu tio avô José de Souza, já falecido, mais conhecido como Zé Missia, irmão de minha avó paterna, Vó Doca.

O universo da Folia de Reis dos Prudências vem acompanhado de um grande movimento *reiseiro*¹⁶ (termo êmico) na região de Cajuru. É interessante notar que há uma mobilização grande em torno das Folias de Reis nessa região, quando se observa o volume de Encontros de Folias de Reis, em que quase mensalmente constata-se algum¹⁷. Uma página no YouTube chamada Real Vídeos¹⁸, dirigida por Willian Brito e João Ramalho, faz um trabalho de registros dessas festas, como também entrevistas com diversos Foliões de Reis espalhados pelo Brasil. Nessa página é possível encontrar mais de 1.100 vídeos com os mais diversos conteúdos relacionados ao tema Folia de Reis, basta acessar o link a seguir e conferir com maior precisão: <https://www.youtube.com/c/RealVideosFOLIADEREIS/videos>.

Outros canais do YouTube como o de José Osvaldo Paulista <https://www.youtube.com/user/joseosvaldopaulista>, membro da Companhia dos Prudências e parceiro nas concessões dos materiais audiovisuais dessa pesquisa, também traz diversos vídeos de cantorias de Reis e música caipira. Nas décadas de 1980 e 1990, quando deram início aos registros da Folia dos Prudências não se imaginava que seria possível uma grande quantidade de vídeos de Folias de Reis em canais gratuitos e acessíveis ao público.

A Folia dos Prudências carrega consigo diversos elementos que compartilha com a maioria das Folias da região onde se encontra a Paulistânia, (RIBEIRO, 2006; CANDIDO, 2010) é a região onde se formou a cultura caipira, abrangendo os estados de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Goiás, São Paulo, Rio de Janeiro e norte do Paraná. A Folia dos Prudências

¹⁶ Termo êmico usado pelos foliões para designar que está relacionado com a prática de cantar ou louvar os Reis.

¹⁷ Desde março deste ano (2020) venho compartilhando experiências e aprendizagens junto ao grupo de pesquisadores coordenados pelo professor Affonso Furtado, membro da Federação do Reisado do Rio de Janeiro e fundador da Casa dos Santos Reis, instituição criada em Rio das Flores (RJ). Deste criou-se na década de 1980 o que se chamou de Irmandade de Santos Reis, encabeçado pelo Prof. Affonso em que reuni membros de distintas partes do Brasil, os quais dedicam suas vidas ao estudo, devoção e disseminação do culto aos Reis Magos. Fazem parte pesquisadores, foliões e simpatizantes. Destaco o pesquisador Ulisses Passareli de São João del Rei-MG e os Foliões João Ramalho e Willian Brito da cidade de Mococa-SP.

¹⁸ Em dezembro de 2020 pude participar do I Congresso Nacional sobre Folias de Reis organizado pela Real Vídeos Folias de Reis, veículo de comunicação independente com apoio da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro-RJ). Fui palestrante no 5º dia do congresso na mesa *Folia de Reis: estudar para conhecer*, junto ao professor Francisco Muriel graduado em Letras e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Londrina e Bastião de Reis. A mesa teve a mediação de Willian Brito, pesquisador e fundador da Real Vídeos Folia de Reis, sediada na cidade de Mococa.

pouco difere dos demais grupos, sendo que comparações entre um e outro grupo são inevitáveis. Tais comparações atuam também como um modo de afirmar a permanência de características que, na visão dos detentores da tradição, não devem ser violadas. Ocorre, portanto, uma espécie de *salvaguarda* entre os foliões dos diversos grupos a respeito do uso e costumes em torno da música, dos símbolos, do enredo e do rito como um todo, sendo que sempre estão prontos para apontar se uma Folia está cantando ou atuando de uma forma “errada” ou não.

2.1 ESTUDOS SOBRE AS FOLIAS DE REIS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Muito se tem escrito a respeito das Folias, desde Alceu Maynard Araújo¹⁹, publicado em 1949, trabalho voltado para a região de Cunha-SP, Vale do Paraíba ou o de Zaide Castro e Aracy Couto²⁰, em 1961, voltado para a região metropolitana do Rio de Janeiro-RJ. Os trabalhos de Carlos Rodrigues Brandão²¹ (1977; 1985) 16 anos depois, em que estudou as Folias de Reis de Mossâmedes- GO, obra capital para o estudo do assunto traz uma perspectiva de estudos a partir da *pesquisa participativa* ao olhar para aspectos de reciprocidade no fazer da Folia, o *dar e receber*, relacionando com estudos de Marcel Mauss.

Contemporâneas às publicações de Carlos Rodrigues Brandão são os trabalhos dedicados a outras regiões de Goiás como a tese panorâmica de Guilherme Porto²² (1982), voltada para o estudo das Folias na região do sul de Minas Gerais descrevendo 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. Porto é um dos poucos autores a relatar 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” (PORTO, 1982, p.25). Outros trabalhos voltados para o estado de

¹⁹ ARAUJO, Alceu Maynard. Folia de Reis de Cunha. *Separata da Revista do Museu Paulista*. V.3. São Paulo, 1949. p.411-486.

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² PORTO, Guilherme. *As Folias de Reis no Sul de Minas*. Rio de Janeiro: Prêmio Sílvio Romero 1977, Edições FUNART; INF, 1982.

Goiás foram escritos por Yara Moreyra²³ (1983) (Goiânia-GO), e por Maria Teresa Canesin e Telma Camargo da Silva (1983)²⁴ (Jaraguá-GO). Moreyra traz um estudo pioneiro sobre os sistemas de cantoria da Folia de Reis, apontando a forte influência mineira no estilo.

Ao realizar uma revisão nas leituras que já havia feito sobre alguns trabalhos que apresentam grande tñnus no que diz respeito aos estudos sobre Folias de Reis, estes com etnografias e abordagens diversas, não encontrei em nenhum deles, ao menos não aparece em seus escritos publicados, uma documentação entre gravações e fotos, tão extensas como temos na Folia de Reis dos Prudências. Juntando a isso, uma outra diferença é a grande quantidade de transcrições da música da Folia dos Prudências, que trago de pesquisas anteriores.

Ainda que eu não tenha pretendido esgotar as leituras a respeito das Folias de Reis, os autores mencionados cobrem 9 estados brasileiros demonstrando a prática da Folia em diversas cidades, principalmente as que se encontram na região da Paulistânia, que ao que parece concentra a maior parte das Folias de Reis do Brasil.

No sentido cronológico, vemos que os estudos mais antigos são de 1949, com Alceu Maynard Araújo, seguido de Castro e Couto (1961), Brandão (1977), Porto (1982); Moreyra (1983) Canesin e Silva (1983), Rocha (1985), Cassiano (1998), Reily (2002), Chaves (2003), Tremura (2004), Bueno (2004), Soares (2006), Bonesso (2006), Silva (2006), Mendes (2007), Pessoa e Félix (2007), Leite (2008), Bitter (2008), Kodama (2009), Ourofino (2009), Fonseca (2009), Goltara (2010) e Santana (2011).

Tentando organizar tais informações em tornos da abordagem da música nesses estudos, posso dizer que alguns dos autores que transcrevem textos de toadas são Alceu Maynard Araújo (1949); Zaide Castro e Aracy Couto 1961; Carlos Rodrigues Brandão (1977); Guilherme Porto (1982); Yara Moreyra (1983); Maria Teresa Canesin e Telma Camargo da Silva (1983); Adair Rocha (1985); Celia Cassiano (1998); Suzel Reily (2002); Wagner Chaves (2003); Welson Tremura (2004); André Bueno (2004); Márcio Bonesso (2006); Jadir Pessoa e Madeleine Félix (2007); Katia Kodama (2009); Edilberto Fonseca (2009) e Ana Paula Horta (2011).

Os que trazem melodias com alguma transcrição são Zaide Castro e Aracy Couto 1961; Carlos Rodrigues Brandão (1977); Yara Moreyra (1983); Maria Teresa Canesin e Telma

²³ 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.

²⁴ 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.

Camargo da Silva (1983); Suzel Reily (2002); Welson Tremura (2004); Márcio Bonesso (2006) e Diogo Goltara (2010).

Os que fazem algum tipo de análise a respeito da música são Guilherme Porto (1982); Yara Moreyra (1983); Suzel Reily (2002); Welson Tremura (2004); André Bueno (2004); Márcio Bonesso (2006); Luciana Mendes (2007); Katia Kodama (2009); Luzimar Pereira (2009); Edilberto Fonseca (2009); Diogo Goltara (2010); Ana Paula Horta (2011) e Luana Marques (2011).

Faço esse apanhado superficial apenas para indicar o meu interesse em relação ao assunto *música* ao olhar para esses trabalhos. As transcrições para mim tomam um lugar de importância dentro dos autores como também nos estudos de Folia de Reis de um modo geral, pelo fato de que tais transcrições são também consideradas textos musicais que abrem a reflexão em torno do sonoro e do interesse na prática musical como parte da compreensão da composição da música de Folia de Reis. Dessa forma, a seguir destaco dois trabalhos de referência que trazem a música da Folia como seus objetos de maior interesse investigativo.

Suzel Reily em sua obra *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* (2002), realiza 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). Reily 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, sendo que ao promover experiências tão intensas, as performances musicais são um poderoso meio para forjar convicção e compromisso religioso. Reily apresenta as toadas a partir do que ela chama de *estilos* os modos de cantar, sendo eles o *mineiro*, o *paulista* e o *baiano*.

Já Welson Tremura traz em seu trabalho *With an Open Heart: Folia De Reis, a Brazilian Spiritual Journey Through Song* (2004), a relação entre música e religião expressa nas canções da Folia de Reis e na fé pessoal de seus participantes. Para o autor, a Folia de Reis tem o poder de fortalecer a fé e forjar laços comunitários a partir de suas características como música e texto. Um estudo que trata a relação fé e música, abarcando a ideia de identidade regional do grupo e relações sociais (TREMURA, 2004, p.9). Tremura demonstra como a música pode ser usada como um instrumento de religião e comunicação da fé, como uma “oração musical”, através de textos de canções que fortalecem as relações humanas, trazendo diferenças no modo de cantar

que ele também chama de *estilos de cantoria* da Folia de Reis como o *estilo paulista*, *estilo mineiro* e *estilo baiano*, que equivale para o trabalho da minha tese aos *sistemas de cantoria*.

É importante ter esse panorama para compreender quais aspectos da Folia de Reis foram estudados nos últimos anos e também qual o espaço que a investigação a respeito da música ocupou nesses estudos.

Seguindo com a descrição dos principais referenciais teóricos da tese num plano geral, aponto a seguir determinadas obras e assuntos trabalhados, no decorrer da pesquisa, alguns deles serão desenvolvidos de uma maneira mais aprofundada no decorrer dos capítulos da tese.

Um dos assuntos que procuro compreender é a descrição dos arquivos da Folia dos Prudências, pois tornou-se necessária e imprescindível para o desenvolvimento do trabalho. Uma das leituras que nos traz uma maneira importante de abordagem é o trabalho de Svetlana Alpers *A arte de descrever: a arte Holandesa no século XVII* (1999), que mostra a importância da descrição e o conceito de perspectiva que revela mundos e modos de pensar. A partir de análises que a autora faz ao olhar a história da arte tomando por base as chamadas obras setentrionais, mostra o quão importante é a compressão de qual perspectiva estamos descrevendo os objetos, pois os modos de compreensão tornam-se diversos a partir de mudanças nesses aspectos.

Através da experiência etnográfica, estendendo-se à autoetnografia, foi considerado em todas as etapas do trabalho o olhar de quem realiza essa prática, sendo que o conceito *autoetnografia* auxilia na medida em que também traz para a cena o olhar da pesquisadora servindo da prática do próprio fazer dentro do que se pesquisa, sendo uma pesquisadora foliã. Uma das obras que me auxiliou substancialmente neste sentido foi *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series* (2015) de Tony Adams, Carolyn Ellis e Stacy Jones, que traz os pormenores da ação autoetnográfica na construção da pesquisa. A autoetnografia toma parte desse trabalho de maneira a apoiar metodologicamente seu desenvolvimento dando suporte para novas abordagens a partir da perspectiva do *eu* tanto da pesquisadora quanto dos pesquisados. Trabalhos como *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas* (2017), de Gisela Biancalana e Camila Santos, *A escrita de si* (2004), de Michael Foucault, e *O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios* (2017) de Silvio Santos, também estão presentes neste estudo. Muitas outras leituras também foram consideradas como os trabalhos de Paul Atkinson, *Rescuing Autoethnography* (2006), de Tony Adams, Arthur Bochner e Carolyn Ellis, *Autoethnography: an overview* (2011), de Leon Anderson, com *Analytic Autoethnography* (2006), e em resposta a esse artigo de Anderson temos o trabalho de Arthur Bochner e Carolyn

Ellis, *Analyzing analytic autoethnography: An autopsy* (2006). Para compreender um pouco sobre reflexividade, um dos aspectos presentes no método autoetnográfico, temos o trabalho de Philip Salzman, *On Reflexivity* (2002).

Além disso, como dito no início da tese, tomo como base de discussão a respeito da música da Folia dos Prudências, o conceito desenvolvido por Christopher Small (1999) em *Musicking* (musicar) combinado com o conceito *estruturas de sentimento*, apontado por Arjun Appadurai (1996), termo calcado por Raymond Williams (1977). Este último compreende o valor que se opera nas interações sociais e suas formas de mediação, que Appadurai chama de *tecnologias de interatividade*, sendo a música parte delas, essas criam e são criadas a partir de relações entre pessoas e os espaços em que atuam e transitam, fisicamente ou de forma imaginária. A partir disso deu-se a necessidade de compreender o conceito *estruturas de sentimento* que aparece em Appadurai no seu trabalho *The Production of Locality. In Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996). Tal conceito de Raymond Williams ganha grande desenvolvimento na obra *Marxism and Literature* (1977). Minha intenção foi entender como estruturas de sentimento se aplicam na Folia, pois ao que parece, tais características apontadas por Williams acontecem em diversos níveis de relacionamento na Folia de Reis dos Prudências, realizados por intermédio marcadamente musical em que a *técnica*, como abordada na obra de Milton Santos (2017), atua de maneira decisiva. Assuntos que serão vistos no Capítulo 6.

No que diz respeito à memória e a forma em que imagens têm de fixar e trazer à tona realidades vividas em determinados momentos, em *Imagem, Mídia e Corpo*, (2006) Hans Belting nos mostra a dinâmica do uso de mídia como dispositivo de ação da imagem, em que o corpo se torna uma delas a partir da memória. Modo que nos ajuda a entender como os arquivos da Folia se constituem e se solidificam como mídia a partir das imagens do passado.

A memória que nos é apresentada majoritariamente através do arquivo, dentro do trabalho é de extrema importância, pois, é a partir da experiência junto ao grupo e desse material que venho construindo o estudo sobre a cultura musical da Folia de Reis dos Prudências. Leituras como as de Walter Benjamin *Obras Escolhida I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (2012) e *Desempacotando a minha biblioteca, uma palestra sobre o colecionador* (2015), *Coleção de areia* (2010) de Ítalo Calvino; *Mechanisms for the transmission of culture: the role of place* (2008) de Mary Carruthers, *Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar* (2010) de Johannes Fabian, *Lembranças encobridoras* (1996) de Sigmund Freud, *Em busca do tempo perdido. O tempo recuperado* (vol. 7) (2014) de Marcel Proust e *Aspectos míticos da memória* in: *Mito e*

pensamento entre os gregos (2008) de Jean-Pierre Vernant são algumas das obras que me auxiliam no entendimento dos diversos usos e diversos tipos de memória que se fazem presentes no fazer da Folia de Reis. No que condiz aos estudos da memória outras duas densas obras como as de Henri Bergson *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* ([1939] 2010) e de Maurice Halbwachs *A memória coletiva* ([1950] 2003) foram estudadas, procurando entender os princípios fundamentais dos estudos desse campo.

Trabalhos como *Mundos da arte* (2010) de Howard Becker fizeram parte das leituras por trazer aspectos sobre o entendimento da arte que abarca não só a obra em si, mas tudo o que é interdependente a ela. Isso ajuda a refletir sobre a agência das coisas e pessoas que estão envolvidas no musicar da Folia de Reis.

Dentro das tradições caipiras, sendo a Folia de Reis uma delas, alguns estudos como os de Elias Xidieh (1993) ajudam a compreender que espaços foram atribuídos como lugares sagrados, “moradas de seres mediúnicos” (XIDIEH, 1993), em que há uma “obrigação” de realizarem rituais quando se passam por eles. No entanto há de se considerar seres outros que não humanos, compreendendo suas agências como também dos objetos que circunscrevem toda a performance da Folia, sendo que é o agenciamento que atua na relação de *nós* com outro *algo*, em que as relações ditam a verdade das coisas. Dentro disso procurou-se compreender, apoiando-se na autoetnografia, como a música da Folia representada pela toada, constrói esses lugares na performance, pois, essa exerce uma ação ritual, que resulta em um processo em que se nota “a sua maneira altamente específica de localizar a duração e a extensão, de dar a essas categorias nomes e propriedades, valores e significados, sintomas e legibilidade.” (APPADURAI, 1996, p.180, tradução nossa), dentro de uma comunidade específica.

Na performance da Folia, o 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 sempre acontece uma cantoria ou uma laudatória por meio de versos em que se pede permissão para passar. Jamais a Folia entra em casas ou espaços (BITTER, 2010) que transpassem o limite de começo e fim de uma moradia, como o terreiro após uma porteira, sem antes pedir licença, cantando ou recitando versos. A música atua como um condutor, um veículo, em que marca tanto o espaço físico como o espaço “espiritual” ou simbólico, neste caso por ser um ritual religioso, no momento da performance.

Tudo isso em religião nos lembra ritos de passagem, que operam um momento de mudança de espaço físico, psicológico, em que o indivíduo transforma de certo modo seu estado de consciência, sendo a música o veículo condutor.

Trabalhos de geógrafos como Élvio Martins em *Lógica e espaço na obra de Immanuel Kant e suas implicações na ciência geográfica* (2003), *Geografia e Ontologia: o fundamento geográfico do ser* (2007), *O pensamento geográfico é geografia em pensamento?* (2016) e de Milton Santos *Pensando o Espaço do Homem* (2012) e *A natureza do Espaço* (2017), nos aproxima do campo de estudo da geografia, auxiliando a compreensão do que é espaço e local.

A ideia da produção da localidade através da música aparece nos estudos de Sara Cohen com *Sounding out the city: music and the sensuous production of place* (1995) que traz os efeitos que essa produção ocupa na memória e na identidade coletiva. Outros trabalhos também foram considerados como os de Jocelyne Guilbault em *On Redefining the Local Through World Music* (2005), Kay Shelemay em *Musical Communities: Rethinking the Collective in Music* (2011), Martin Stokes com *Voices and places: history, repetition and the musical imagination* (1997), Ruth Finnegan em *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town (Music/Culture)* (2007), Katherine Brucher e Suzel Reily em *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking* (2017) e de Suzel Reily em *O Musicar Local e a produção Musical da Localidade* (2021).

Um outro aspecto observado durante o estudo é que os textos das toadas são um grande apanhado literário que acolhe, junto ao enredo da Natividade além da própria Bíblia, fontes como, Evangelhos Apócrifos e o Alcorão (XIDIEH, 1993), que se misturam ao *fabulário* popular (PESSOA; FÉLIX, 2007). Suas origens poéticas nos remetem a formas portuguesas de versar louvando como as *loas*, combinados com o mecanismo catequético da *contrafacção* (BUDASZ, 1996), mesclam letras sagradas a músicas profanas, prática de combinação básica da Folia. Para tanto é de extrema importância a compreensão do texto atrelado a música, que provém das toadas, para que identifiquemos na performance os porquês de certas escolhas composicionais para atuação no rito.

A análise musical como uma das maneiras de compreender a música da Folia contida em nossos arquivos, vem ganhando uma abordagem desde estudos da tradição analítica da música como os de Charles Peirce *Semiótica* ([1910] 2017), Nikolas Cook em *A guide to musical analysis* (1987), Jean-Jacques Nattiez *Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais* (2004), Ágata Almeida *Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal* (2016) e Juliano Oliveira com *A significação na música de cinema* (2017) até práticas de análise que tomam a visão etnomusicológica como perspectiva em *Symposium on transcription and analysis: a hukwe song with musical bow* (1964) que traz estudos de Nicholas M. England, Robert Garfias, Mieczyslaw Kolinski, George List, Willard Rhodes e trabalhos de Michael Tenzer. Em estudos anteriores também pude

realizar algumas reflexões em torno da significação musical e a música da Folia de Reis, que trago agora na tese com maior profundidade abrindo outras comparações ao observar as toadas.

Michael Tenzer em *Analytical studies in world music* (2006) auxilia os estudos de análise musical ao reunir nesse volume trabalhos de “análises etnomusicológicas”. Tenzer mostra alguns pontos sobre a análise de modo a elucidar questões sobre a prática na qual a “análise é um caminho de consciência musical e auto aperfeiçoamento”. Afirmo 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.” (TENZER, 2006, p.5, tradução nossa).

O autor diz que um dos pontos importantes do resultado de análise é a possibilidade de descobrir estruturas sonoras, podendo ser essas, resultados de pensamentos do grupo, como também, auxiliar a escuta para o entendimento da música e enriquecimento da experiência musical. Lembrando que, para o trabalho de transcrição que compõe a tese leva-se em conta a importância da transcrição como sendo “prescritiva e descritiva” (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p.99)²⁵. Assim os conceitos do livro de Tenzer ilustram que os princípios organizacionais da música não podem ser comparados de uma única maneira. Dessa forma, é necessário combiná-los ao conhecimento e entendimento dos foliões de como eles produzem, criam essas toadas, buscando entender suas escolhas estéticas e composicionais, a partir de suas organizações dentro do âmbito social e cultural.

É necessário esclarecer que neste caso a maneira *descritiva* e *prescritiva* da atuação das transcrições dentro do trabalho dessa tese acontecem a partir do olhar de quem faz essa música, ou seja, do ponto de vista da *foliã* de Reis. O meu modo de dispor a partitura foi um modoêmico de compreender o prescritivo, pelo fato de que como detenho a tradição realizo a transcrição da visão de quem faz tal música e não da visão de um observador externo que apenas ouviu a performance e transcreveu. Por isso digo que a música não está exatamente transcrita/descrita como acontece nas inúmeras vezes em trabalhos que trazem esse suporte, sendo que na disposição que trago aqui na tese, na escrita está tudo que é necessário para saber que essa toada é essa (como por exemplo a T12 que veremos adiante) e não outra toada. Ou

²⁵ “Seeger (1958a) distinguiu entre dois propósitos de notação musical, prescritivo e descritivo. O primeiro tem como objetivo a direção de um intérprete, e a adequação da notação prescritiva é julgada pela adequação da execução, ou pelo grau em que um intérprete percebe, por meio da notação, os desejos do compositor. Os símbolos de notação prescritiva não podem ser mais do que dispositivos mnemônicos, como parece ter sido o caso dos neumas medievais que indicam pouco além da direção geral em qual a melodia deve mover. As alturas e ritmos exatos eram presumivelmente conhecidos pelos artistas, ou eram deixados a seu critério. (...) A notação descritiva, afinal, pretende transmitir ao leitor as características e os detalhes de uma composição musical que o leitor ainda não conhece. (NETTL, 1964, p.99, tradução nossa).

seja, contém os elementos básicos que fazem com que ela seja essa e não outra, mesmo que cada transcrição tenha se baseado em um momento específico de gravação, proveniente das Coleções que compõem o arquivo do qual trata a tese. O prescritivo neste caso vem a partir do olhar da foliã e não da pesquisadora, ou seja, tomo o lugar de compositora dessa música pelo fato de que essa música me pertence na medida em que resulta da tradição da Folia de Reis a qual pertença.

Durante o trabalho de transcrição das toadas da Folia dos Prudências foram considerados elementos simbólicos e formais a partir do modo como esse repertório é racionalizado pelos cantadores. Curiosamente muitas das denominações das vozes da Folia têm origem nas nomenclaturas da música antiga ocidental (MOREYRA, 1983; REILY, 1988), em que aparecem em sua composição técnicas elaboradas como o uso do *fauxbourdon*, que era usado principalmente na composição de hinos e antífonas, em que esses dois últimos nos remetem a uma divisão binária da música da Folia. Basta conhecer a amplitude das vozes que o cantador consegue cantar dentro desse sistema em qualquer grupo que se utiliza dele, podendo ocorrer em qualquer tonalidade.

As vozes de nossos interlocutores incorporadas ao trabalho, aparecem em alguns momentos a partir das análises e entrevistas realizadas. O capítulo a seguir traz a composição do arquivo que baseou essa pesquisa e suas particularidades por ser um arquivo pessoal, e tudo que é gerado a partir dessa perspectiva.

3 CAPÍTULO 2 - O REGISTRO DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIOS: UM ARQUIVO PESSOAL

Nesse capítulo veremos a constituição do arquivo no qual grande parte dessa pesquisa está embasada. O conhecimento de tais informações é importante para a compreensão de como se deu a constituição da ideia geral da tese. A organização e clareza sobre o arquivo possibilitam o entendimento dos acontecimentos da Folia no decorrer dos anos sendo isso fundamental para compreender o ciclo geral de funcionamento musical e seu sentido para a realização da Folia de Reis.

A memória torna-se indissociável na manipulação do arquivo, pois atua de maneira decisiva, tanto no que concerne as decisões de organização, quanto nos depoimentos, análises e juízos que os próprios fazedores têm em torno da importância de se ter um arquivo. Diferentemente de um arquivo organizado por institutos, organizações, museus, etc, dentro dos padrões da arquivologia e interesses direcionados de tais órgãos, este por outro lado compõe-se de maneira a buscar documentos a partir de preferências calcadas na espontaneidade e subjetividade da colecionadora, no caso eu, sendo a ação de colecionar, uma atividade presente na vida cotidiana, trazendo aspectos da forma de colecionar a partir de um viés de quem faz parte daquilo que se documenta.

Ao compor tal arquivo não houve a intenção de analisá-lo e estudá-lo a partir de comparações críticas em torno dos modos de como foi constituído. A intenção foi apenas localizar os momentos musicais das toadas, seus usos e participações durante o rito, funcionando como um documento de base para minha análise em torno da música. Desse modo, as comparações e anotações de quantidades têm o intuito de informar quais materiais foram dispostos para essa pesquisa e não se reserva à abordagem e sentido críticos que é dado na antropologia visual.

Venho trabalhando com esse arquivo desde 2011 e pude angariar muitos vídeos, gravações e fotos sobre a Folia dos Prudêncios, organizando e descrevendo grande parte deles. Agora no Doutorado posso dizer que tenho uma quantidade satisfatória de dados e de materiais para gerar uma reflexão segura sobre sua atuação musical.

O arquivo é composto de documentos coletados entre as pessoas da comunidade com a qual essa foliã se identifica. No sentido estrito do termo, ele é também um arquivo pessoal e autoetnográfico pelo fato de que as coisas nele registradas me pertencem, na medida em que são registros de minha herança familiar e cultural. A partir disso, uma das perspectivas das quais busco compreender tal arquivo, parte da ideia de Arjun Appadurai, que diz que o arquivo

deve ser entendido como “o produto da antecipação da memória coletiva”, sendo, portanto, mais uma *aspiração* do que uma *lembrança* (APPADURAI, 2003, p.16).

A Folia dos Prudências vem sendo registrada ao que se sabe desde a década de 1940, através de fotos, gravações em fitas cassete e VHS, realizadas por familiares e amigos, constituindo um grande acervo de registros do grupo. A organização desses registros resultou em duas coleções distintas nomeadas como Coleção Priscila Ribeiro (CPR) e Coleção Osvaldo Paulista (COP).

A temporalidade do arquivo passa por dois momentos distintos que são: a atuação da Folia na zona rural e a atuação da Folia na zona urbana. Dentro disso nota-se um outro momento importante, a mudança da disponibilidade de material a partir do acesso analógico ao acesso digital, que em início dos anos 2000, muitas pessoas já obtinham câmeras digitais, aumentando grandemente a quantidade de registros da Folia após esse período, chegando a somar mais de 14 mil fotos dentre as duas Coleções que possuo. Nas Coleções a partir da década de 2000 há uma grande quantidade de mídias digitais, em comparação com as décadas de 1980 e 1990 quando eram disponíveis apenas pouquíssimas gravações em fitas VHS. Nas coleções cada arquivo apresenta uma qualidade diferente entre resolução de imagem e som.

A Coleção Priscila Ribeiro é composta com materiais cedidos por Maria Aparecida Ribeiro (minha avó), José Carlos Ribeiro (meu pai) e materiais gravados por mim em trabalho de campo que realizo desde 2011. Nas fotografias e vídeos estão retratadas a Folia em caminhada pela zona rural Laje, a preparação da comida da Festa de Reis, visitas da Folia dos Prudências como Chegada de Almoço e Chegada de Janta, dois momentos solenes que acontecem no decorrer dos dias de Giro²⁶, como também fotos antigas de moradores da região.

Os registros da Coleção Osvaldo Paulista foram adquiridos a partir de doações feitas por José Osvaldo Paulista e Isaías Batistute, membros da família Prudência. O nome dessa coleção é uma homenagem ao folião já falecido Osvaldo Paulista, pai de José Osvaldo e avô de Isaías Batistute. A maioria das fotos do acervo reunidas durante o trabalho está nessa coleção. Os arquivos em vídeos foram filmados por Isaías Batistute em parceria com José Osvaldo Paulista, seu tio, que registrou a Folia por muitos anos, sendo o precursor dessa iniciativa. José Osvaldo conta que sempre gostou de filmar a Folia, e lembra que antigamente, entre as décadas de 1980 e 1990, 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.

²⁶ Lembrando que esse é o nome dado ao trajeto que a Folia realiza.

A maioria dos arquivos da Coleção Osvaldo Paulista foi filmada em equipamentos diferentes e apresentam algum tipo de 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.

Atualmente tal arquivo é composto por 181h05m31s de vídeo, 14.267 de fotos e 4h17m44s de gravações em áudio, todos digitalizados e armazenados em HD. Os registros em áudio e vídeo do arquivo vão de 1982 a 2015.

Quadro 3: Anos dentre as décadas os quais há gravações de áudio e vídeo disponíveis

ANOS DENTRE AS DÉCADAS OS QUAIS HÁ GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO DISPONÍVEIS										
	Ano 1	Ano 2	Ano 3	Ano 4	Ano 5	Ano 6	Ano 7	Ano 8	Ano 9	Ano 10
Década 1980	X	X	1982	X	X	X	X	X	X	1989
Década 1990	1990	1991	1992	1993	1994	1995	X	1997	X	X
Década 2000	X	X	X	2003	X	X	2006	X	2008	2009
Década 2010	2010	2011	2012	2013	2014	2015	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 4: Anos ausentes dentre as décadas de gravações de áudio e vídeo documentadas

ANOS <u>AUSENTES</u> DENTRE AS DÉCADAS DE GRAVAÇÕES DE ÁUDIO E VÍDEO DOCUMENTADAS										
	Ano 1	Ano 2	Ano 3	Ano 4	Ano 5	Ano 6	Ano 7	Ano 8	Ano 9	Ano 10
Década 1980	1980	1981	X	1983	1984	1985	1986	1987	1988	X
Década 1990	X	X	X	X	X	X	1996	X	1998	1999
Década 2000	2000	2001	2002	X	2004	2005	X	2007	X	X
Década 2010	X	X	X	X	X	X	2016	2017	2018	2019

Fonte: Elaborado pela autora

Alguns registros de anos faltantes dentro das décadas abarcadas, podem ser acessados no canal do YouTube de José Osvaldo Paulista. Na época de composição das coleções, tais gravações não estavam disponíveis com José Osvaldo, pelo fato de alguns VHS não estarem digitalizados, ou porque alguns desses vídeos estavam perdidos entre os registros que ele tinha sobre diversos assuntos. Os anos faltantes nas coleções CPR e COP, que estão no canal de José Osvaldo são dos anos de 1996, 1999, 2000, 2001 e 2007.

Dentre os arquivos e anos analisados, a definição temporal da qual estamos falando, se divide em passado e presente. Neste mesmo trajeto histórico existem grupos de Folia fazendo coisas diferentes, tendo em vista a grande quantidade de Folias de Reis na região de Cajuru, por isso optei em focalizar o trabalho da tese apenas na Folia de Reis dos Prudências, sendo que com inevitáveis comparações, através de contato com outras Folias, sabemos de antemão que não são distantes nos quesitos básicos umas das outras.

Os arquivos da pesquisa de um modo geral percorrem espaço cronológico amplo – 1949 a 2015, contando com fotos e vídeos, sendo que para as análises o foco foram os vídeos e gravações de fita K7. Lembrando que esses os arquivos de áudio e vídeo ouvidos e transcritos são referentes aos anos de 1980 a 2015. As fotos foram usadas em momentos pontuais, esclarecendo dados necessários durante o estudo. Explorando um conjunto ou coleção menores, no caso das toadas, privilegiei suas ocorrências em específico, neste caso delimitado pela ocorrência de gravação mais antiga que data de 1982 (a única em K7) e das que temos disponíveis, como os arrolados dados acima. Esse material heterogêneo tem na variedade de sua abordagem um de seus méritos, pois se presta também a estudos no campo da sociologia e da história, aí considerados os trabalhos dedicados às redes de sociabilidades.

O arquivo possibilita conhecer e auxiliar tal prática da Folia no presente, de modo a conservar e revisitar o passado, sendo que com a disponibilidade dos arquivos nos meios digitais, esses podem ser visitados pelos foliões a qualquer momento. Os foliões assistem aos vídeos, ouvem gravações e reveem seu fazer a partir desses registros. Registrar é uma prática comum entre eles, haja vista que antigamente muitos eram os rádios gravadores espalhados em meio aos grupos de Folia em que quase sempre nas apresentações havia alguma gravação. Muitos foliões analisam suas cantorias através das gravações, e fazem reflexões sobre os momentos que melhor ou pior estiveram na cantoria. Desse modo, os registros acabam influenciando diretamente nas performances futuras. Tais aspectos podem ser um novo campo a ser estudado em próximos estágios da pesquisa.

Me lembro que aos domingos, ao ir até a casa de parentes sempre havia um toca fitas reproduzindo gravações de Folias de Reis. Esse sonoro permeava praticamente o domingo todo. Na casa de Tio Orlando, irmão de Vó Doca era muito comum esse tipo de audição. A experiência autoetnográfica a respeito dos registros traz algumas reflexões em torno da importância e agência da existência de tais arquivos.

Assim, uma das questões levantadas durante a pesquisa foi a respeito da eleição do material musical a ser estudado, as *toadas*, como também sua relação no âmbito social de *performance* e audiência.

3.1 DESCRIÇÃO DOS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS: UM RELATO

As descrições das gravações audiovisuais das coleções foram feitas obedecendo a um mesmo padrão, de modo a anotar cada ocorrência em minutagens a partir dos acontecimentos dos vídeos. Os momentos musicais estão descritos especificando os cantadores presentes, o desenho harmônico de cada toada, para que aquela toada foi direcionada e seu andamento. Lembrando que, o tipo de toada e o sistema a qual pertence, foram estipulados após a descrição integral de todo material (vídeos e gravações K7). O resultado desse processo gira em torno de 700 páginas contendo descrições de minutagens, fichas analíticas de cada toada, catálogos que descrevem quais toadas em quais anos aparecem e especificações de suas ocorrências mostrando em quais locais aconteceram.

Essas descrições possibilitam saber, por exemplo, em quais anos uma toada ocorreu e o andamento médio que foi usado em cada ocorrência dela, como também qual era o seu andamento médio dentro daquele ano. Assim essa mesma toada pode ser comparada entre os diferentes Embaixadores que a cantaram, pois estão anotadas tais informações dentro de cada descrição dos registros.

Vejamos essas quantidades de registros separados por coleção:

Quadro 5:Quantidades especificadas de registros nas Coleções

QUANTIDADES ESPECÍFICADAS DE REGISTROS NAS COLEÇÕES			
	Coleção Priscila Ribeiro (CPR)	Coleção Osvaldo Paulista (COP)	Soma das duas coleções (CPR+COP)
Vídeos Reis Prudêncio	56h33m08s	114h46m06s	171h19m14s
Outros Vídeos	4h42m00s	5h04m17s	9h46m17s
Vídeos no Total	61h15m08s	119h50m23s	181h05m31s
Fotos Reis Prudêncio	2.018	10.428	12.446
Outras Fotos	989	832	1.821
Fotos no Total	3.007	11.260	14.267
Gravações Reis Prudêncio	não constam	1h20m40s	1h20m40s
Gravações no Total	não constam	4h17m44s	4h17m44s

Fonte: Elaborado pela autora

As coleções são compostas de gravações da Folia de Reis dos Prudêncios, gravações em vídeo de outras Folias de Reis, de Encontros de Reis realizados nas cidades de Santo Antônio

da Alegria e Cajuru, ambas no estado de São Paulo, como também fotos e vídeos de Rezas de Terço da família e cantorias no Sítio dos Prudêncios. As reuniões religiosas e as cantorias se misturam aos registros dos dias de Reis, pois para os foliões todos esses momentos são reuniões de família, por isso acabaram juntamente por compor as Coleções Priscila Ribeiro e Osvaldo Paulista.

Dessa forma, a música da Folia dos Prudêncios foi abordada, lembrando que tal universo de análise gira em torno de um recorte de temporalidades que se baseia no período disponível nas Coleções, ou seja, nos trinta anos de gravações apresentando tantos anos consecutivos de registros quanto intervalos entre eles. Assim, toda comparação e análise parte dessa disposição e não de um recorte feito a partir de uma escolha proposital de um período ou conjunto de anos. Por não apresentar em alguns momentos gravações de anos consecutivos, como também a não gravação de todos os dias do giro em todos os anos, as análises e resultados baseiam-se nessas disposições sendo que outras gravações poderiam aparecer e acrescentar alguma toada, ou acontecimento que não era considerado até então e mudar de alguma forma o percurso do estudo. Mas isso não diminui a importância e nem a veracidade dos dados já coletados e descritos, mostrando quanto o registro, no caso filmico, pode transformar trajetórias de pesquisa a partir de sua disponibilidade de informações.

O vídeo traz uma completude de informações que não são possíveis tanto na gravação de áudio quanto na fotografia. As pessoas que registram a Folia geralmente não fazem isso com um intuito artístico, mas com a intenção de prolongar ou fixar tais momentos para desfrutá-los futuramente. Então, o que se vê muitas vezes são registros dos familiares de quem está filmando. É possível ver momentos do cotidiano da festa como, por exemplo, a preparação da comida, a preparação dos enfeites, as caminhadas e diálogos entre os *foliões*²⁷, a paisagem do lugar em que a Folia faz o giro, os amigos e os costumes do lugar mostrando os objetos próprios do meio rural, e o que chama a atenção é que muitos são os registros desses objetos.

Assim, a partir dos arquivos das coleções formou-se um repertório de informações em que se pode localizar a música em diversos contextos, participações e anos. Dentro de cada material descrito, Embaixadores, tonalidades, desenhos harmônicos, quantidades de execução e usos são elementos indicativos que podem ser acessados separadamente através dos catálogos.

Resultado da minuciosa descrição das gravações, cada catálogo traz um tipo de acesso diferente ao material, pois cada vídeo descrito resultou em uma ficha de dados. Nelas são possíveis observar as quantidades de toadas por ano, quais toadas aparecerem, qual Embaixador

²⁷ Integrantes da Folia.

cantou tal toada na ocasião em que se refere a gravação descrita, etc. Esses catálogos estão disponíveis nos resultados de pesquisas anteriores, como na Iniciação Científica e no Mestrado. 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 mostrando todas as suas ocorrências. Esse último conta com 202 páginas de informações sobre essas toadas e cada ocorrência vem acompanhada dos seguintes dados:

- **numeração de sua ocorrência** (se é 1ª, 2ª, etc.)
- **nome** (nome da toada)
- **ano**
- **coleção**
- **localização** (em que vídeo e minuto está localizada)
- **Embaixador** (qual Embaixador está cantando)
- **uso** (em qual momento do rito foi usada)
- **andamento** (andamento médio que aparece na performance, para isso usamos o sinal de mais ou menos, ex: ± 90)
 - **tonalidade** (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)

Pela ausência de registros de todos os anos e dias de jornada dentre as décadas de 1980 e 2010 nas coleções, não é possível afirmar que essa ou aquela toada deixou de ser tocada por determinado tempo, ou que, não foi tocada em determinado ano. Pois, essa ausência pode ser muito bem justificada tanto pela falta desses anos e dias registrados nas coleções quanto pela falta de registro de certas toadas durante os anos registrados. O que posso dizer é que, tais toadas foram analisadas e interpretadas a partir dos registros presentes nas coleções e os aspectos que posso aportar sobre elas são: a mudança de andamento no passar dos anos, quem as cantou, os usos recorrentes, suas quantidades dentre os anos, seu desenho melódico e harmônico quase que inalterado, quais Embaixadores se utilizaram dela, quais as preferências desses Embaixadores em relação às escolhas das toadas e quais sistemas de cantoria elas pertencem. E de modo geral, o comportamento da Folia nos espaços em que atua podendo interpretá-la através das toadas que canta, como por exemplo: se utilizou mais ou menos toadas nos anos

atuantes, se ao longo do arquivo as toadas que aparecerem nos primeiros anos de registro da coleção, se repetiram ou deixaram de acontecer.

Assim, as gravações que possuo como também a falta delas ajudam a entender a dinâmica da Folia e a importância do registro, que se torna uma ferramenta de conhecimento proporcionando visitar, interpretar e reviver o passado de modo a mostrar quão dinâmico é o fazer musical da Folia e como é construído esse fazer através das relações estabelecidas durante os anos estudados.

Outro ponto é que as Coleções em si acabam por não impactar tanto nas toadas que são mais tocadas atualmente, pois tais coleções ainda não se encontram totalmente disponíveis, apenas parte delas, como apontado nos links anteriores, direcionando ao acesso via canal do YouTube.

Durante as descrições dos vídeos optei por descrever as ocorrências musicais, acrescentando também todo o texto cantado no correr das toadas. A partir disso, compreendi, que o texto é fundamental para a estrutura musical da toada, pois, este dita os aspectos de sua forma, completando suas características dentre os sistemas de cantoria presentes, lembrando que a música da Folia de Reis concentra-se na *toada*.

Assim, partindo das fichas anteriores, que compunham toda a minutagem de cada vídeo assistido, pude localizar e identificar as 50 toadas, e escolher quais de suas aparições iria transcrever em partitura, sendo que o critério de escolha foi a primeira aparição de cada toada nos registros que possuo. Logo depois elaborei a ficha, para cada uma das toadas, como dito anteriormente. Nessa segunda ficha da qual tomei por base o modelo de Carvalhinho (2010), realizando algumas adaptações, constam dados específicos da performance musical. A ficha que veremos a seguir corresponde a Toada 12 (T12). Essa toada participa da composição textual dessa tese de modo a trazer para o leitor minha preferência musical em torno das toadas da Folia dos Prudências, explico tal escolha no Capítulo 5. Repara-se que as quantidades de andamentos anotados na ficha não correspondem a quantidade anotada de aparições da toada. Isso se deu pelo fato de que nem sempre todas as gravações das aparições das toadas presentes nos registros tinham uma duração adequada para que pudessem ser identificados os andamentos, sendo anotados apenas os andamentos possíveis.

Quadro 6: Ficha Toada 12

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 Prudências
Arquivo	COP- v.1993B - (00:19)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 85
Âmbito	Lá1-Ré3
Tonalidade	C# (Dó sustenido Maior)
Desenho Harmônico	4 Embaixador: $\overline{4}$ G# G# G# C# G# C# G# G# G# C# G# C# G# G# G# Resposta: F# F# C# G# C# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ.
Compasso	4 Compasso quaternário $\overline{4}$; 16 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai segurou nossa bandeira ah Ai segurou nossa bandeira ah (?) em sua frente oi le lará Resposta: Ai com (?) e sua frente ai ah ai

A partir das fichas é possível abrir várias análises comparativas entre as toadas, uma delas que podemos rapidamente descrever é a mudança em relação ao andamento com o passar dos anos, na qual se observa uma diminuição nos anos mais recentes, como também andamentos distintos de uma mesma toada entre os vários anos. Quando fiz as escolhas desses andamentos para anotação, levei em conta um andamento médio que varia durante toda a execução da toada em cada gravação.

É possível observar que nas notas longas o andamento se alarga e nas notas mais articuladas, que acontecem quando se tem um ritmo mais dividido sobre sílabas, ele acontece mais rápido. Isto também se aplica na parte da Resposta, por isso não temos um andamento fixo, apenas uma aproximação da medida deste andamento que achei importante anotar para poder comparar as mudanças com o passar do tempo. Portanto, os andamentos na execução de uma mesma toada, no entanto, não são fixos, podendo mudar dependendo do Embaixador ou da ocasião. Como é possível ver na ficha, há marcações muito próximas de andamento muitas vezes com apenas um *beat*²⁸ de diferença, sendo que, no momento da transcrição procurou-se posicionar as batidas do metrônomo simultaneamente com o andamento da toada no vídeo. A cada ocorrência buscou-se a velocidade em que mais se fixava a toada e assim foi anotado. Esse processo foi realizado no mínimo duas vezes a cada aparecimento de toada, que somam 738, (número de vezes que aparecem toadas dentro das gravações), ou seja, número total de gravações de toadas nos registros estudados.

A respeito das transcrições das 50 diferentes toadas identificadas²⁹, ao escolher transcrever tomando como base sua primeira aparição nos registros, apenas em alguns casos, precisei optar por outra gravação, pelo fato de que em alguns casos a primeira gravação apresentava incompletude ou má qualidade que impossibilitava a transcrição, assim, transcrevia a aparição seguinte, respeitando a ordem cronológica da mais antiga para a mais recente. A escolha em realizar a transcrição em partitura das toadas veio a partir da vontade de realizar uma análise musical minuciosa do repertório que me é tão familiar, mas que poderia ser olhada a partir de uma outra perspectiva.

Tomando a importância da transcrição a partir do que Charles Seeger aponta como *prescritiva* e *descritiva* (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p.99), pode se considerar que as transcrições das toadas de Reis da Folia dos Prudêncios assumem uma função *prescritiva*, tal como foi concebida nos primeiros moldes de compreensão dentro da

²⁸ O mesmo que *batida* durante o *andamento*, na linguagem musical.

²⁹ (RIBEIRO, 2021).

musicologia/etnomusicologia, pelo fato de nelas conterem uma aproximação de como é feita tal toada ou a maneira em que ela foi executada naquele dado momento de onde se baseia a transcrição, funcionando como uma anotação lembrete³⁰. No processo de transcrição escreve-se o que há de básico na composição da toada, sendo que mesmo ela apresentando diferenças em outras execuções, o que está contido na transcrição são os elementos que não podem faltar para que ela seja caracterizada daquela forma, sendo tal toada e não outra.

O conhecimento do arquivo dentro de uma perspectiva *êmica* da tradição cultural da Folia, facilita desvendar alguns porquês dentro do fazer musical, como também dos relacionamentos e momentos históricos do grupo. Num exercício autoetnográfico, um exemplo disso é que na gravação de áudio mais antiga que consegui com José Osvaldo, um arquivo mp4, digitalização de uma fita k7, constava na descrição que era uma gravação da Folia dos Prudências em 1977. Quando fiz a audição descrevendo os acontecimentos e transcrevendo a música, percebi que a data estava incorreta. Conheço e faço parte da Folia dos Prudências desde criança, como também todo o entorno do bairro rural Laje, na qual a Folia transita desde sua fundação.

Conheço as pessoas que são visitadas por ela há muitos anos. Na ocasião dessa gravação, logo de início os Palhaços (que são as figuras mascaradas que falam versos de saudação às pessoas presentes e ao presépio), começam narrando da seguinte forma: “Alô, é a famia (família) dos Prudêncio, na casa do Chicão..., é dia 5 de janeiro, o Geraldinho Faustino que é o festerio”. Mesmo eu não me lembrando da Festa de Reis da qual o Geraldinho Faustino foi o festeiro, conheço o Chicão, que é um dos sitiantes localizados bem em frente ao sítio dos Prudências.

Geralmente a Folia passa pela casa do Chicão na véspera da Festa de Reis, dia 5 de janeiro, ou no próprio dia de Reis, pois, a Folia termina seu giro pelas redondezas do sítio dos Prudências. Ao iniciar a cantoria o Embaixador Zé Pio, já falecido, num dos versos de agradecimento das ofertas diz “vamo argardecer (vamos agradecer) a oferta, do filhinho que está dormindo”. O “filhinho” que ele cita na cantoria é o filho mais velho do Chicão, e sei que ele, Chiquinho, tem a idade próxima de meus irmãos que são nascidos na década de 1980, sendo eles amigos de infância. Logo, tal gravação não poderia ser de 1977. A partir disso, entrei em contato com Chiquinho, e ele me confirmou que nascera em 1982, data mais provável dessa gravação. Tal gravação pode ser ouvida através do link: <https://youtu.be/p8TFeQruAEw>

³⁰ Nos termos de transcrição *descritiva* e *prescritiva* de Seeger ([1958a] apud. NETTL, 1964, p.99).

Uma das conclusões a qual podemos chegar é que, em uma perspectiva *outsider* (externa) talvez, neste caso anotado acima, não tivesse o acesso a tal informação que uma perspectiva *insider*, (interna) neste caso êmica, oferece. Do mesmo modo, como um todo, podemos expandir tal pensamento ao olhar para a descrição do arquivo pessoal sobre a Folia dos Prudências. 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 durante o trabalho 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.

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 dos vídeos minuto a minuto. Quanto mais antigo o vídeo, mais fácil de descrever era, pois, a distância temporal aumentava meu estranhamento, 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 ou 5 anos de idade.

O que aos poucos foi ficando claro no decorrer da escrita da tese é que a importância do arquivo se dá pelo fato da possibilidade de registrar uma manifestação religiosa e musical que está na base da cultura caipira, residindo na produção de memória, que possibilita salvaguardar os acontecimentos que permeiam a Folia, sendo que ao ver e rever os registros os foliões vivem e revivem aqueles sons, aqueles lugares e aquelas pessoas, auxiliando na manutenção e permanência dessa tradição.

A Folia de Reis é um dos maiores movimentos religiosos natalinos da região na qual foi formada a cultura caipira. As várias gerações que se formaram nessa região, têm tais atividades sociais, culturais e também musicais, baseadas nessa festividade, que não se reserva apenas ao mês de janeiro, como é o caso da Folia dos Prudências, mas em todo o decorrer do ano com suas preparações, com as viabilizações de pagamento de promessa, que envolve toda a comunidade rural, ou a que provém da herança rural, que hoje em dia encontram-se nas cidades. As gravações, no entanto, possibilitam uma perpetuação dessa memória, desses costumes, desses modos de vida de formação de várias pessoas, aos quais carregam esses gestos de sociabilidade pela vida toda, que vão sendo ensinadas às gerações subsequentes.

3.2 O ARQUIVO: UMA NOVA POSSIBILIDADE DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIA

Ao buscar compreender o arquivo da Folia pode conferir o trabalho do sociólogo Arjun Appadurai em *Archive and aspiration* (2003). Appadurai traz aspectos sobre arquivo e memória, nos quais arquivos são construídos a partir de uma vontade coletiva de lembrar, em que toda documentação é uma espécie de intervenção sendo ela frequentemente o produto da antecipação da memória coletiva ao invés de um “túmulo do rastreamento” como ele diz, portanto, mais uma *aspiração* do que uma lembrança (APPADURAI, 2003, p.16).

Appadurai traz elementos importantes a respeito do estudo da globalização e seus efeitos sobre as populações mais pobres do globo. Ele usa o termo *aspiration* (aspiração) combinado a uma capacidade, que seria a *capacidade de aspirar*, que ele desenvolve em trabalhos subsequentes³¹. O termo *aspiration* traduzido do inglês seria *aspiração*, um desejo ou anseio por algo, que neste caso é acrescentado por Appadurai ao termo *capacidade*, o *poder* aspirar, portanto, a capacidade de desejar, que muitas vezes a partir de imposições econômicas e sociais algumas populações têm tal ação afastada do alcance de suas possibilidades³².

A ideia de aspiração de Appadurai vem da reflexão que ele faz a partir do migrante, que dentro do universo do qual vive, a *aspiração* por lembrar se torna um produto presente, portanto, uma capacidade, sendo a imaginação um dado constitutivo de sua realidade cotidiana de migrante, não se reservando apenas a populações selecionadas e de elites. O autor reflete sobre o arquivo, o desejo de aspirar e a memória que é hipervalorizada, pelo fato de, na maioria das vezes, ser uma memória de perda. Assim o arquivo ganha um lugar essencial na construção de identidade como um arquivo vivo e expressamente útil (APPADURAI, 2003, p.20).

Appadurai ressalta que, esta função profunda do arquivo foi obscurecida pela mentalidade oficial, intimamente ligada às governamentalidades do Estado-nação, e diz que atualmente essa realidade já está mudada, havendo diversos tipos de apropriação sobre arquivos. Abrangendo para armazenamentos no que ele chama de “cyberspaço”, esses tornam-se acessíveis a milhares de usuários, incluindo outros tipos de representatividade além de comunidades padrão como o que se entende como nação, sendo esses arquivos editáveis e também alguns, colaborativos, atuando como produção de memórias antecipadas por “comunidades intencionais” (APPADURAI, 2003, p.17).

³¹ Ver em: APPADURAI, Arjun. *The future as cultural fact*. London–New York, verso, 2013.

³² Ver em: BORGUI, Vando. Agência, conhecimento e capacidades críticas no capitalismo contemporâneo: uma abordagem cosmopolita a partir de baixo. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar, v. 8, n. 2, jul.-dez. 2018, p. 569-584.

Appadurai sugere que olhemos para o arquivo a partir de sua composição entre o que chama de *internalidades* e as *externalidades* da memória coletiva, que seriam os modos de agência que essa recebe, que podem ocorrer de maneira interna, na particularidade de cada indivíduo ou comunidade, ou externa, aquilo que chega a partir de interferências do meio atuando na memória coletiva, como também nesse arquivo. Ao citar Foucault, toma a perspectiva de olhar para o arquivo menos como um recipiente do traço acidental e mais como um local de um projeto deliberado, baseados no reconhecimento de que toda a documentação é uma forma de intervenção, em que documentos podem chegar por conta própria.

Vejo que tanto para os foliões quanto para mim, as aspirações no que concerne a produção dessa memória se configura na medida em que para nós tais momentos são de tamanha importância que não devem ficar apenas no momento presente e sim devem estar também disponíveis para um futuro próximo, principalmente para as gerações que virão depois de nós dentro do reisado. A devoção deve ser ensinada e mantida, como também a tradição cultural de se fazer Folia, com todos os elementos a ela pertencentes: a música, a culinária, as rezas, a reunião familiar, os enfeites, os símbolos e condutas de respeito e convivência em comunidade.

Dessa forma, os arquivos não são apenas sobre memória (e traços ou registros), mas sobre o trabalho da imaginação, do desejo, que diz respeito a algum projeto de determinada sociedade, atuando como uma ferramenta do cotidiano. Appadurai diz que ao olhar para a experiência do migrante observa que os arquivos são locais conscientes de debate e desejo e por fim, descreve as possibilidades de “ver o que está por trás dos insights iniciais de T.S. Elliot e Marcel Proust sobre a afinidade interna da memória e do desejo”, sendo o arquivo como instituição, um lugar de memória e como ferramenta “um instrumento para o refinamento do desejo” (APPADURAI, 2003, p.24).

Ao citar Proust, Appadurai toca em um aspecto importante da memória que é a memória deflagradora através dos sentidos, que nos voltando para a análise dos arquivos da Folia de Reis, podemos pensar: será que a partir de abordagens sobre a memória como a de Marcel Proust é possível considerar o que nos parecem ser *desaparecimentos*, *aparecimentos* e *conservação* nos registros que compõem o arquivo, ressurgirem a partir de “gatilhos” através de sensações rememoradas de uma memória involuntária (PROUST, [1927] 2014)? Não como ao gosto de uma *madeleine* como aparece em sua obra *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), mas estendido às toadas que aparecem em lugares revisitados pela Folia, momentos aparentemente repetidos como em visitas a uma mesma família por mais de 50 anos. Tal assunto veremos mais a frente, no decorrer da tese.

Visto do ponto de vista coletivo e mantendo em mente a “socialidade” (APPADURAI, 2003) da memória e da imaginação, no sentido de que ambas são produtos da sociedade e seus relacionamentos, segundo Appadurai, tal desejo de lembrar tem tudo a ver com a *capacidade de aspirar*, sendo os arquivos ferramentas ativas e interativas que constroem identidades sustentáveis que auxiliam nesse processo entre os grupos que mais demandam sobre esse aspecto (APPADURAI, 2003, p.24-25). Em um dos registros constante na coleção CPR, feito em 1992 pelo cinegrafista José Carlos Ribeiro, o falecido Tio Chico Prudêncio ao ser entrevistado conta um acontecimento importante dentro da Folia dos Prudêncios e ressalta que “foi uma coisa que precisava ter filmado!”. Nesse momento Tio Chico faz emergir a *capacidade de aspirar* dentre os fazedores da Folia em que a *produção de memória* é um fator importante para que haja permanência da tradição de cantar o Reis, e não apenas esperar por essa memória (APPADURAI, 2003, p.25). Tal gravação pode ser conferida através do link <https://youtu.be/ZwapILrWzKI>

Tal aspiração aparece diversas vezes no decorrer dos arquivos em que os fazedores da Folia ressaltam e expõem seus desejos de registro em torno do fazer da Folia de Reis, sendo comum ouvir nas conversas sobre os dias de giro, como é relatada na entrevista com Tio Chico Prudêncio que “precisava ter gravado aquilo”. Para aqueles que filmam a Folia, o material torna-se de valor inestimável, pois, guarda ações de pessoas queridas, muitas já falecidas, “trazendo-as à vida” a partir do momento em que começa a reprodução do vídeo.

Diversos sentimentos e inúmeras memórias vêm à tona, expondo a eles: sua própria identidade, sua formação, aqueles que os ensinaram como se canta a toada, ou o que é a Folia de Reis proporcionando a manutenção e reafirmação de sua cultura e fé. A cada sessão assistida emerge o encanto e o desfrute como se tudo aquilo fosse inédito, e, portanto, carregado do frescor das primeiras experiências com a Folia de Reis, um sentimento de eterno retorno. Muitas delas (imagens) suscitam lembranças e comparações de como era antigamente, e essa memória, só é possível quando esse indivíduo que as vê, foi ou está envolvido pela experiência.

Tal memória é calcada na memória coletiva (HALBWACHS, [1950] 2003), em que a lembrança é feita a partir da relação que estabelecemos com o meio onde estamos, sendo que para recordar é preciso estar em relação com algo, pois sempre se recorre a algo para que se lembre, e nossas lembranças se fixam em uma base a partir do momento em que nos tornamos um ser social (HALBWACHS, [1950] 2003, p.43), sendo a Folia de Reis dos Prudêncios uma *comunidade de prática* (WENGER, 1998; 2015), proporcionando, portanto, condições para isso. *Comunidades de prática* é uma teoria de aprendizagem que pressupõe que o envolvimento

na prática social seja um meio fundamental para que se aprenda algo, ou seja, a aprendizagem como um processo de participação social, assunto que será visto no Capítulo 6.

No que concerne ao ato de colecionar que inevitavelmente surge ao montar um arquivo, dois aspectos me ocorrem e menciono a seguir: um na perspectiva de Walter Benjamin quando em seu texto *Desempacotando a minha biblioteca, uma palestra sobre o colecionador* (2015) diz que para o colecionador “a posse seja a mais profunda forma de relação que se pode ter com as coisas: não por elas estarem vivas nele, mas porque é ele mesmo quem vive nelas.”(BENJAMIN, [1931] 2015, p.96, grifo nosso). Tal pensamento me remete imediatamente à agência desses arquivos, sendo que a outra é o que Ítalo Calvino traz em *Coleção de Areia* (2010) em que relaciona o ato de colecionar como uma ação de registro em diário, funcionando como um diário de sentimentos, de estados de ânimo, ou humor, como uma forma de captar tais momentos, sendo um resultado direto da “necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos.” (CALVINO, 2010, p.12).

Tais aspectos estão presentes a partir do momento em que escolhi juntar tal repertório de gravações da Folia dos Prudências para iniciar o trabalho de pesquisa em torno da música. Retomando a duplicidade do conceito de arquivo pessoal, como disse no início desse capítulo, tal arquivo é pessoal pelo fato de conter neles dados constitutivos do pertencimento que tenho junto a Folia, e vice-versa.

De fato, nos termos de Benjamin, vivo e revivo os dias de Folia quando vejo as gravações, em que em muitas vezes estou presente, momentos de minha primeira infância, e quando guardo, coleciono, nomeio e organizo, sinto como um verdadeiro diário, daqueles dias, daquele tempo. Dessa forma tal ação possibilita cristalizar de um modo, que a princípio traz um ar de permanência, um tempo vivido, selando um tempo que se experimenta fora do fluxo contínuo dos pensamentos, um tempo que pode ser sentido de uma maneira não cronológica, lembrando Proust ([1927] 2014), no momento que se ouve a música através da toada.

Uma outra coisa é que a partir do momento em que os Foliões começam a ter acesso às gravações, muda a forma de lembrar e cada um traz à tona certo tipo de lembrança daquele momento. Os Embaixadores utilizam-se das gravações para analisar suas performances e aprender com as performances dos outros Embaixadores, relembrando textos, toadas e protocolos do rito. Gravar ou registrar uma imagem, seja em foto ou filme, parte de uma vontade primária de manutenção e produção da lembrança. Tudo que se filma e fotografa tem a princípio consideração de importância para aquele que realiza o registro. Ao observar os registros da Folia dos Prudências percebe-se que a música tem a capacidade de selar o tempo, pelo fato de

que seu uso e atribuição de significado, de uma forma protocolar, marcam espaços físicos e simbólicos, e a partir da aspiração de seus fazedores, o registro faz com que seja possível rememorar tais momentos.

O fato de eu ter colecionado tais registros vem também da ânsia de compreender e depois dispor os porquês da importância de tais manifestações, com intuito de disponibilizar tais informações a diversos públicos. Seria um reconhecimento de uma cultura muitas vezes apagada pela história oficial que majoritariamente acontece em vias urbanas, impondo um padrão valorativo que diminui tais manifestações por não pertencerem a grupos mais elitizados e em conformidade com a vida nas cidades.

Além do mais, esse arquivo para mim é importante porque nele contém pessoas queridas já falecidas, guardando neles os gestos, vozes, costumes, cuidados dessas pessoas e podem ser vistas e revistas inúmeras vezes, sendo que tudo isso me pertence, pois foi desse lugar que eu vim, e estou aqui hoje, refletindo um pouco do que a Folia é e do que eu sou. Lembrando que no rural, tais populações sempre foram negligenciadas pelo poder público e abandonadas a própria sorte. Tais populações muitas vezes só podiam contar com o Santo de devoção e as ervas medicinais para alcançar a cura de doenças, essas últimas, heranças dos indígenas de tais localidades e depois dos negros escravizados vindos da África.

Esse arquivo também é importante para mim como foliã pelo fato de ser um suporte de memória e aprendizagem em relação ao rito da Folia. Com ele é possível revisitar toadas, condutas e rever performances, comparando e aprendendo com elas. A música que eu persigo nesse arquivo é a música que se faz essencial à constituição da toada, sua gênese e como tais processos de escolhas sonoras desde o primeiro intervalo até o último compõem a toada. Isso inclui como tais sons foram escolhidos, quem a compôs e como esse processo é entendido pelos foliões, que demonstram conhecer seu passo a passo de racionalização compositiva, sendo a memória um dos fatores primordiais para isso.

4 CAPÍTULO 3- FOLIA, MÚSICA E MEMÓRIA

Compreender como operam as múltiplas faces da memória torna-se imprescindível para que possamos entender como esses aspectos nos auxiliam no entendimento sobre a música da Folia, pois, é preciso compreender de qual memória estamos falando a cada análise. Como vimos no capítulo anterior, o arquivo toma lugar central na produção da memória e dentro da manufatura da tese tem um papel de extrema importância pelo fato de que tal estudo foi realizado a partir de dados presentes em sua constituição.

A memória toma várias formas quando olhamos para a Folia. Ativamente presente na manutenção da tradição de se fazer e cantar Reis, ela aparece nas entrevistas que muitas vezes são dirigidas pelas lembranças das Festas de Reis, das toadas, das pessoas, dos fazeres, surgindo através do exercício mnemônico dos que presenciam e participam de alguma forma da dinâmica da Folia.

Busco compreender qual memória encontra-se presente nos entrevistados, a partir da consideração de que é uma memória palpável. Ao olhar para performance da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru-SP que atinge sua importância primordial nas situações de visita e giro observa-se constantemente se tudo que se lembra está ou não registrado em vídeo, ou fita K7, presente nas Coleções, como também a permanência ou não de toadas dentro do repertório da Folia. A partir disso, é possível observar que certas toadas podem ter aparecido por consecutivos anos, depois tiveram uma pausa dentre os anos e ressurgiram. Esse fenômeno é o que me interessa de fato. Como essas toadas “desaparecem” e ressurgem, e porque ressurgem dentro de um dado tempo?

Um ponto importante a se destacar é que memória e experiência estão inteiramente ligadas, pois, para que se lembre é preciso que o indivíduo esteja envolto pela experiência. Henri Bergson ([1939] 2010) um dos estudiosos de referência no assunto, nos diz que um dos modos de operação da memória é através da percepção, que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (BERGSON, [1939] 2010, p.30). Bergson diz que para que se perceba é necessário que o indivíduo tenha tido uma experiência anterior ao que se percebe, pois tais parâmetros e construção da consciência sobre a realidade acontecem de maneira individual, onde há uma seleção da nossa representação do mundo material a partir de nossa ação sobre os corpos, eliminando aquilo que não interessa às nossas necessidades. Assim, fica o que significa (BOSI, 2010) na medida em que retemos aquilo que para nós é importante.

Preservar a memória é dar continuidade a existências, por isso, sua manutenção é importante para os que fazem a Folia, estando presente o desejo de memória, o desejo de se

construir memória, em que através das imagens gravadas, tais anseios se realizam, mesmo que parcialmente.

Lembrando que a Folia de Reis é uma prática que se instaurou no Brasil a partir da colonização, e no presente se manifesta através de centenas de grupos espalhados pela Paulistânia³³, que com o passar do tempo garantiram sua sobrevivência a partir de uma memória ensinada e experimentada por seus participantes. Garantir a continuidade através da memória é garantir a permanência e por conseguinte, a sobrevivência. Nela é possível encontrar um expressivo campo musical em que a Folia dos Prudências soma mais de cem anos de atuação.

A música na Folia encontra na toada sua grande expressão. Quando analisamos os arquivos das Coleções, como dito anteriormente, podemos identificar toadas muito antigas que por um tempo, ao que parece, “desaparecem” e depois de alguns anos “voltam a surgir” na *performance*. Essa dinâmica chama a atenção pelo fato de que, por outro lado, encontramos na apreensão musical, conservações melódicas e harmônicas inalteradas.

Voltando à indagação feita no capítulo anterior, sobre a possibilidade de compreender a memória ao olhar a partir dos supostos “desaparecimentos” ou “aparecimentos” das toadas ao longo dos anos, somos levados a refletir se há pistas de uma memória deflagrada pelos sentidos a partir de “gatilhos” através de sensações rememoradas de uma memória involuntária (PROUST, [1927] 2014). Partindo do que o escritor francês Marcel Proust aponta em sua obra podemos estender tal abordagem às toadas que vêm à memória do Embaixador durante os lugares e pessoas que são visitadas no decorrer do giro. Do mesmo modo pensar como são despertadas essas toadas em quem está presente assistindo tal *performance*, perguntando: de que maneira a memória pode ser deflagrada durante o momento da *performance*?

Buscarei ao longo do capítulo elucidar tal inquietação a partir do entendimento lançado sobre o uso das toadas, que se constituíram com o passar dos anos como memória nos participantes, apresentando-se como marcos de sensações e sentimentos. Como também, abrindo um leque de possibilidades, poderíamos pensar se tais sensações e sentimentos foram marcados considerando tais insurreições como uma *memória-música*, olhando para a dinâmica em que a própria música atua como memória, carregando consigo reconstituições temporais, tempos vividos, sensações e emoções rememoradas, como uma segunda narrativa do tempo vivido.

Proponho uma discussão sobre a relação da memória com o fazer musical da Folia para compreendermos sua dinâmica de atuação, sendo que essa vem sendo observada a partir do

³³ Lembrando que essa é a região onde se formou a cultura caipira, abrangendo os estados de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Goiás, São Paulo, Rio de Janeiro e norte do Paraná (CANDIDO, 2010).

acervo disponível sobre a Folia dos Prudências. O que chama atenção e faz olhar para a importância da memória como meio de atuação e permanência das toadas vem inicialmente a partir do momento em que percebe a influência da memória e da lembrança agindo diretamente na condução do rito. A memória dispõe e pré-dispõe os que presenciam a performance, sendo que o uso e constância das toadas durante os anos de atuação da Folia, ocorrem a partir de escolhas dentro do repertório disponível e rememorado.

Lembrando que a música da Folia de Reis acontece através da *toada*, sendo ela cantada pela Folia em diferentes momentos do rito, que compreendem as visitas realizadas pelo grupo, ficando o Embaixador responsável por rememorar de antemão as toadas durante o rito.

As toadas vêm acompanhadas dos textos protocolares³⁴ das visitas, como também, textos realizados sob improviso, dependendo da ocasião que é apresentada no momento da performance. O Embaixador *puxa*³⁵ o canto na *embaixada* e logo em seguida o coro de cantadores formados pelos foliões (integrantes da Folia) *respondem*³⁶ cantando a segunda parte, a *resposta*. Na cantoria da toada encontramos os *sistemas de cantoria* que na Folia dos Prudências se apresentam em cinco tipos, como visto anteriormente, sendo usados em situações específicas do cantar e improvisar versos.

Diante disso, de que maneira a música atrelada à memória faz com que tais estruturas musicais se tornem fixas ou não com o passar dos anos ou são remontadas conforme sua performance, e como de fato a memória, ou os tipos de memória atuam na prática musical da Folia dos Prudências? Sabemos de antemão que tal dinâmica é proveniente de uma tradição oral que vem sendo transmitida de geração em geração. A partir das perspectivas apresentadas, busco, portanto, discutir tais questionamentos a seguir.

4.1 LUGARES DA MEMÓRIA

Quando observamos a Folia dos Prudências percebemos que a memória é de extrema importância para que toda dinâmica do grupo aconteça, desde os preparativos para a festa até a música presente na performance.

³⁴ São textos que necessariamente a Folia precisa realizar, como por exemplo: a saudação de chegada; pedido de licença para entrar na casa; distribuição de bênçãos aos moradores; pedido de oferta para a realização da Festa de Reis; agradecimento de oferta e despedida.

³⁵ Modo que os cantadores falam quando o Embaixador começa uma toada, e dizem: “Ah o Embaixador *puxou* uma toada que era de meu avô”.

³⁶ Essa resposta pode ser a repetição integral do texto cantado pelo Embaixador ou apenas parte dele.

Podemos apontar para algumas abordagens no que diz respeito à memória a partir de seu uso e atuação presentes na Folia. Alguns apontamentos são baseados na prática que tenho junto à Folia, pois sou também uma foliã de Reis e ao trazer alguns deles, os que por algum motivo me chamaram mais a atenção, percebe-se que a memória atua de diferentes modos, abrindo o leque de perspectivas e possibilidades de compreensão de como ela opera.

Iniciemos olhando para os lugares de revisitação da Folia que podem muitas vezes não ser somente o lugar tomado como o espaço físico, mas também lugar ou espaço psíquico que de algum modo sua música atua³⁷. Acompanhando a isso gatilhos da memória, ou lugares da memória marcados por sentimentos e sensações, ao que parece, se fixaram nos indivíduos como uma forma de inscrição, como que a cada experiência, a memória fosse inscrita, carimbada, de modo a deixar marcas provenientes de lembranças em forma de imagens e sensações.

O corpo num todo junto à consciência de ser, nos revela uma plataforma depositária da memória, apresentando um modo de pensar a memória da Folia como inscrição nesse corpo, um corpo que caminha, ouve e sente em diferentes lugares durante a Jornada (completude dos dias de visita da Folia). Lugares são visitados e revisitados tanto no presente, durante o Giro, quanto no passado, quando são rememorados pelos participantes, sendo a memória construída ao longo da vida de quem participa da Folia.

A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é, portanto, uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base. Como elas não constituem duas coisas separadas, como a primeira não é, dizíamos, senão a ponta móvel inserida pela segunda no plano movente da experiência, é natural que essas duas funções prestem-se um mútuo apoio. Por um lado, com efeito, a memória do passado apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisto consistem precisamente as associações por contiguidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes. Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a *ação*. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida. (BERGSON, [1939] 2010, p.178-179)

³⁷ Maurice Halbwachs em sua obra *A memória coletiva* ([1950] 2003) chama atenção para a construção da memória a partir de experiências realizadas em sociedade, sendo que sem a ação que é feita a partir de relacionamentos que majoritariamente acontece de modo coletivo, não seria possível lembrar.

A memória, portanto, se instaura através do corpo, como memória corporal, partindo da ideia de que memória é “escritura” tendo no corpo, uma espécie de suporte para isso, e que também atua como uma mídia, passível de difusão de informação. Esse corpo passeia pelos lugares da Folia, ouve toadas, se emociona com elas, se relaciona com as pessoas no momento da *performance*, recebendo a cada momento uma energia psíquica auxiliando na escritura dessa memória.

Podemos observar, a música como memória, ou, lugar da memória na música, como duas operações distintas no sistema de significação vivenciada pelos participantes da Folia. Esses estão envolvidos na *performance* através da preparação, do aprendizado, do tempo em que dedicam a viver a Folia anualmente, em alguns casos desde o nascimento junto aos pais e avós até a velhice. Essa é antes de tudo uma reunião familiar e devocional, em que avós, pais e filhos participam conjuntamente, movendo em paralelo diversos ciclos de vida com o passar dos anos.

São inúmeras as relações envolvidas dentro do fazer da Folia, que criam laços de conectividade entre as pessoas englobando desde o fazer musical até os preparativos para a Festa de Reis e para o giro. Dessas, podemos citar uma delas, que é a preparação da comida para a festa, em que muitas pessoas se juntam para cozinhar ou construir os fornos e fogões de barro, como acontece ainda hoje na Festa de Reis da Folia dos Prudêncios na zona rural de Cajuru-SP.

Dos diversos entendimentos que se pode ter sobre memória, aponto também para a memória como *lembrança* por parte dos que vivenciam a Folia de algum modo. A lembrança é imprescindível para a realização não só da música, mas para todo o funcionamento do sistema da Folia que compreende num emaranhado de ações conjuntas e individuais a respeito da comida, enfeites, organização, regras de condutas, música, etc. Essas ações com o passar do tempo ficam gravadas tanto no corpo quanto no espírito³⁸ dessas pessoas, pois, a cada ano ao repetirem tais ações, experiências anteriores emergem nos modos de fazer no tempo presente.

Um outro modo de compreender a memória da Folia, é, olhá-la como música, essa entendida como um lugar de encontro, onde se reúnem as coisas do passado e do presente, ou seja, a própria memória. A música traz para o exercício da Folia toda a sua conjuntura de ações que se remetem à realização da Festa de Reis e cumprimento da devoção aos Reis Magos. Considerando os diversos fazeres que envolvem a Festa, como dito anteriormente, a música como memória também ocupa o papel de *selo*, no sentido de selar, fechar, o acontecimento

³⁸ Termo utilizado aqui a partir da concepção apontada por Henri Bergson ([1939] 2010) na qual consiste em considerar espírito como algo ligado à mente, à consciência, ao conteúdo da mente.

experienciado. Ela (a música) indica e encerra ideias, tanto como um marcador de tempo, de local e de sentimentos, quanto *memória inscrição*³⁹ a partir do momento que atua no tempo presente e em lugares distintos. A música distribui os indivíduos em um determinado espaço, pois, tem a capacidade de dispor física e psicologicamente⁴⁰ as pessoas que participam do momento da *performance*. A música da Folia carrega costumes em sua composição, que ao resgatar elementos do passado realiza uma repetição protocolar mantendo dessa forma uma tradição. Nesse cenário o lugar é um fator preponderante para a construção do som, a partir do que tem de disponível no momento, para que a música seja dessa forma e não de outra, criando e recriando espaços dentro da *performance*.

De modo a adiantar algumas reflexões que farei nos capítulos seguintes ao discutir a construção da localidade e seus aspectos a partir da ciência geográfica, trago aqui uma passagem escrita pelo geógrafo Milton Santos, que ao tratar de espaço e paisagem em relação ao tempo, fala sobre o modo de funcionamento na dinâmica de composição do espaço apontando para as sucessivas formas criadas e dispostas nas configurações territoriais passíveis de eventos, os quais as constituem. Santos (2017) aponta para as formas criadas em momentos históricos diferentes, que no espaço compõem a paisagem atuando no presente, e, portanto, assumem uma função atual, em resposta às atuais necessidades da sociedade, sendo esses eventos que agenciam tal paisagem:

Os eventos são, todos, Presente. Eles acontecem em um dado instante, uma fração de tempo que eles qualificam. Os eventos são, simultaneamente, a matriz do tempo e do espaço. Em seu livro *A Philosophy of Future*, Ernest Bloch (1963, 1970, p.124) escreve que “o tempo somente é porque algo acontece, e onde algo acontece o tempo está” (*time is only because something happens, and where something happens there time is*). O autor sublinhou a palavra *é*, nós sublinharíamos, também, a palavra *onde*. (SANTOS, 2017, p.145, grifo nosso)

Dito isso, passado e presente atuam de maneira concomitante, sendo que a maneira com que os grupos e as pessoas utilizam o tempo dando sua *empiricização* (SANTOS, 2017) não

³⁹ Em seus trabalhos dedicados ao estudo da memória a autora Mary Carruthers traz a reflexão sobre a memória que atua como inscrição. Em *“Mechanisms for the transmission of culture: the role of “place” in the arts of memory”* (2008) ela indica que os materiais culturais - lingüístico, auditivo, tátil, visual - são "transportados" de um lugar para outro a partir do que se entende por *translatio* referindo-se a tarefa de recordação atribuindo a essencial atuação da memória na Idade Média.

⁴⁰ Segundo Clifford Geertz (2015, p.72) para que um indivíduo esteja e seja disposto a realizar algo, tal ação parte de sua *capacidade* de realizar tal atividade. Muitas vezes na Folia de Reis são os símbolos e a música que dispõem tais indivíduos sendo que *disposição*, nos termos de Geertz, surge a partir de *circunstâncias* que são vivenciadas.

são os mesmos, havendo, portanto, coexistências. Para que esses mecanismos de sucessões sejam perceptíveis e identificáveis, é através da memória que tais ações tornam-se possíveis.

4.2 A MEMÓRIA E OS ARQUIVOS: A MÚSICA DA FOLIA

A permanência e o trânsito da música da Folia com o passar dos anos, nos levam à reflexão de quão fundamental é o papel da memória como elemento fundante da identidade do grupo e como a música torna-se a própria memória a partir do momento em que assume esse status diante das operações mentais vivenciadas pelos que atuam em todo o movimento de realização da Folia. Sendo tais operações cantando, tocando, ou ouvindo a Folia nos momentos de manufatura da festa, cozinhando, preparando os enfeites, assistindo a performance ou recebendo a Folia em suas casas.

Como pode ser visto no capítulo anterior, as duas coleções, Coleção Priscila Ribeiro (CPR) e Coleção Osvaldo Paulista (COP), apresentam dados sobre uma trajetória musical de notável expressão da Folia de Reis dos Prudêncios, demonstrando-se como um grande provedor de memória do grupo, percorrendo um intervalo de 30 anos. Nesse cenário, vemos no registro filmico a capacidade que o arquivo tem em reter a memória musical mostrando que a música atua de diversas maneiras por meio de seus agentes, ao observar as toadas cantadas pela Folia.

Quando assistimos às gravações o fator *tempo* a princípio nos passa de uma maneira cronológica, sendo que o envelhecimento dos foliões é visível e audível quando reparamos na aparência física e no timbre vocal. A música de uma maneira geral aparece com pouca ou quase nenhuma alteração no sentido de que mesmo com o passar dos anos permanece praticamente inalterada. Isso se dá principalmente no âmbito do ritual pelo fato de que seu uso e atribuição de significado, de uma forma protocolar, são sempre voltados para o mesmo fim, marcando espaços físicos e simbólicos.

Ela, a música, não é uma colagem de imagens, ou de momentos em tempos distintos, como se dá na composição da lembrança⁴¹. A memória na música em si, pode se estabelecer através de relações entre sonoridades extremamente definidas, que permanecem de maneira fixa em unidades compondo assim uma memória sonora dificilmente alterada. Essas podem ocorrer tangencialmente entre notas musicais e seu formato de frase melódica, ou, por exemplo,

⁴¹ Ver Freud ([1899] 1996); Bergson (2010).

o tamanho inalterado das toadas mineiras que em trinta anos de registros aparecem todas com 17 compassos⁴², quando comparadas dentro das performances da Folia dos Prudências.

Um aspecto que não podemos deixar de lembrar é que, toda a construção de memória da Folia é feita de uma maneira coletiva, pois é sempre um grupo de foliões que se reúne para cantar, ou, é sempre um grupo de pessoas que se juntam para realizar a Festa de Reis. Tudo acontece coletivamente.

Maurice Halbwachs em sua obra *A Memória Coletiva* ([1950] 2003) nos elucida a respeito do ato de lembrar que se faz a partir do momento em que nós compreendemos e concebemos as coisas quando nos vemos como um ser social. Halbwachs toma o entendimento da memória a partir da compreensão da existência das coisas partindo de uma estrutura relacional, em que se fixam o que ele chama de “leis naturais”, que essas não estão nas coisas, e sim no pensamento coletivo o qual as examina e explica suas relações. Aqui ele retoma um aspecto dos estudos de Henri Bergson, do qual foi aluno, resgatando a atuação da percepção do mundo material e a construção da consciência.

Em outras palavras, existe uma lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior: lógica geográfica, topográfica, física, que não é outra senão a ordem introduzida por nosso grupo em sua representação das coisas do espaço (é isso: é esta lógica social e as relações que ela determina). Cada vez que percebemos, nós nos conformamos a esta lógica; ou seja, lemos os objetos segundo essas leis que a sociedade nos ensina e nos impõe. É também esta lógica, são essas leis que explicam que as nossas lembranças desenrolam em nosso pensamento a mesma sequência de associações, pois no mesmo momento em que estamos mais em contato material encontramos no referencial do pensamento coletivo os meios de evocar a sequência e seu encadeamento; facilmente percebemos isto quando se trata das percepções do mundo material, se essa lógica social, neste campo, não estivesse a esta altura rigorosa, fortificada que está por sua universalidade.”. (HALBWACHS, [1950] 2003, p.61-62)

Halbwachs traz para a cena a atuação da memória coletiva como elemento fundamental para compreender uma das noções da percepção do que ele chama de “mundo exterior” como o entendimento de localização, direcionando também para a importância da agência das coisas dentro dessa construção de consciência através da materialidade.

Os pensamentos de Halbwachs sobre a construção da memória coletiva ajudam a entender vários pontos dessa tese. Desde a concepção admitida de que a música é construída e

⁴² Medida usada em música em que dependendo da *fórmula de compasso*, esse pode ter um tamanho que caiba 4 tempos (quatro pulsos, ou batidas) ou 2, 3, 5 e etc tempos.

constrói um lugar, até a ação dessa memória no que se reserva as *tecnologias* (SANTOS, 2017) e *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1977) presentes na ação do *musicar* da Folia de Reis, reflexões que veremos nos capítulos seguintes.

Halbwachs ressalta a dinâmica da história, que se distingue em *história escrita* e *história vivida*, que nem sempre ocorre, ou se perpetua de maneira cronológica, coexistindo em camadas, em que tempos vividos não deixam de existir de repente, ou surgem outros subitamente.

A memória de uma sociedade se estende até onde pode – quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe. Não é absolutamente por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de fatos e personalidades antigas, é porque os grupos que guardavam sua lembrança desapareceram.” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.105)

A partir desse apontamento de Halbwachs ao olharmos para o *lugar*, percebe-se que esse muitas vezes permanece na música ao trazer e manter elementos constitutivos dessa configuração. Isso acontece à partir de uma memória que é acessada, mesmo quando tal grupo foi transposto do rural para o urbano, pois elementos fundantes de sua formação (MARTINS, 2018) são transpostos às gerações futuras, adquirindo novos elementos e mantendo outros, sendo que, segundo Halbwachs, a memória de uma sociedade não para de se transformar, “(...) é difícil dizer em que momento desapareceu uma lembrança coletiva, e se ela saiu realmente da consciência do grupo, precisamente porque basta que se conserve em uma parte limitada do corpo social para que ali sempre se consiga reencontrá-la.” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.105). Sendo que, a localização para tal composição faz toda a diferença, “Cada grupo localmente definido tem sua própria memória e uma representação só dele de seu tempo.” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.130, grifo nosso). Tal construção de memória coletiva, contudo influencia tal indivíduo mesmo quando ele já não participa mais de determinada sociedade no momento presente, ou seja, tais construções de modo de *ser* que foram moldadas a partir de determinado local ainda permanecem nesse indivíduo.

Quando ouço e analiso as entrevistas feitas com os Tios Prudências percebo que junto de suas lembranças, vem uma quantidade enorme de dados temporais que ajudam a compor tais memórias, que não está necessariamente organizada em datas fixas e cronológicas, compondo assim, “quadros coletivos da memória” (HALBWACHS, [1950] 2003).

Nas entrevistas os Tios sempre trazem suas lembranças a partir de topografias de lugares em que a Folia passou, referindo-se sempre a elementos disponíveis que o rural dispunha, como

por exemplo: “perto do campinho”, “atrás de uma arvinha”, ou “pra cima da escola”, no caso, as escolas rurais presentes nas fazendas de maior porte. “Tanto é verdade, que os quadros coletivos da memória não conduzem a datas, a nomes e a fórmulas – eles representam correntes de pensamento e de experiência em que reencontramos no nosso passado apenas porque ele foi atravessado por tudo isso.” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.86).

Halbwachs ressalta a importância que o *espaço*, que podemos expandir para *lugar*, ocupa na memória coletiva dos grupos e seus indivíduos, e diz ainda que:

(...) não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço – o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. Diremos que realmente não há grupo nem gênero de atividade coletiva que não tenha alguma relação com o lugar – ou seja, com uma parte do espaço – mas diremos também que isso está longe de ser o suficiente para explicar que, representando a imagem do lugar, sejamos levados a pensar em tal ação do grupo que lhe esteve associado. Todo quadro tem uma moldura, mas não há nenhuma relação necessária e estreita entre um e outra, e a moldura não tem como evocar o quadro. Essa objeção seria válida se, por espaço, entendêssemos somente o espaço físico, ou seja, o conjunto das formas e das cores tais como os percebemos a nosso redor. Será este o espaço primitivo para nós? Será assim mesmo que normalmente e com maior frequência percebemos o ambiente exterior? É difícil saber o que seria o espaço para um homem realmente isolado, que não fizesse ou não houvesse feito parte de nenhuma sociedade.” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.170-171)

Ou seja, há de se estar em relação com algo, mais pontualmente, um algo social para que se lembre, sendo que o *estar localizado* é um elemento basilar para a construção dessas relações.

Um outro ponto, que posso sublinhar, na dinâmica de atuação da *memória-música* no fazer da Folia, é o momento da *performance* em que o Embaixador lança a toada. Há pelo menos duas ações de lembrança que acontecem nesse instante: 1) num primeiro momento a memória que é lançada na cantoria é a do Embaixador. Ele é a pessoa responsável por essa memória primeira, no sentido que, no primeiro momento é ele quem lembra e lança a toada que será repetida em seguida pelos outros foliões, 2) esses, num segundo momento, imediatamente reconhecem a toada e fazem o que chamamos de *resposta* que é adequada ao tipo de toada lançada pelo Embaixador. Os cantadores realizam o que podemos chamar de “segunda”

memória, ou seja, realizam a rememoração da melodia que deve ser cantada após a indicação musical feita pelo Embaixador a partir da primeira parte que foi cantada por ele chamada de *embaixada*. Cantam, portanto, em sua linha melódica específica formando o coro.

Assim, o Embaixador é o responsável por lembrar a toada por primeiro para depois o grupo realizar a lembrança da sua *resposta*. Sua escolha no primeiro momento surge de uma memória individual, mas essa, no entanto, é parte de uma outra memória, a memória coletiva, sendo que “cada memória individual é um ponto de vista da memória coletiva” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.69).

Desta forma, a performance chega a um terceiro momento de memória, em que está posta a execução completa da toada (*embaixada e resposta*), que logo é reconhecida por todos os cantadores como também muitas vezes pela audiência através de suas memórias individuais, confirmando uma memória que é compartilhada, expressando a memória coletiva do grupo. Nesse momento cada cantador traz para si o que vivenciou com a Folia a partir da toada que foi cantada, como: quais dos Embaixadores mais antigos sempre *puxavam* essa toada; os momentos emocionantes que presenciaram ao cantá-la; como eram cantadas as vozes da *resposta* pelos antigos cantadores; as pessoas visitadas por essa toada; etc. Esse movimento de memórias é repetido a cada mudança de toada.

Dentro dessa dinâmica de exercício mnemônico que parte dum primeiro momento de um cantador em específico, podemos citar o trabalho de Suzel Reily que em *A música e a prática da memória- uma abordagem etnomusicológica* (2014) nos fala sobre a possibilidade de explorar o potencial analítico da perspectiva da visão da memória enquanto prática em etnomusicologia, onde através de exemplos etnográficos, diferentes esferas da memória são mobilizadas durante a performance musical, sendo que a memória tem grande importância para o processo da comunicação humana. Reily traz das ciências sociais a possibilidade de abordar a memória não como um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas como um meio dinâmico de articular o passado ao presente. “Estas abordagens, portanto, estão em sintonia com uma visão que entende o fazer musical como uma prática da memória.” (REILY, 2014, p.2).

Reily mostra em sua análise a ideia de auxílio da música no processo de memorização, onde se torna mais fácil decorar um texto que é acompanhado por melodia do que um texto fixo sem métrica ou rima.

Este fenômeno foi explorado em diversas culturas ao longo do tempo, particularmente nas sociedades não-letradas. As tradições bárdicas, por

exemplo, mantinham especialistas encarregados de guardar em suas memórias a história do grupo e, para conseguir esta proeza, quase sempre codificavam a informação em estruturas musicais. (REILY, 2014, p.4)

Além de utilizar a música como auxílio no processo de memorização a autora aponta ainda que estruturas métricas codificadas apreendidas e passadas no seio da cultura, possibilitam a apreensão de fórmulas que são usadas em relação aos textos elaborados no momento da performance musical, quando na prática o cantador (quando nos remetemos a Folia) realiza o que chamamos de improviso. Ela cita o estudo clássico, sobre performance das tradições bárdicas, de Albert Lord:

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. (REILY, 2014, p.5)

Ela acrescenta ainda que no entanto, existe uma contagem métrica de composição, uma fórmula, um modo formal de uso funcional, pois, se não fizer assim, não funciona, e acrescenta a respeito do trabalho de Lord em que ele diz que os épicos sérvios mostram que o cantor faz uso de um conjunto de padrões de fórmulas em determinados casos “tais como fórmulas para personagens, localidades, temporalidades, ações etc.; o cantor utiliza estas fórmulas como a base da sua “improvisação”, substituindo palavras e/ou pequenas frases, seguindo a estrutura gramatical da fórmula.” (REILY, 2014, p.5).

Podemos identificar esse tipo de prática no ato da *embaixada*⁴³ feita pelo Embaixador, através do uso de textos e toadas dos Prudências. A autora aponta para o uso dessa mesma prática em outras manifestações musicais no Brasil, incluindo a Folia, sendo elas “na cantoria nordestina (SAUTCHUK, 2012), nas toadas de folias de reis (REILY, 2002), no cururu paulista (Teófilo de Queiroz Junior, comunicação pessoal, 1990) e, provavelmente, em muitas outras tradições que envolvem o improviso textual.” (REILY, 2014, p.5).

Ao assistirmos à *performance* da Folia de Reis, que muitas vezes canta por mais de 40 minutos ininterruptos, o Embaixador troca de toada mais de uma vez. Num primeiro momento parece que as toadas são lembradas espontaneamente, pois não tem como se prever qual toada

⁴³ Parte da toada que é cantada pelo Embaixador. Ato de realizar a cantoria no papel do Embaixador.

o Embaixador vai *puxar*⁴⁴. A memória da melodia que compõe a toada vem no momento da *performance*, podendo ser qualquer uma das 50 contidas no repertório, ou alguma outra nova que foi composta pelo Embaixador para aquele ano. O curioso é que nos registros que possuo uma toada pode levar mais de dez anos para aparecer e outras são cantadas em todos os anos, e são repetidas várias vezes naquele ano de giro.

Retornando a pergunta inicial do capítulo: se as toadas demoram em reaparecer na cantoria, podemos dizer que foram esquecidas? Calharia, oportunamente discutir os motivos do aparente esquecimento de certas toadas que fazem parte do repertório do grupo, de todo modo não caberia a mim desenvolver tal assunto por se tratar de um campo tão vasto nos estudos da psicologia, que é o fator esquecimento. Por outro lado, posso apontar de uma maneira introdutória que segundo Freud ([1899] 1996) o esquecimento é parte integrante da memória, no sentido de que ele faz parte de seu mecanismo de funcionamento que opera com lembranças que são selecionadas, combinadas, a partir de eventos experienciais que a mente do indivíduo seleciona como importantes, e em anos posteriores operam como combinações a partir do momento em que são ativadas por algo que ocorre no presente. A esse respeito, ao escrever sobre *lembranças encobridoras*, o autor fala sobre as dimensões inconscientes da memória que nos ajudam a pensar a dialética memória *versus* esquecimento, estando uma em função da outra. Para ele o esquecimento é o caminho para a lembrança, para a memória a partir de seleções realizadas no presente. Nisso, nos vêm pistas de que essas memórias/toadas não foram esquecidas e sim “encobertas” (FREUD, [1899] 1996) e, ao que parece, no presente são despertadas por algum motivo.

Um dado relevante que devemos considerar é que, na presente pesquisa a pesquisadora, no caso eu, também atua na Folia no papel de Embaixadora (chamada assim pelos Foliões) e isso apresenta uma perspectiva particular quando nos deparamos com a análise da memória na prática da *embaixada*. Nessa perspectiva a memória pode ser observada partindo da *práxis*⁴⁵ do Embaixador, pois, a partir dessa prática em que eu também atuo, tais reflexões vêm de acordo com a minha experiência. Será o lugar/local um dos deflорadores dessa memória/toada? Ou a emoção/sentimento que é despertado no momento da *performance*?

Em muitos momentos da Folia a toada que o Embaixador traz para a cantoria parece não surgir de forma consciente, o que indica a atuação de uma memória inconsciente que é

⁴⁴ Lançar a toada e o texto no momento da cantoria, que logo serão repetidos pelos demais cantadores.

⁴⁵ “1. Prática, atividade, ação. 2. (Fil.) Segundo o pensamento marxista, a ação humana que pode modificar as relações entre as pessoas.” (DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Academia Brasileira de Letras**, 2008, p.1014).

deflagrada. É certo que esta memória não é uma memória combinada nos mesmos moldes atuantes a partir de imagens, que podem ser sobrepostas ou combinadas no seio das lembranças. Por outro lado, é possível verificar que a toada apresenta uma fixidez, pois, observa-se uma permanência na sua linha melódica como também na harmonia permanente dentre o passar dos anos, que em raros momentos há alguma modificação, mas nada que considere uma transformação de fato. O que quero trazer aqui é a deflagração de uma memória/música que há pouco parecia esquecida e que emerge subitamente no momento da performance. As toadas nem sempre são cantadas nos mesmos lugares de Giro de cada ano, sendo que às vezes pode acontecer de o Embaixador cantar uma toada e saber que aquele devoto visitado gosta, mas são raríssimos esses momentos.

Para dar continuidade a essa investigação, vejamos como cada toada aparece e quais suas quantidades no decorrer dos anos estudados, constante em nossas coleções. Pela grande variedade delas, optei por nomear com a sigla T1, T2, T3, etc. (toada um, toada dois, toada 3, etc). Repara-se que ao lado de cada toada aparece uma letra que indica qual tipo de Resposta cada uma carrega, podendo ser M, A, B, C, D ou Dmod., E, F, G, S1, S2, S3, S4 e RR. As especificações de cada tipo de Resposta aparecerão melhor explicadas no Capítulo 5. Das 50 toadas diferentes temos os seguintes números dentro dos registros das coleções COP (Coleção Osvaldo Paulista) e CPR (Coleção Priscila Ribeiro):

Quadro 7: Toadas em ordem de identificação e suas quantidades

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
T11-Mineira-M	13	T31-Mineira-M	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		

A partir dos estudos desenvolvidos sobre a memória nos é sabido que a memória é uma edição (FREUD, [1899] 1996) e que não há memória sem esquecimento. A memória é um conjunto de composições que, a partir de suas lacunas, é, que ela é montada (BASTIDE, [1970] 1994), sendo que a memória nos endereça a pensar continuidade e descontinuidade, indo além do que se dispõe olhar para a memória apenas como um resgate.

O trabalho *Mémoire collective et sociologie du bricolage* ([1979] 1994) de Roger Bastide nos sugere que pensemos na memória coletiva como um reflexo de transmissão cultural em que os tempos e os espaços são construídos e reconstruídos, tanto os espaços simbólicos quanto os espaços materiais. Ele propõe uma reflexão sobre o jogo dialético de reprodução e criação, articulando às reflexões de Halbwachs sobre a memória como formadora do pensamento social e a ideia de *bricolage*⁴⁶ de Lévi-Strauss.

Vale ressaltar a importância do espaço como um lugar onde as lembranças se apoiam para poder se manter. Mas não podemos esquecer que a topografia nos mostrou o processo que nos permite passar do espaço material para o espaço simbólico, em que as Cruzadas inventaram uma nova topografia dos Lugares Santos na terra de Israel, uma topografia puramente convencional, que os cristãos se condensam em sua Via Sacra toda a geografia mística do caminho de Jesus até a cruz.⁴⁷ (BASTIDE, [1970] 1994, p.8, tradução nossa)

Assim, o lugar toma um status importante na construção da memória/música, estruturando significações em cada indivíduo que participa da *performance*. As toadas mostram que cada pessoa tem um modo de lembrar, pois sempre com a lembrança do som vem outras inúmeras lembranças como, por exemplo: o lugar que passaram quando cantaram tal toada, quem estava cantando naquele dia, que ano era, se aconteceu algum fato engraçado ou trágico próximo aquele momento.

⁴⁶ União de vários elementos para formação de um elemento único e individualizado. Um exemplo são as culturas do chamado *novo mundo*: a *bricolage* de várias culturas para a formação de uma cultura própria e identitária. Lévi-Strauss em 1962 usou o termo *bricolage* para descrever uma ação espontânea, além de estender o termo para incluir padrões característicos do pensamento mitológico, o qual não obedece ao rigor do pensamento científico. A razão é que, já que o pensamento mitológico é gerado pela imaginação humana, é baseado na experiência pessoal, sendo gerado pelo surgimento de coisas pré-existentes na mente de quem imagina. Desse modo, a mitologia descreve o mundo através de narrativas. Num mundo onde há poucas ferramentas linguísticas, se faz necessária a utilização de metáforas e narrativas.

⁴⁷ “C’est bien souligner l’importance de l’espace comme lieu où s’accrochent les souvenirs pour pouvoir se conserver. Mais n’oublions pas que La topographie nous a montré le processus qui nous permet de passer de l’espace matériel à l’espace symbolique, soit que les croisés inventent une nouvelle topographie des Lieux Saints en terre d’Israël, topographie purement conventionnelle, soit que les chrétiens condensent dans leur Chemin de Croix toute la géographie mystique de l’itinéraire de Jésus vers la Croix.” (BASTIDE, [1970] 1994, p.8)

A música da Folia nunca vem sozinha na composição da memória. Para que essas memórias/toadas reapareçam pode-se pensar se é possível deflagrar a memória a partir de sensações despertadas em quem está realizando o *musicar*⁴⁸ da Folia, ou seja, quem participa da performance seja tocando, cantando ou simplesmente assistindo.

A memória voluntária, aquela que evocamos através da inteligência informa, mas não faz reviver. Já a memória que atravessa os fluxos de pensamento dos musicantes vem por meio da memória deflagrada através dos sentidos que são ativados a partir do lugar em que a Folia está atuando no momento presente, podendo ser na Fazenda Jaó, na estradinha que antecede a casa da Família Prudêncio no bairro rural Laje, nos caminhos das antigas fazendas ou terreiros das casas tradicionalmente visitadas. A música acompanha todo esse movimento, pois, as toadas cantadas nesses trajetos são supostamente um produto da memória deflagrada através dos sentidos, que são acionadas por esses lugares, pelas pessoas que deles participam, pelo tipo de comida que é servida aos foliões, utilizando-se o sonoro como fator sensitivo deflagrador predominante.

O que observo é que na Folia de Reis dois fatores se convergem para esse reencontro de “um tempo perdido” nos termos de Proust, como adiantado no Capítulo 2, a capacidade de *aspirar* (APPADURAI, 2003) e o que o *musicar* (SMALL, 1998) proporciona. O *musicar*, segundo Small faz com que o indivíduo experimente uma plenitude ao realizar música, o que Small chama de “mundo ideal”, (ideais sem serem abstratos, e reais sem serem atuais a partir do pensamento de Proust) seja ela absorvida em engajamentos diversos. E a capacidade de *aspirar*, que nos traz Appadurai (2003) que faz com que tal grupo possa “trazer a vida” seus costumes, sua tradição, prolongando-as através de seus arquivos, registros audiovisuais, sendo que a possibilidade de *imaginação*, a *capacidade de aspirar* e a construção de memória não está reservada apenas a grupos sociais de elite.

Ao tratarmos esse modo de ação da memória a partir da deflagração através dos sentidos, considerando a audição como um deles, nos perguntamos o que de fato faz com que uma toada emergja mais que outra com o passar do tempo? Visto o quadro das quantidades das aparições das toadas durante os anos registrados na Folia dos Prudêncios há de se observar que algumas toadas emergem pouco em relação a outras e que em alguns casos há um intervalo de tempo grande entre uma aparição e outra de uma mesma toada. Todo esse movimento de presença, ausência e ressurgimento de toadas ao longo dos anos nos dá a impressão de que os reaparecimentos acontecem devido a uma possível deflagração da memória através dos

⁴⁸ Small (1998).

sentidos, sendo que o lugar, o corpo e as emoções *experienciadas* (experimentadas) combinadas com o sonoro dão condições para isso.

O Embaixador é quem primeiro lembra (ou “esquece”) a toada. Podemos considerar também que dentre os motivos de lembrar ou não (levando em conta também o usar ou não) tal toada pode ser considerada a partir do gosto do Embaixador, ou da aceitação do grupo por tal toada. Mesmo assim as evidências de reaparição de toadas dentro das descrições que resultaram no nosso catálogo posto anteriormente, nos conduzem a considerar importantes não só a quantidade de aparições, mas os momentos e seus distanciamentos dentre o correr dos anos.

Para a construção dessa tese não se faz presente um estudo aprofundado com cada uma das toadas a respeito de seu comportamento dentro dos registros, que poderá ser realizado em estudos futuros, no momento apenas lanço algumas reflexões sobre o fenômeno da memória sobre a prática musical da Folia. Levando em conta que toda a performance da Folia é de fato um ritual, esse nos traz coisas que não aparecem no comportamento social cotidiano. 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, fazendo com que sua expectativa e compreensão de universo estejam em constante manutenção.

A partir disso, podemos dizer que os grupos projetam perspectivas que se cruzam entre indivíduos, trazendo à tona a memória que também é presente vivido, em que essas lembranças são apanhadas pelo fluxo de consciência, sendo a memória coletiva uma espécie de estrutura de conexões dessas memórias. A música constrói a memória do grupo também a partir da materialidade das coisas presentes, a materialidade para recuperar a memória.

Ao interrogar a atuação da memória desse ângulo, podemos dizer a partir do momento da *performance*, a música em forma de toada traz o passado e o presente para atuarem conjuntamente, colocando-os num mesmo espaço, uma reconfiguração do tempo que é sentido seja tocando e cantando, ou apenas assistindo, realizando assim o *musicar* que movimenta o tempo deflagrado por uma memória involuntária no sentido de que ela emerge a partir do som partindo da capacidade de aspirar dos indivíduos do grupo.

5 CAPÍTULO 4 - A FOLIÃ DE REIS: UMA AUTOETNOGRAFIA

Comecei a descobrir que um compromisso sério e verdadeiro com a ciência, qualquer que seja, começa e acaba em um compromisso sério e verdadeiro com o homem. E o cientista por acaso ou por vocação pesquisa o homem do povo, ele simplesmente não tem o direito de ser cientificamente “objetivo”, o que é uma mentira que se inventou para se pretender criar uma verdade que a prática nega todo dia. Aprendi com os camponeses de Mossâmedes e os negros da Cidade de Goiás, a ser a minha própria pessoa na pesquisa. Aprendi a me envolver de emoção pelo meu trabalho, por causa daquilo que o trabalho me revelava. Aprendi a só querer pesquisar e escrever sobre aquilo que de algum modo tomasse conta de minha vida e dos seus significados. Agora não era preciso olhar mais pela janela. A vida estava ali onde eu ia buscá-la. (BRANDÃO, 1981, p.13)

A autoetnografia é um dos modos de etnografar que nasce nas ciências sociais a partir da pesquisa qualitativa e ganha espaço em diversos estudos em outras áreas do conhecimento. Os aspectos que giram em torno de um conhecimento subjetivo ganha destaque dentre os estudos, pelo fato de apresentar elementos importantes para as investigações, possibilitando dessa forma acessar informações antes não acessadas e pô-las em análise. Como citado por Carlos Rodrigues Brandão (1981), a subjetividade do pesquisador traz para a pesquisa elementos extremamente importantes e que muitas vezes só são descobertos a partir do momento em que o pesquisador se vê de fato envolvido por aquilo que ele pesquisa.

Um dos propósitos desse capítulo é abordar o método autoetnográfico e suas principais características, como também seu uso a partir da minha perspectiva enquanto foliã de Reis e pesquisadora, procurando mostrar algumas relações em torno da construção do musicar da Folia de Reis.

A palavra autoetnografia, uma “etnografia de si mesmo”, aparece na década de 1970 como o modo designado pelo antropólogo Karl G. Heider para as descrições que um grupo por ele estudado fazia de sua própria cultura (BIANCALANA; SANTOS, 2017, p.85).

O termo autoetnografia invoca o self (auto), cultura (etno) e escrita (grafia). Quando fazemos autoetnografia, nós estudamos e escrevemos a cultura a partir da perspectiva do eu. Quando fazemos autoetnografia, olhamos para dentro - em nossas identidades, pensamentos, sentimentos e experiências - e exteriores - em nossos relacionamentos, comunidades e culturas. Como pesquisadores, tentamos levar os leitores / audiências pelo mesmo processo, indo e voltando, por dentro e por fora.”⁴⁹ (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.46, tradução nossa)

⁴⁹ “The term autoethnography invokes the self (auto), culture (ethno), and writing (graphy). When we do autoethnography, we study and write culture from the perspective of the self. When we do autoethnography, we look inward—into our identities, thoughts, feelings and experiences—and outward—into our relationships,

Quando pensamos em etnografia observamos as maneiras com as quais descrições são realizadas e estudadas, sendo que a etnografia traduz experiência em texto (CLIFFORD, 2014). Descrever é indicar a ordem das coisas, onde elas estão e como diz Svetlana Alpers (1999) “o primeiro, e talvez maior passo para a apresentação do mundo, é indicar a ordem das coisas. Portanto, compreender é um composto ato de palavras ou outros sinais referentes a essa ordem.” (ALPERS, 1999, p.202). A partir da descrição tem-se um tipo de perspectiva daquilo que é descrito. Uma ideia concreta de perspectiva da qual podemos ter a partir do som, seria uma descrição através das relações criadas naqueles que estão em sua audiência, se os sons mudam ou não de forma, se são próximos ou distantes de outras composições, tomando o ouvido com a perspectiva do olhar.

A ordem das coisas está diretamente ligada ao modo que as vemos, e esse modo explicita a perspectiva que usamos. A autoetnografia vai além da descrição ao considerar a ação reflexiva em que estão expostos pesquisador versus o pesquisado, requalificando essa relação e instaurando um novo modo de construção e entendimento desse relacionamento.

Ao considerarmos sentimentos e dados da ação reflexiva, trazemos elementos substanciais à nossa descrição. Através da escrita nos movemos de dentro para fora e de fora para dentro a partir do momento em que lemos aquilo que escrevemos. Isso nos dá a possibilidade de revisão e análise sobre nossos próprios fluxos de pensamento.

Reflexividade segundo Adams, Ellis e Jones, (2015, p.29) consiste em nos voltar para as próprias experiências, identidade e relacionamentos, considerando as influências desses no próprio trabalho de pesquisa, como também o reconhecimento do poder que há nessa relação. Neste caso consistiu em recriar os detalhes das experiências vividas e o que implica esse controle, como também quais contradições e privilégios que se possam ter sobre aquilo que se pesquisa.

O método autoetnográfico usa a perspectiva do subjetivo para iniciar a compreensão do fenômeno estudado como também gerar novos modos de abordagem para questões que estão diretamente relacionadas a manifestações do individual dentro da cultura. A ideia é partir da abordagem de um aspecto *particular* que vá em direção a um aspecto *geral*, gerando uma compreensão de estudo nesse sentido, em que se entende o todo através do particular, indo na

communities, and cultures.1 As researchers, we try to take readers/audiences through the same process, back and forth, inside and out.” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.46).

contramão de muitas abordagens de estudos da cultura como até décadas atrás era predominante nos métodos das ciências sociais.

Esse ponto de vista traz para a cena um dos fatores que sempre geraram debate às ciências de um modo geral, a consideração do subjetivo levando em conta sentimentos como itens de análise e evidenciando sua vulnerabilidade, principalmente quando se tem o *eu* do pesquisador como parte disto. “A autoetnografia requer que o pesquisador seja visível, ativo e reflexivamente envolvido no texto.”⁵⁰ (ANDERSON, 2006, p.383).

A imparcialidade durante muito tempo foi uma busca por parte da pesquisa como item validador e qualitativo da verdadeira ciência e do método da pesquisa científica. Essa conduta não é inteiramente possível, pois, obter imparcialidade total nesse processo torna-se inverídico. Na pesquisa, mesmo que minimamente, está posta uma preferência ou um gosto sobre o tema estudado, e também todo o repertório de experiências e leituras pessoais que o pesquisador traz para sua análise. O pessoal, o particular de cada pesquisador já atua de maneira imediata na escolha da pesquisa, sendo que “qualquer história que construímos é parcial, privilegiada e retoricamente criada para uma audiência. (...) a escrita etnográfica é composta por duas histórias: uma história sobre cultura e uma história sobre você, pesquisador dentro da cultura.”⁵¹ (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.82, tradução nossa).

Dessa forma, a autoetnografia assume a parcialidade ao tomá-la como um item da própria pesquisa, considerando a vulnerabilidade, sendo que o que se busca é revelar dados que muitas vezes foram ignorados. Dessa forma, procura-se dar lugar a vozes que muitas vezes foram caladas em prol de uma abordagem “objetiva” que por muito tempo foi produto de uma pesquisa feita sob uma suposta hierarquia intelectual, em que considerava apenas vozes de estudiosos da cultura, sendo que a autoetnografia possibilita a cultura falar por ela mesma

Ao estudar a música da Folia de Reis toma-se a perspectiva da etnomusicologia junto à visão autoetnográfica, sendo que essa música por muitos anos foi tomada apenas como música folclórica e considerada de maneira secundária nos estudos sociológicos. Ao realizar a análise busca-se esclarecer pontos importantes da cultura como o uso do som como mecanismo de representatividade, modos ideais da vida das pessoas participantes e construção da localidade através da música, pontos cruciais de sua sobrevivência e permanência.

⁵⁰ “Autoethnography requires that the researcher be visible, active, and reflexively engaged in the text.” (ANDERSON, 2006, p.383)

⁵¹ “Any story we construct is partial, privileged, and rhetorically crafted for an audience. As we mentioned in Chapter 3, Goodall believes that ethnographic writing is composed of two stories: one story about culture and one story about you, the researcher within culture.” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.82)

Na obra *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series* (2015) de Tony Adams, Carolyn Ellis e Stacy Jones é apresentada a autoetnografia num trabalho detalhado sobre o método e sua importância para os estudos científicos. Esse é um dos trabalhos de referência sobre o assunto e propõe a possibilidade de compreensão da cultura através de histórias sobre o eu, *histórias autoetnográficas*.

Histórias auto-etnográficas são demonstrações artísticas e analíticas de como chegamos a conhecer, nomear e interpretar experiência cultural. Com a autoetnografia, usamos nossa experiência para envolver a nós mesmos, aos outros, a cultura (s), a política, com pesquisa social. Ao fazer a autoetnografia, enfrentamos “a tensão entre perspectivas internas e externas, entre prática social e restrição social”. Portanto, a autoetnografia é um método de pesquisa que: usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais. Reconhece e valoriza o relacionamento de um pesquisador para com os outros.⁵² (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.1, tradução nossa)

A autoetnografia “escreve vidas” na medida em que lida com o particular dentro do todo, considerando a história pessoal como um mecanismo de maior compreensão para isso. Traz para cena a importância da construção do conhecimento através das relações que são criadas e recriadas entre os indivíduos que pesquisam e são pesquisados, em que a participação de ambos é efetiva em suas vidas no momento da realização do trabalho, fundindo experiências e pondo-as em evidência.

Quando consideramos a reflexividade e a experiência pessoal, vêm à tona dados antes não confrontados que fazem parte da essência do objeto estudado. Essa ação contribui com a verdade dos resultados, modificando a realidade até então apresentada. Para que a reflexão pessoal não se torne uma verdade única é necessário construir a pesquisa junto a outras vozes (entrevistas), trazendo preocupações de representação, principalmente buscando a visão dos outros sobre o pesquisador, pois ele é observador e observado ao mesmo tempo.

Outro ponto importante do método autoetnográfico é a busca por respostas à crítica de ideias canônicas de se fazer pesquisa e de como esta deve ser feita:

(...) eles queriam se concentrar em maneiras de produzir uma investigação significativa, acessível e evocativa, fundamentada na experiência pessoal, uma pesquisa que sensibilizasse os leitores para questões sobre identidade (numa dimensão política), para experiências envoltas pelo “silêncio”

⁵² “Autoethnographic stories are artistic and analytic demonstrations of how we come to know, name, and interpret personal and cultural experience. With autoethnography, we use our experience to engage ourselves, others, culture(s), politics, and social research. In doing autoethnography, we confront “the tension between insider and outsider perspectives, between social practice and social constraint.” Hence, autoethnography is a research method that: Uses a researcher’s personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences. Acknowledges and values a researcher’s relationships with others.” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.1)

(entendido aqui como silêncio acadêmico, referente a algumas questões sociais) e “formas de representação que visam aprofundar a nossa capacidade de empatia com as pessoas que são diferentes de nós. (ADAMS; BOCHNER; ELLIS, 2011, p.274 apud SANTOS, 2017, p.220)

A autoetnografia como uma das pesquisas qualitativas possíveis no meio científico vai além dos mecanismos etnográficos da observação e descrição. Nisso enquadra-se considerar a agência de sentimentos e emoções, tanto de quem estuda quanto de quem se estuda. Ao estudarmos vidas humanas torna-se imprescindível considerar aspectos e elementos propriamente humanos e tão importantes como esses, que movem e transformam vidas a partir dos relacionamentos.

Ao estudar a música da Folia além de lidar com aspectos culturais e musicais também são considerados aspectos artísticos a partir da performance. Quando nos deparamos com pesquisa na área de artes é muito comum que usem performances, ou obras como uma forma de ilustração para uma análise ou abordagem teórica. A autoetnografia possibilita que ao invés de lidar com as performances e obras como apenas ilustrações é possível considerá-las como parte textual integrante do próprio trabalho. A maneira de se relacionar com ambas se torna um meio de descobrir formas e métodos de execução a partir da reflexividade, auxiliando outras pessoas em resoluções de problemas, conflitos como também a descoberta de novos métodos investigativos. A obra ou performance torna-se presente na pesquisa como elemento estrutural. Isso aproxima o público do fazer artístico potencializando a pesquisa em artes.

Assim, é possível olhamos diretamente para a performance através da pesquisa autoetnográfica considerando impressões no fazer musical da Folia partindo da perspectiva da *pesquisadora foliã*. Dessa forma outro aspecto importante é apresentado: a própria subjetividade da autora na produção do conhecimento, qual a sua importância e em que instância no método científico ela se aplica.

O conhecimento é, portanto, tanto um produto do conhecedor como da coisa conhecida e pode, na verdade, ser melhor pensado como uma relação entre conhecedor e conhecido. Portanto, não pode haver conhecimento completamente objetivo, conhecimento do mundo externo exatamente como ele é, pois tudo o que possivelmente possamos saber sobre ele é mediado pela maneira pela qual nós, os conhecedores, trabalhamos nas informações sobre isso, como nós recebemos e convertemos em conhecimento utilizável. Provavelmente, o mais próximo que nós seres humanos podemos chegar ao conhecimento "objetivo" reside em significados que estão conectados a essas experiências corporais que são compartilhadas por todos nós.”⁵³ (SMALL, 1998, p.55, tradução nossa)

⁵³ “Knowledge is thus as much a product of the knower as of the thing known and can in fact be best thought of as a relationship between knower and known. There can therefore be no such thing as completely objective

A partir do método autoetnográfico proponho tais questionamentos: o que uma pessoa que nasceu e viveu na Folia de Reis pode dizer daquela música? Qual o resultado de suas experiências dentro de seu molde social, nessa pesquisa em música?

Em todos os momentos vivenciados na Folia cantando e tocando, o aspecto que sempre me chamou a atenção foi a emoção de quem recebe a Folia de Reis. Quando pergunto aos foliões por que eles fazem o que eles fazem surge uma quantidade enorme de sentimentos que afloram a cada resposta e lembrança rememorada.

5.1 “SEGUROU NOSSA BANDEIRA, NESSE MOMENTO DE EMOÇÃO”: A NARRAÇÃO E A AUTOBIOGRAFIA

Até então, dentro do meu trabalho de pesquisa, sentimentos e emoções não eram considerados, mesmo sabendo que eram presentes e de grande importância, pelo fato de não saber como lidar com tais aspectos dentro de uma pesquisa científica. Com o suporte do método autoetnográfico, essa dificuldade se ameniza, pois o método auxilia nessa abordagem.

Para isso, um dos mecanismos que a autoetnografia oferece é o uso da *autonarrativa* e da *autobiografia*. Aqui o que se entende por *autonarrativa* é a própria pessoa que é estudada ou um fenômeno no qual ela está envolvida em determinado estudo, conte a respeito dos processos em torno de tal fazer. Nesse formato a própria pessoa escreve usando, por conseguinte, sua perspectiva de tais fatos. Já a *autobiografia* é o contar de si mesmo, numa ideia de contar sobre sua trajetória de vida e não deixar a cargo de um outro para escrever a respeito de si como é comumente encontrado na literatura. Esses modos de abordagens contribuem com textos importantes através de uma perspectiva que abre caminhos para novas possibilidades de compreensão, partindo da voz de quem conta tal experiência. Adams, Ellis e Jones, (2015) os consideram como “conhecimento local”, levando-se em conta identidades sociais como: raça, sexo, idade, sexualidade, habilidades e classe, apontando para como esses aspectos influenciam o modo que as pessoas estudam, leem, interpretam, escrevem e executam sua pesquisa.

knowledge, knowledge of the external world exactly as it is, since everything we can possibly know about it is mediated by the way in which we, the knowers, work on the information about it that we receive and convert it into usable knowledge. Probable the nearest we human beings can come to “objective” knowledge lies in meanings that are connected to those bodily experiences that are shared by us all.” (SMALL, 1998, p.55)

Assim, ao levar em consideração diferenças culturais existentes ou não entre pesquisador e pesquisado, há a possibilidade de identificar influências no modo de abordagem e perspectiva para com os dados da pesquisa, contribuindo para um estudo possivelmente mais sincero e verdadeiro, apontando suas vulnerabilidades e aprendendo com elas.

Outra consideração do método autoetnográfico é proporcionar uma pesquisa acessível a diversos públicos buscando principalmente com a escrita uma maior aproximação, deixando-a mais compreensível para um público não acadêmico. Admito que a tarefa de produzir uma mesma escrita que atenda a diversos públicos seja um tanto difícil, pelo fato de que envolve uma nova produção e concepção de como elaborar tais textos, mas que precisa começar a ser desenvolvida para que possa existir. Essa é uma das formas de romper com a “hierarquia” existente a partir do texto acadêmico, procurando uma comunicação com outros leitores, não além e nem acima deles, para não correr o risco de “ter ou acreditar em uma única história sobre qualquer experiência ou qualquer grupo de indivíduos ou culturas.” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.42).

Dessa forma, autoetnógrafos podem utilizar a escrita de diferentes modos, como por exemplo histórias e poesia, sendo que uma das potências do trabalho é justamente a junção do acadêmico com o afetivo. Assim, usam outras formas de representação e produção, como performance, música, dança, filme e fotografia, incluindo também nessa dinâmica a distribuição e difusão desse material como vídeos disponibilizados em canais do YouTube e em redes sociais.

Quando pensamos na Folia e no grande público que a ela direciona audiência, considerar esses modos de aproximação é indispensável. Seu público é majoritariamente de idosos, provenientes da zona rural onde a alfabetização e o acesso a informação sempre foram precários ou inexistentes. Portanto, quando se faz um trabalho acadêmico é necessário que se explique e exponha a pesquisa de diversas maneiras, pois para eles muitas vezes não faz muito sentido e nem agrada tanto um texto escrito. Para muitos tem um valor maior a participação na Folia, mesmo que apenas acompanhando o grupo nos dias de Giro⁵⁴, se cantar e tocar, como é o meu caso, agrada ainda mais, sendo que o conhecimento está realmente garantido quando se vê a geração a frente reproduzindo os fazeres da Folia, e não a entrega de um trabalho escrito, que para muitos se torna algo muito distante.

Por isso, os autoetnógrafos reconhecem a importância e a necessidade de falar com outros públicos, os não acadêmicos. Isso é valioso na medida em que expande a gama de leitores

⁵⁴ Lembrando que esse é o nome dado ao roteiro de peregrinação da Folia de Reis, em que sai a visitar casas cantando, tocando e pedindo donativos para a festa de Reis.

e de vozes de categorias da sociedade que até então não tinham abertura para expor suas vozes, como também pouco ou nenhum retorno em relação às pesquisas sobre eles.

Quando se aplica o método autoetnográfico uma preocupação deve ser considerada, de que forma seu trabalho se beneficiará do compartilhamento das experiências de outras pessoas e grupos sociais e se terá um saldo negativo ou positivo na vida dessas pessoas. Há uma preocupação ética do uso de dados e informações, buscando sempre o consentimento e um retorno para os envolvidos utilizando muitas vezes do anonimato como um modo de preservar suas identidades.

Pensando nessa disponibilidade do material escrito à comunidade, em meados de 2020 recebi um convite pela Editora Dialética para publicar o trabalho de Mestrado em livro. Pensei na possibilidade de transformar a acessibilidade do material de maneira física, pois, até há pouco se encontrava apenas no meio digital. Dessa forma poderia facilitar um pouco mais o acesso e a divulgação desse material à comunidade que a ele se faz referência. Com recursos próprios, dei início a edição e publicação do trabalho. Eu sempre senti a necessidade de realizar de fato um retorno à comunidade dos Prudências sobre os trabalhos que já há alguns anos venho desenvolvendo sobre a Folia.

Mesmo sabendo que alguns não dispõem de conhecimento de leitura, percebi que apenas a disponibilidade da dissertação em meio digital, dificultava ainda mais o acesso a esse material pelas pessoas da Folia. O trabalho já se encontra em livro e a partir da edição impressa, espero que consiga de fato materializar esse retorno, abrindo possibilidades de visibilidade sobre a comunidade. Nessa ocasião realizei a compra de alguns poucos exemplares e escolhi enviar para os representantes mais velhos da comunidade. Um dado curioso é que, quando comentei sobre essa edição com o Embaixador Pedro, ele me disse: “olha, agora temos uma escritora!”. Ou seja, mesmo com a entrega do trabalho da dissertação encadernada a ele anteriormente, apenas quando esse toma o formato de livro me torno uma escritora, e o trabalho ganha outro status. Interessante pontuar que nesse processo de edição e revisão do texto tive a oportunidade de revisitar muitos dados sobre a música da Folia dos Prudências, e isso me ajudou na construção da escrita da tese aqui apresentada, pois os dados trazidos no trabalho de Mestrado dão suporte às indagações agora construídas para a tese.

Outro aspecto interessante do método autoetnográfico é a possibilidade consciente e respaldada de escolha de voz gramatical dentro da escrita, que pode ser tanto em 1ª pessoa, 2ª pessoa ou 3ª pessoa. “Como David Shields observa: “Geralmente, não lembramos que é, afinal,

sempre a primeira pessoa que está falando “em nossa pesquisa.”⁵⁵ (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.100). Cada voz traz um propósito e foco distinto dentro do gênero mais usado na autoetnografia, a narração. Ao usarmos a narração, a contação de histórias torna-se importante, pois a partir delas é possível entender a experiência sob uma nova perspectiva. “Cada um de nós pode atestar a maneira como nossas vidas mudaram por viver com as histórias de outras pessoas; as histórias se tornaram nossas teorias, estruturas para entender, interpretar e analisar experiências pessoais/culturais.”⁵⁶ (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.90).

Assim, podemos expandir tal afirmação para o que se pode aprender a partir de experiências musicais de outras pessoas, de outras culturas, lembrando John Blacking quando diz:

Se os compositores e etnomusicólogos encarassem o problema de aprender um novo sistema musical por meio do trabalho com os músicos e do estudo com professores, como fariam num conservatório europeu ou norte 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)

A autoetnografia tornou-se um método de pesquisa popular, em que é possível encontrar diversos trabalhos que se dedicam a realizar uma fortuna crítica sobre, como também a utilizá-lo, expandindo suas ideias principais, gerando novas reflexões em torno dele.

Leon Anderson em seu trabalho *Analytic Autoethnography* (2006) ao olhar para o método autoetnográfico propõe seu uso a partir de uma abordagem analítica da qual busca fazer uma revisão no método no sentido de expandir sua prática propondo utilizar teorias mais amplas das ciências sociais. Anderson contrapõe-se a Ellis e Bochner (2004) que em seu entendimento, trazem em seus trabalhos anteriores o foco em realizar textos narrativos nos quais o direcionamento não seria abstrair e explicar tais fenômenos que são narrados, ou seja, indica que há ausência de análise teórica nesses autores.

Carolyn Ellis e Arthur Bochner escrevem uma resposta ao trabalho de Anderson (2006) e publicam *Analyzing analytic autoethnography: An autopsy* (2006). Nesse texto os autores, que são precursores no desenvolvimento, revisão e solidificação do método autoetnográfico,

⁵⁵ “As David Shields observes, “We commonly do not remember that it is, after all, always the first person that is speaking” in our research.” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.100)

⁵⁶ “We can each attest to the ways our lives have changed because of living with others’ stories; the stories have become our theories, frameworks for understanding, interpreting, and analyzing personal/cultural experiences.” (ADAMS; ELLIS; JONES, 2015, p.90)

afirmam que a autoetnografia não considera a teoria como algo superior a história, a ideia é fazer as ciências sociais contínuas com a literatura, e tornar a narrativa e o estilo anedótico inquestionáveis como formas de discurso sociológico, pois a “análise tradicional não é mais apropriada para compreender, interpretar ou mudar as pessoas do que contar histórias” (BOCHNER; ELLIS, 2006, p.439, tradução nossa). Visto que “a autoetnografia é uma das abordagens que reconhece e acomoda a subjetividade, a emocionalidade e a influência do pesquisador na pesquisa, ao invés de se esconder dessas questões ou assumir que elas não existem.”⁵⁷ (ADAMS; BOCHNER; ELLIS, 2011, p.274, tradução nossa).

O método acessa dados que possivelmente uma outra abordagem metodológica não acessaria. Isso coloca o leitor numa espécie de plateia, trazendo quem as lê para perto de quem conta a história, proporcionando uma possibilidade de compreensão maior do que se propõe contar, ou explicar.

Dentro dessa preocupação de compreender as subjetividades dos indivíduos estudados, uma outra questão surge, o modo que as emoções e o corpo foram negligenciados ao longo do tempo nos estudos sociais, colocando emoção e cognição, que estendo para razão, em lados opostos, isolando as emoções de seu contexto social.

Ou seja, as emoções foram tratadas como separadas de outros tipos de subjetividade. A subjetividade que aparece a partir de uma identidade é resultado da construção dessa identidade que depende e que se forma a partir do lugar e do tempo vivido, nos aproximando já de alguns elementos que serão vistos nos capítulos a frente, lembrando o geógrafo Élvio Martins (2018) que diz “somos o que somos a partir de onde estamos”.

Segundo Adams, Ellis e Jones (2015, p.86) narrativas de espaço e lugar, mostram como esses infundem, informam e moldam nossas identidades e experiências, a *identidade* depende do lugar e do tempo, fornecendo dessa forma uma estrutura para a geração de significado (ELLIS; FLAHERTY, 1992, p.10). Pensar o método autoetnográfico no estudo da música da Folia é pensar como esse mecanismo com toda a sua gama de possibilidades abarca uma manifestação musical que abrange performance, sons, reunião familiar e sentimentos como os de superação e religiosidade, num dado lugar e num dado tempo.

O que tento abordar aqui é a discussão em torno da fundamentação do método e a preocupação por parte de seus principais pensadores de que ele possa cumprir com o papel do qual sempre foi direcionado, que é o de dar acesso a abordagens não convencionais. Nos estudos

⁵⁷ “Consequently, autoethnography is one of the approaches that acknowledges and accommodates subjectivity, emotionality, and the re- searcher’s influence on research, rather than hiding from these matters or assuming they don’t exist.” (ADAMS; BOCHNER; ELLIS, 2011, p.274)

há uma preocupação em não tornar a autoetnografia em etnografia convencional, algo que ela não pretende ser, a partir do momento em que muitas vezes acabam por querer medir sua importância partindo de convenções vindas de padrões analíticos de periódicos que privilegiem a análise e generalizações tradicionais.

Desde o início de minha pesquisa sobre a Folia de Reis eu sentia a necessidade de me basear em algum método de pesquisa, que até então não havia conseguido estabelecer nos estudos que vinha desenvolvendo. Essa situação, acredito, se dava devido a minha trajetória de formação (música) que sempre encontrava diferenças quando posta em comparação com os colegas pesquisadores das ciências sociais e antropologia, áreas do conhecimento em que métodos de pesquisa sobre a cultura fazem parte de suas grades de formação. Ao estudar e aplicar o método e a abordagem autoetnográfica pude trazer para a prática da pesquisa mais segurança e conforto para o desenvolvimento do trabalho.

Mesmo que, como disse anteriormente, não procure construir a tese como uma unidade narrativa autoetnográfica, procuro realizar alguns apontamentos autoetnográficos ao longo dela. Pode-se considerar também que o conteúdo elencando para fazer parte de sua constituição, foi um conteúdo escolhido por uma foliã de Reis e não só pela pesquisadora. Ou seja, é um olhar êmico para com as escolhas em torno da teoria, do arquivo, da análise e da descrição do fazer musical da Folia de Reis dos Prudências.

Através da autoetnografia é possível descrever emoções e como elas circulam entre os participantes dentro do musicar da Folia, através de narrações como será visto, logo adiante, nas entrevistas que foram realizadas. Ao realizar uma análise a partir das entrevistas, aos poucos fui buscando compor os apontamentos com a minha própria narrativa.

Ser uma foliã de Santos Reis e ser a pesquisadora ao mesmo tempo impõe conflitos e soluções. Em muitas ocasiões quando eu perguntava sobre certos aspectos musicais aos cantadores sempre ouvia: “por que está me perguntando o que você já sabe?”. Talvez tenha feito a pergunta errada. A autoetnografia mostra que é possível ter um plano de pesquisa, mas, que esse plano esteja aberto para ser formado a partir das indagações dos próprios participantes. E é dentro dessa perspectiva que tenho trabalhado.

Assim, quando tive a oportunidade de conhecer os estudos de Christopher Small (1998) e o seu conceito do *musicking* (musicar), a importância e os significados da música da Folia ficaram ainda mais claros, sendo possível compreender a construção de mundo ideal dessas pessoas e como a música é parte fundamental dessa construção. Dessa forma, ao olhar o musicar a partir da autoetnografia, tal combinação demonstra a grande possibilidade que temos de aprender com nossas próprias experiências e com as experiências dos outros, dando

oportunidade de ouvirmos vozes silenciadas dentro de um emaranhado de relações construídas em meio a circulações musicais pertencentes a mundos ideais vivenciados nesse imenso musical que é a Folia de Reis.

5.2 UMA ETNOGRAFIA EXEMPLIFICADA

Quando pensei em escrever esse capítulo sobre autoetnografia como um método etnográfico que trouxesse as descrições e dados sobre a Folia e seus desdobramentos relacionais, pensei imediatamente no arquivo pessoal do qual tenho e venho trabalhando. Algumas das primeiras indagações foram a respeito de como eu apareceria nesses arquivos, como apareceria o arquivo a partir da visão dos meus interlocutores e como eu via a música ao articular tudo isso.

Primeiramente considerei junto a minha orientadora, Profa. Flávia Toni, uma toada que pudesse realizar tal articulação. Depois, ao tentar escolher uma delas, vi que essa tarefa era muito difícil, pois, a cada toada escutada me evocava sentimentos e memórias distintas, que critérios de escolha como apenas “a que eu mais gosto” não caberiam nessa seleção. Assim, depois de realizar e refletir sobre esse processo, resolvi que o fio condutor seria o auditivo, a toada e seus momentos nos arquivos, e os arquivos na memória das pessoas que entrevistei.

Muitas das escolhas da tese vieram a partir da experiência que tenho com a Folia, as percepções do que poderia ser investigado e o que poderia dar um resultado interessante a partir de minha perspectivaêmica. Uma delas, foi a escolha da Toada 12 como condutora musical da tese, utilizando-a como texto musical presente no decorrer da redação.

Os próprios arquivos podem explicar e descrever etnograficamente a Folia. Mas nem todas as pessoas que se interessam pela Folia conseguem ou podem dedicar tantas horas para assisti-los e conhecê-los. Nas descrições das fichas que fiz no trabalho de Mestrado é possível abrir várias localizações de interesses musicais sobre as toadas catalogadas, como exemplifiquei no Capítulo 2.

Quando fiz a análise das entrevistas constatei que de fato eu aparecia nas falas dos entrevistados a partir dos arquivos que eles mencionavam, mesmo que não tivessem a exata noção de qual arquivo se tratava, apenas contavam com sua memória que tal evento, em tal lugar foi filmado, e que eu estava presente em tais ocasiões.

Outra escolha, que posso citar, é a investigação em torno da aprendizagem a partir das emoções, que achei correspondência nos estudos da psicologia cognitiva, em que aprendizagem e adaptação acontecem a partir de momentos de catástrofe, ou seja, a partir de intensas emoções vivenciadas pelas pessoas. Identifiquei esse tipo de aprendizagem dentro da prática de *embaixar*, sendo que ao acontecer no exato momento da performance, mostra-se uma aprendizagem inevitável e urgente. Meu interesse surgiu a partir da percepção que tive a respeito desse tipo de aprendizagem no momento em que eu mesma na cantoria realizei a *embaixada*. Sendo que, para realizar tal coisa, tive apenas uma preparação de leitura anterior de alguns versos, observação da embaixada do Mestre e a aprendizagem de fato, aconteceu no momento exato de cantar, onde me vi numa situação de “sufoco”, tendo que realizar versos improvisados no momento.

Além de essa ser uma das formas de aprendizagem da cantoria na Folia, ela também conta com outros fatores, como por exemplo a aprendizagem a partir da memória de códigos (REILY, 2014) e relacionamentos num contexto de *Comunidade de Prática* nos termos de Etienne Wenger (1998; 2015), esta última será vista no Capítulo 6.

Dando continuidade aos atravessamentos e reflexividade dentro dessa etnografia e autoetnografia, vejamos os encontros realizados durante os trabalhos de campo e que deram oportunidade para a realização das entrevistas e posteriormente alguns apontamentos.

5.3 TRABALHOS DE CAMPO

Durante a pesquisa realizei alguns trabalhos de campo acompanhando a Folia dos Prudências nos dias de giro, de maneira participativa, cantando e tocando junto aos foliões. Tal experiência me ajudou a entender melhor as relações musicais do grupo e suas formas de relacionamentos. Esse processo teve diversas fases de acontecimentos e modos de realização. Foram feitas entrevistas não só durante o giro, mas também no decorrer do ano, em que os participantes se preparam para os acontecimentos da Folia, obtendo esclarecimentos sobre os fazeres que a envolveram a partir desses encontros.

Durante os dias de giro além do modelo de entrevista convencional com uso de questionário oral de pergunta e resposta, foi proposto inicialmente interpelar os foliões de maneira a usar a música como pretexto de pergunta, em que através das análises de performance junto aos foliões indagaria questões sobre o fazer, próximo ao momento de execução, ou até mesmo logo após esses momentos. Esses dois últimos não foram possíveis de realizar com esse

formato, pois, no momento surgiu um sentimento de não atrapalhar a performance, não cabendo assim realizar as perguntas. Talvez isso tenha acontecido por conta de minha participação efetiva na Folia, como foliã, se eu fosse uma pesquisadora de fora do grupo, pode ser que esse tipo de receio não ocorresse. No início do projeto da tese propus esse tipo de intervenção pelo fato de isso ser facilitado por meio de minha participação na performance, que através dos longos anos de convivência familiar oferece uma abertura para esse tipo de atuação, mas aconteceu, portanto, o contrário, por esses longos anos de atuação percebi que não cabia ali esse tipo de intervenção.

Ao realizar as entrevistas, busquei trabalhar a escrita dos relatos considerando o autoetnográfico como o meu veículo condutor.

5.3.1 “Eternização da Bandeira” 18 de agosto de 2019: Sítio dos Prudêncio- Cajuru-SP

Nesse dia aconteceu a troca da Bandeira. A Bandeira que há muito tempo acompanhava o grupo foi substituída por uma outra, pois a antiga, não estava mais em condições de giro pelo fato da deterioração em consequência do uso com o passar dos anos. A Companhia (Folia) dos Prudêncios montou para esse evento uma comissão organizadora para realizar a cerimônia. Outras Companhias da região foram prestar suas homenagens à Bandeira dos Prudêncios, que foi batizada como Bandeira Centenária. Havia uma estrutura de aparelhagem de som com microfones e amplificadores para que os presentes pudessem ouvir as apresentações das Companhias de Reis.

A festividade teve início com uma missa às 8h da manhã. Logo depois foi oferecido pela comissão organizadora um café da manhã para todos os presentes. As Companhias começaram a se apresentar logo após o café. No horário do almoço também foi servida uma refeição para todos os presentes. Conforme as Companhias convidadas iam chegando, seus participantes entravam na fila para pegar o almoço e assim faziam uma rotatividade entre almoço e cantar.

Os membros da comissão organizadora usavam uma camiseta de identificação como pertencentes à equipe. Outras camisetas confeccionadas para a ocasião também circulavam junto aos presentes. Uma que chamou muito a atenção foi a que tinha estampada nas costas quatro distintas fotos da Companhia dos Prudêncios em ordem cronológica da mais antiga para a mais recente, contendo seus integrantes.

A Companhia dos Prudêncios foi a última a se apresentar em homenagem à Bandeira Centenária. Segundo Pedro Souza (Embaixador da Companhia dos Prudêncios), o que foi cantado foi apenas alguns versos em referência à Bandeira em forma de despedida, pois grande parte das saudações já haviam sido feitas pelas outras Companhias que estiveram presentes na festividade. Isaías Batistute, o folião cinegrafista, registrava tudo. Terminado o evento, os vídeos foram disponibilizados no canal de José Osvaldo Paulista no YouTube.

As Companhias que se apresentaram fizeram homenagens à Bandeira e a família Prudêncio através da cantoria. O público presente era formado na maioria por pessoas dos arredores do bairro rural Laje, como da cidade de Cajuru e das cidades vizinhas de Mococa e Santo Antônio da Alegria, todas pertencentes ao estado de São Paulo e bem próximas ao estado de Minas Gerais.

O evento terminou por volta das 20h. Muitas pessoas adentravam a capela onde estava a Bandeira enquadrada em um vidro e prestavam reverências a ela. Comentavam entre si: “essa bandeira tem cem anos”. Esse boato se espalhou por diversas pessoas. É sabido que a Bandeira em si não tem cem anos de existência, sua confecção é da década de 1970, mas pelo fato da Companhia dos Prudêncios ser umas das mais antigas da região e colecionar mais de cem anos de tradição, fixou-se entre as pessoas que a Bandeira também teria cem anos. Assim criou-se o mito da Bandeira Centenária, sagrada e que estava para se aposentar ali naquele evento que foi uma consagração e “eternização” da Bandeira, como afirmavam os fiéis presentes.

Foi distribuído entre os presentes um panfleto com os seguintes dizeres: “Lembrança da Eternização da Centenária Bandeira da Cia dos Prudêncio”. De fundo a imagem dos Reis Magos e no verso a oração dos Três Reis Magos:

“Oh Santos Reis, que adorastes o menino Deus na gruta de Belém, guiados pela Estrela do Oriente, abençoai nossa família, nossa terra e nossa gente. Tirai de nosso coração toda a maldade, tirai de nosso caminho toda a tristeza e todo perigo. Iluminai com vossa assistência as estradas de nossa vida. Aos pés do menino Jesus, ó Santos Reis Belchior, Gaspar e Baltazar sob o olhar carinhoso de Maria Santíssima, oferecestes divina graça de Belém os presentes de ouro, incenso e mirra. Lembrai por nós a Jesus todo o nosso agradecimento pelas bênçãos recebidas e os nossos pedidos à contínua misericórdia Santos Reis, rogai por nós a Jesus e à Santa Mãe de Deus. –Assim seja Amém!!”

Pude perceber que nem todos os foliões aceitaram a troca da Bandeira. Alguns ainda gostariam de ficar por mais um tempo peregrinando com a *Bandeira Centenária*. Dentro disso é interessante notar como o símbolo é construído. A Bandeira é o próprio Santo. Quando há uma modificação física no símbolo, como neste caso a substituição, a referência e toda a

construção realizada em cima da Bandeira Centenária não são transferidas automaticamente para a nova Bandeira. A construção se dá com o tempo de atuação física e psicológica das pessoas para com a Bandeira, pois foram muitas casas visitadas, muitas lágrimas enxugadas em seu pano, muitas mãos que a carregaram, sendo tais ações, neste caso, que constroem o símbolo da Bandeira da Folia de Reis.

5.3.2 Companhia canta em Ribeirão Preto -SP no Festival Santa Cecília -15 de setembro de 2019

A Arquidiocese de Ribeirão Preto- SP promoveu no mês de novembro de 2019 um festival intitulado 2º Festival Santa Cecília. Nesse festival contemplou-se uma seleção de músicas litúrgicas compostas pelas paróquias da cidade de Ribeirão Preto. O Festival abarcou o lançamento de um documentário sobre as devoções centenárias da Arquidiocese, em que a Folia de Reis era considerada uma delas.

A Companhia dos Prudências foi convidada para se apresentar nesse festival. Um dos responsáveis pelo evento, Diácono Paulinho, entrou em contato comigo para saber mais sobre a Folia de Reis dos Prudências que recentemente havia realizado o evento da “Eternização da Bandeira Centenária”. Conversando com Paulinho ele disse que a arquidiocese estava realizando uma pesquisa em todas as paróquias pertencentes a Ribeirão Preto, a respeito das devoções que apareciam nos livros de registros das mesmas.

Segundo essas pesquisas, um grupo de Folia de Reis aparecia no livro da Paróquia de Cajuru por volta do início do século XX, como também um grupo de Congada. No livro estão registrados pedidos de participação dessa Folia na procissão para festejar o dia de São Bento, padroeiro da cidade. Aparecem dois pedidos ao bispo da época, ambos sem resposta, que segundo Paulinho, provavelmente não foram aceitos.

A partir dessa premissa considerou que esse grupo poderia ser a Companhia dos Prudências pelo fato dessa ser considerada uma Folia de Reis com mais de cem anos de tradição. Paulinho ressaltou que a Arquidiocese apenas pode considerar as seguintes devoções como *devoções arquidiocesanas* a partir do momento em que essas aparecem nesses registros oficiais, ou seja, as que não aparecem não são consideradas como tal.

É interessante notar que, neste caso, o registro escrito de tais manifestações é o que valida e inclui essas devoções numa esfera de legitimidade de devoções consideradas canônicas. A documentação torna-se importante na medida em que o registro nos livros oficiais da Igreja

é que faz com que uma devoção popular tenha chance de ser considerada pela Igreja como uma manifestação digna de pertencimento à arquidiocese.

Para tanto a Companhia dos Prudências foi convidada para participar do Festival, de modo a ilustrar o documentário das devoções centenárias, que segundo Paulinho dará vida a um livro editado pela Arquidiocese.

O festival foi realizado no colégio Auxiliadora de Ribeirão Preto- SP e foi organizada uma comissão por parte dos Foliões para viabilizar a participação da Companhia dos Prudências nesse festival.

No dia 15 de novembro foi marcado um encontro às 15h no Colégio Auxiliadora. A apresentação aconteceria por volta das 18h. Os foliões foram chegando e aguardando do lado de fora do teatro. Enquanto aguardávamos, serviram um café com bolacha. A maioria dos foliões compareceu, a Companhia estava formada sem faltar nenhuma das funções das vozes, contando também com a presença dos Palhaços. De Cajuru organizaram um micro-ônibus para trazer os foliões. Alguns foram com seus próprios carros. A distância de Cajuru a Ribeirão Preto é de 62 km.

A comissão do Festival preparou um arco de bambu e um presépio para que a Companhia pudesse cantar. Dessa forma, a performance passaria a ser um momento de ação real da Companhia ao invés de uma mera apresentação, coisa que o Embaixador não aprovaria.

A Companhia dirigiu-se para o teatro e iniciou sua performance como de costume, com a *cantoria de caminhada*, que antecede a primeira toada cantada nas visitas. O arco estava posto na parte de baixo do palco do teatro. O apresentador do evento, vestido de romeiro junto com uma moça também vestida de romeira, aguardavam a Bandeira embaixo do arco. Padres da Arquidiocese, assim como o Bispo, estavam na primeira fileira do teatro.

Iniciou-se a primeira cantoria no arco. O Embaixador *puxou* uma toada mineira, e os foliões responderam em cantoria. Logo depois mudou para uma toada paulista e logo a cantoria cessou para dar lugar aos versos de louvação dos Palhaços no arco. Os padres e o bispo tinham um olhar atento para com a Folia. Olhavam com curiosidade e com uma expressão de busca de entendimento para aquela manifestação, acredito que para muitos era a primeira vez que viam e ouviam uma Folia de Reis. A impressão que eu tinha era que eles não entendiam muito bem o que estava acontecendo ali. Pode ser que para eles fosse difícil identificar o religioso no meio de tudo aquilo, pois de fato, o lugar de atuação da Folia era outro. A Folia não estava visitando a casa de um devoto e isso modifica todo o processo de construção do ritual e devoção.

Logo depois da louvação dos Palhaços no arco, a Companhia volta a cantar e dirige-se para a escada para subir ao palco onde estava o presépio. Assim fez-se uma rápida cantoria no

presépio e logo se despediu cantado e caminhando em direção a saída do palco ao fundo, encerrando-se a performance.

Depois desse momento alguns jovens da organização do festival pediram que eu desse uma entrevista falando um pouco sobre a Folia de Reis e a Família Prudêncio. É possível assistir via YouTube um trailer da preparação do documentário realizado pela Arquidiocese de Ribeirão Preto-SP, disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=FQ7hsR-QLpo>

5.3.3 Giro Folia dos Prudêncio 2020- último Giro antes da Pandemia de COVID-19

O giro teve início no dia 1 de janeiro de 2020, como de costume no bairro rural Laje na zona rural de Cajuru-SP, no sítio dos Prudêncios. Os foliões foram chegando aos poucos no barracão próximo a capelinha de Santos Reis que fica no sítio. Um *quite folião* foi entregue a cada um dos foliões contendo: as fitas para amarrar no instrumento, a fitinha em formato de laço com um alfinete para aplicar na camiseta e a toalhinha de rosto. Essa última ao longo do tempo foi se instaurando entre o costume de objetos dos foliões e hoje em dia é chamada de *santa toalha*. Na parte da manhã aconteceu a missa e logo depois foi servido o almoço.

Minha participação no giro de 2020 foi um tanto desafiadora. Durante os dias eu me dividia entre a cantoria, as entrevistas e as conversas com os foliões. Como eu não havia participado da jornada anterior do ano 2019, havia muitas pessoas me perguntando como estava minha bebê que havia nascido há pouco menos de um ano. Para participar desse giro, tive que organizar uma logística em que viajei todos os dias para dormir na cidade de Santa Rosa de Viterbo-SP, cidade vizinha de Cajuru, onde estava minha bebê, de um modo que pudesse no dia seguinte realizar os cuidados iniciais do dia com ela, antes de viajar até Cajuru e iniciar o giro com a Folia novamente.

Assim se repetiu durante os seis dias de jornada da Folia. Havia dias em que o giro terminava de madrugada, retornando a Santa Rosa por volta de 2 horas da manhã. Isso de certa forma gerava um espanto entre os foliões, pois, por um lado admiravam que uma recém mãe participasse assim ativamente do giro, passando o dia todo com eles e longe de seu bebê, como também viajar diariamente para outra cidade só para poder ficar com seu bebê depois de um dia longo de giro, que para nós foliões é extremamente cansativo. É interessante notar o papel do gênero dentro da dinâmica da Folia e como ele é encarado pelos participantes. Além de ser

também Embaixadora junto com os outros Embaixadores, a diferença de gênero se espalha por outras camadas de participação social dentro do grupo.

Quando se participa do giro cantando e tocando há uma dificuldade de conseguir brecha para realizar as entrevistas. Muitas vezes a concentração está para a realização da performance, como por exemplo, se você está exclusivamente para cantar na voz da Contra-tala ou Embaixador. Essas são duas funções completamente diferentes que têm demandas diferentes. Cantar na voz da Contra-tala requer, vamos dizer assim, menos concentração em relação ao texto, pois não há a necessidade de improviso ou de dar conta de todo o processo ritual e condutivo da visita da Folia. Já, cantar na voz do embaixador requer muita concentração, pois sim, é preciso comandar em cantoria todo o processo ritual da visita como também estar atenta e apta para os imprevistos e improvisos que venham exigir alguns momentos durante a performance.

Com o passar dos dias ia ficando mais difícil realizar as entrevistas. O que eu percebo é que, conforme participamos das performances, entramos numa espécie de “transe”, que atinge uma atmosfera de participação completamente envolvente e introspectiva. Quando nos dispomos a entrevistar alguém, há de se mudar de papel, é como se você tivesse que passar para o lado de lá da pesquisa. Seus pensamentos e questões precisam ser reorganizados, para que possa interpelar alguém sobre a prática que você acaba de realizar, que é a participação na Folia. Isso é muito difícil e trabalhoso. Conforme vão passando os dias acabamos ficando mais e mais envolvidos, e quase não há folga nos afazeres de foliã entre uma casa e outra para que possa realizar as entrevistas.

Outra coisa que também acontecia era que, muitas vezes o cantador que eu havia planejado entrevistar, cantava em diversas casas e nem sempre deixava de cantar na mesma casa que eu, ou seja, as folgas das cantorias deles muitas vezes não coincidiam com as minhas folgas de cantoria. Consegui realizar as entrevistas até o dia 4 de janeiro, depois disso, já não foi mais possível. Uma, pelo cansaço dos dias, e outra, pelo que relatei a pouco, o nível de envolvimento físico e psicológico em que nos encontramos na performance faz com que não tenhamos disposição para realizar outro papel, a não ser o de foliã.

Para esse giro em especial, me preparei de modo a entender o método autoetnográfico e na medida do possível aplicá-lo ao trabalho de campo. Durante toda a minha trajetória de pesquisa junto a Folia, como disse anteriormente, de certa forma sempre senti falta de me inteirar de um método de pesquisa que me guiasse no trabalho de campo. Assim, durante alguns meses que antecederam o giro, pude estudar o método autoetnográfico através do livro já citado, *Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series* (2015). Essa necessidade vinha

também por conta da dificuldade que é estudar uma manifestação cultural e devocional da qual se faz parte. Ao me deparar com o método autoetnográfico, enxerguei nele a possibilidade de compreensão da minha prática enquanto pesquisadora e foliã de Reis.

Durante as entrevistas realizadas procurei buscar uma melhor forma de aplicar o método a partir da contemplação da visão do entrevistado em relação à Folia, de modo que ele me dissesse o que achava importante de ser relatado. Iniciando com algumas perguntas básicas, e a partir das respostas que recebia, ia formulando novas perguntas.

Na preparação para o trabalho de campo e para o giro, fiz um roteiro de quem deveria entrevistar, partindo da ideia de abordagem do método autoetnográfico. Para isso criei uma lista de possíveis participantes e as perguntas que dariam início a essas conversas. Dessa lista consegui entrevistar apenas alguns deles. Vejamos:

Roteiro Autoetnográfico

Pessoas para possíveis entrevistas

- * Zé Júlio (cantador- Respondedor)
- * Gabi (colaborador)
- * Pedro (Embaixador)
- * José Osvaldo (cantador)
- * Chiquito (cantador)
- * Zezão (cozinheiro)
- * Festeiro reincidente
- * Pessoa que só vai dia 6 no forró
- * Tia Araci Prudêncio
- * Tio Dito Prudêncio
- * Seu Antônio (só acompanha a Companhia)
- * D. Enésia (quem recebe a Companhia)
- * Cleber (ex- Padre)
- * Ronaldo (Palhaço)
- * Seu João (cantador)
- * Isaías (cinegrafista)
- * Dona Josina (rezadeira)
- * Eliana (Bandeireira)

Perguntas para dar início à entrevista:

- 1- Quem é (aqui o nome da pessoa entrevistada)?
- 2- Quem é (aqui o nome da pessoa entrevistada) na Companhia de Reis dos Prudêncio?
- 3- O que é a Companhia de Reis para você? O que é mais importante na Companhia de Reis?
- 4- Sem música (ou toada) existiria a Folia de Reis?

Dentre as pessoas relacionadas acima, as entrevistas com esse formato foram feitas com: Isaías Batistute, Seu Antônio, Seu João, Zezão e Dona Josina. Com Tio Dito e Tia Araci Prudêncio, tive a oportunidade de conversar em uma visita a sua casa realizada em novembro de 2019. Em dezembro de 2020, voltei à casa de Tia Araci para realizar uma entrevista com o Embaixador Pedro, nesta ocasião também estavam presentes Tia Araci e Tio Dito Prudêncio, que acabaram participando da entrevista que inicialmente seria apenas com Pedro.

Assim, durante o giro foram realizadas cinco entrevistas direcionadas e uma entrevista mais longa que se caracteriza mais como uma vivência nos dias de giro, com longas conversas. As entrevistas foram transcritas e analisadas, podendo ser consultadas no apêndice que compõe essa tese.

Durante os dias de giro, pude conversar muito com o Embaixador responsável pela Companhia, o primo Pedro Souza, pois fizemos todo o trajeto com o micro-ônibus que a prefeitura de Cajuru disponibilizou para ajudar na locomoção dos foliões. Enquanto outros realizaram seu giro de carro, no micro-ônibus era possível ouvir diversas histórias dos giros passados, e estando ao lado de Pedro, receber instruções e ensinamentos sobre a *embaixada*. Assim, a cada novo acontecimento, ouvia as indagações do mestre e seus apontamentos. Nas nossas conversas eu ia contando um pouco sobre a pesquisa e com o passar dos dias ele me perguntou: “você não vai me entrevistar não?”, daí respondi: “mas eu te entrevisto o tempo todo!”, rimos juntos. Pois é, todo o trajeto do giro de 2020 foi feito sobre os apontamentos do *mestre capitão*. Conversávamos sobre absolutamente tudo, sobre as toadas, sobre problemas familiares, sobre modas de viola, sobre o amor. Pude entender como a prática da Folia está presente não apenas nos dias de giro, mas em vidas inteiras, desde quando o indivíduo se *entende por gente*, durante a vida adulta e até seus últimos dias de vida, pois é comum escutar, “vou cantar reis até eu morrer”.

Nos dias de giro foram cantadas além de novas toadas, diversas outras que estão no compêndio que havia realizado anteriormente no trabalho de Mestrado. No ano de 2020 identifiquei três novas toadas, duas do sistema paulista e uma do sistema mineiro. Nesse ano

houve mais chuva que nos anos anteriores, dificultando um pouco o giro, porém, como muitos foliões dizem: “reis sem chuva, não é reis”.

Muitas vezes quando nos deparamos com os assuntos presentes na bibliografia que envolvem de certa forma a Folia, memórias e situações que foram vivenciadas no giro, vêm a mente, elucidando diversos aspectos teóricos abordados nas obras. Ora confirmando-os e algumas vezes, questionando-os. Embora os estudos sejam sólidos e bem desenvolvidos, o empírico nem sempre ganha o espaço necessário para que de fato verifique-se a eficácia e duração do que está sendo discutido. São muitos dias de giro, diversas são as situações, muitas delas acontecem paralelamente e em níveis de relacionamento distintos.

No Giro de 2020 tivemos algumas *pagas*⁵⁸ de promessa, como também *intenções*⁵⁹ e um roteiro foi elaborado para cada dia peregrinação. Esse foi impresso e entregue aos foliões no dia 1º, do qual logo abaixo faço a transcrição. Ele se inicia pelo Sítio dos Prudêncios e faz toda a peregrinação pela zona rural de Cajuru, em torno do bairro rural Laje e avança para a cidade vizinha de Santo Antônio da Alegria-SP. Depois volta para a Laje, vai até a zona urbana de Cajuru, faz um trajeto de praticamente dois dias, e para finalizar retorna a zona rural de Cajuru, passando pelas fazendas Suporte Rei (na Rei) e Jaó, retornando para o bairro rural Laje e por fim chega ao sítio da família Prudêncio. O roteiro detalhado estava posto da seguinte maneira:

“Roteiro da Cia. de 2020

Dia 1º de janeiro

Saída ao meio dia

Tio Dito

Tio Otavio

Tio Alziro

Francisco e Nair

Olavo e Vilma

Zé Carlos

Cecília

Fernando

Janta no Zezinho Faustino (Pedrinho)

⁵⁸ Ação de pagamento de promessa.

⁵⁹ Pedidos de bênçãos feitos para os Três Reis, com uma carga menor de complexidade em relação à *promessa*.

Dia 02 de janeiro

Agradecimento de janta e vamos pra Sto Ant. da Alegria

Antonio Mourão

Tio João Francisco

Sr Dito (Feijão das Águas, pai da Juliana)

Almoço na Penha (Vizinha do Tio João)

Agradecer almoço

Aroldo

Joãozão e Vilma

Landinho

Sr. Pedro (Pai da Francielli)

Dona Maura

Regiane (onde Tiago morou) tem mais duas casas lá tbm

Janta na Tia Josina e Tio Antônio

Dia 3 de janeiro

Agradecer janta

Dona Neuza (Mãe da Silvinha)

Silvinha

Adilson e Sandra

Valtinho da semente

Almoço Ney e Luciana

Agradecer almoço

Saudoso Zezinho Faustino

Mãe do Silvano “Tucuna”

Penha e Dati

Serginho e Michele

*Mais umas 2 casas

Janta no Juliano

04 de janeiro

Agradecer a janta

Reinaldo Veloso e Maura (Intenção de um café)

Deise

Matriz

Joaquim Noronha (Se estiver em casa)

Almoço Clementino e Francis

Agradecer almoço

Jacira

Silvana

Tiago e Letícia

Simone

Elizangela (café)

***João Botinha- Sr Osmar

Janta Angela e João – Será no Recinto da Expogal

Dia 5 de janeiro

Agradecer a janta

Gilmar e Amanda (Intenção café)

Carlão da cana (Em frente ao posto de gasolina já indo para faz. Jaó)

Fazenda Jaó

Almoço Sebastião e Luciana

Agradecer almoço

Jânio e Cecília

Tia da Francielli

Laranjas

Janta na Dona Ernestina-Promessa da Juliana, filha do Sr. Dito (Feijão das Águas) de Sto Antônio da Alegria

Dia 6 de janeiro

Agradecer a janta

Robertinho

Chicão

Oferta geral

Chegada ao meio dia”

Um dado importante é que nos últimos anos vêm sendo cada vez mais utilizadas as mídias digitais. Os foliões se organizam em grupos via WhatsApp, Facebook e Instagram para compartilharem informações sobre o giro, vídeos, fotos, reflexões de cunho religioso como também comentarem sobre giros passados e o que cada giro vai reservando na medida em que vão acontecendo.

Isaias Batistute que é o cinegrafista da Folia desde a década de 1990, realiza as filmagens e as disponibiliza para Zé Osvaldo Paulista, o primeiro idealizador da produção de registros da Folia. Zé Osvaldo edita os vídeos e os compartilha via YouTube. Há ainda algumas pessoas que pedem para terem as gravações, e a partir da entrega de DVDs virgens a Zé Osvaldo, ele faz gravações para essas pessoas. Em 2020 as gravações do giro foram organizadas e agrupadas em 6 diferentes vídeos, um para cada dia (de 1 a 6 de janeiro), e foram disponibilizados no canal de José Osvaldo Paulista (YouTube) no endereço: <https://www.youtube.com/channel/UCmN252JJdvp9HSxfx4ZCUIQ>

O giro de 2020 contou com a presença dos Embaixadores Pedro (primeiro Embaixador), Fábio, Paulo e eu, Priscila. Os cantadores e tocadores presentes eram Tiãozinho, Paulo Parafuso, Zé Osvaldo, Junior Ribeiro, Alexandre Ribeiro, Zé Júlio, Tiago, Chiquito, Zé Lito, Messias, Otávio, Livia, João Francisco, Zé Carlos, Franciele, Lucas e em alguns momentos Tio Alziro Prudêncio também estava presente. Tio Dito Prudêncio que há muito já não acompanha a Companhia cantando, pelo fato de estar com idade avançada, fez uma participação na fazenda Jaó no dia 5 de janeiro. Para os foliões foi uma grande satisfação ter a voz de Tio Dito na cantoria.

Na percussão os foliões e foliãs eram Marcela Ramos na caixa e nos pandeiros Rafael Paulista, Alice, Natália e Jaqueline. Os Alferes (ou Palhaços) que participaram foram Ronaldo Paulista, Gabriel Paulista, Yan, João Paulo, Evaldo, Eduardo Paulista, Pedrinho e Ueslei. Teve a participação também de uma pequena Alferes, Ana Júlia, filha de um casal folião.

A Bandeireira foi Eliana, que há muitos anos realiza tal função. Um estudante de ciências sociais da Unesp de Araraquara-SP, Jonathan, esteve nos dias de giro realizando seu trabalho de campo para a escrita de sua monografia de final de curso. Durante o giro acompanhou a Companhia por todos os dias, realizou algumas entrevistas, conversou com os

cantadores e nos últimos dias arriscou tocar e cantar. Um rapaz muito simpático e amável. Todos os foliões gostaram muito dele, ganhou o afeto de todos.

Outro acontecimento importante para ser contado é que durante o ano de 2019 a pesquisadora Luciene Beleboni desenvolveu na cidade de Cajuru-SP o projeto Estrela Guia via PROAC⁶⁰, com diversas Companhias da cidade, inclusive a Companhia dos Prudências. Luciene contou que todas as Companhias da cidade foram convidadas oficialmente a participar. As que aderiram à participação foram agraciadas com a doação de uma sanfona de 80 baixos, uma viola caipira, um afoxé e materiais para confecção das máscaras e roupas dos Palhaços. Houve também duas oficinas com duração de aproximadamente três meses, uma para confecção de máscaras e uma para aprendizagem de acordeom. Combustível também foi doado para auxiliar os foliões no giro de cada Cia.

Uma cerimônia pública de doação dos instrumentos e materiais aconteceu na Igreja de Santos Reis, na cidade de Cajuru-SP, que teve a participação de dois músicos profissionais cantando junto aos foliões. Ao final do projeto, foi confeccionado um folder com as fotos e informações de todo o processo de ação do projeto junto as Cias.

Voltando à jornada da Folia, uma análise que faço é que há uma relação muito intensa entre *tempo* e *lugar* no que diz respeito ao giro. Percebe-se uma mudança nas disposições de relação entre as pessoas que participam, em que a cada dia que passa e o lugar em que aquele dia acontece⁶¹, as relações, disposições e participações são diferentes, como também os sentimentos. Percebe-se que o participante entra uma espécie de *transe de participação*, em que a cada dia intensificam as relações num emaranhado de sentimentos, e para compreender tais mudanças e relacionamentos utilizarei o conceito *estruturas de sentimento* de Raymond Williams, que será desenvolvido no Capítulo 6.

De forma a adiantar um pouco o assunto, a título de exemplo, vejamos: o dia 1 não se fala “um de janeiro” e sim “dia primeiro”, dia em que os participantes reveem uns aos outros, passados vários meses desde o último dia de jornada de Reis o qual vivenciaram juntos. Existe certo sentimento de estranhamento, como também de reaproximação entre as pessoas no momento da performance. Assim acontece nos outros dias de giro. A cada dia, um sentimento. A cada dia que passa, somam-se emoções e lembranças, fazendo com que o participante entre

⁶⁰ Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo.

⁶¹ Entendo aqui que, cada dia é formado por um conjunto de acontecimentos. Esses são regidos pelo dia em que aconteceram, fazendo com que cada dia do giro (dia 1º, dia 2, dia 3, dia 4, dia 5 e dia 6) torne-se um marco dentro da jornada daquele ano. É muito comum os foliões lembrarem da Jornada e destacar acontecimentos a partir do dia em que eles aconteceram. Por exemplo: “_Na festa do Oi D’água, no dia 3, fulano fez uma saudação que a gente não esquece jamais”, “_era dia quatro, naquela Chegada de Janta, que aconteceu tal e tal coisa”, etc.

em uma espécie de “transe”, como disse anteriormente. Talvez tal sensação aconteça devido à constância e intensidade de envolvimento com o giro da Folia com o passar do dias, pois o processo de participação é quase que ininterrupto. Começando o giro por volta de 9h da manhã e encerrando por volta de 23h. A disposição psicológica de cada participante fica praticamente reservada a realização da Folia naqueles primeiros seis dias de janeiro.

No período em que antecedeu o giro dos Prudêncio, que vai de 24 de dezembro até dia 1º de janeiro, foi possível ouvir diversas Folias realizando suas peregrinações pela região de Cajuru. Um desses momentos foi na cidade de São Simão-SP em que uma Companhia tradicional da zona rural, a Companhia de Santos Reis Fazenda Bocaina da Mata, do Embaixador Seu Antenor visitou a casa de minha avó, Doca, como faz há muitos anos.

Era 24 de dezembro, véspera de Natal. Seu Antenor que já não atua mais efetivamente na *embaixada*, deixa a cargo de seu neto Artur e seus filhos o compromisso de levarem a Companhia à frente. Como sempre, minha avó, serviu um café logo após a cantoria. Seu Antenor pode nos contar um pouco sobre a devoção a Santos Reis como também, nos atualizar sobre sua saúde que nos últimos anos anda fragilizada. No meio do ano de 2019, Seu Antenor pediu que um de seus filhos me entregasse alguns versos cantados na Dança de São Gonçalo que ele mesmo havia compilado, deixando-os com a minha avó em São Simão.

São cinco páginas de folha de fichário em que ele começa com os versos para São Gonçalo e termina com a Oração para São Gonçalo, datando as folhas ao final com 29-06-2019. Provavelmente escreveu esses versos de *cabeça* (de memória). Há alguns anos atrás numa das visitas de sua Companhia a casa de minha avó, eu havia comentado com ele que tinha participado de uma dança de São Gonçalo na zona rural de Itapetininga-SP. Depois disso ele sempre vinha comentando que tinha vontade de fazer uma dança de São Gonçalo lá na fazenda Bocaina e que iria me avisar para eu poder participar, cantando com eles.

Qual seria o motivo que o levou a escrever essas folhas de fichário, ao próprio punho, ele já com idade avançada, e me enviar? Um dos recados que ele deixou através do filho quando foi entregar essas folhas para minha avó foi o seguinte: *“fala pra Priscila não reparar na letra não, ela é estudada e vai entender o que escrevi”*. Essa atitude de Seu Antenor me fez refletir qual a importância e preocupação dos antigos mestres do catolicismo popular em manter viva a tradição e como essas tradições circulam entre esses fazeres. Talvez Seu Antenor queira me dizer algo a partir disso. Um convite para dar continuidade ou até mesmo resgatá-la visto o fato de que, já há muitos anos não se canta e dança para São Gonçalo em São Simão.

5.3.4 A Pandemia de COVID-19 e o Trabalho de Campo

No período que compreende os dois últimos anos de pesquisa do Doutorado, anos de 2020 e 2021, os trabalhos de campo presenciais foram todos suspensos por conta da pandemia da COVID-19. Essa não foi uma realidade apenas minha, mas de todos meus colegas pesquisadores. Muitos campos desapareceram, por exemplo o giro da Folia.

Um ponto interessante que se instaurou nas discussões da comunidade acadêmica nesse período foi a possibilidade de trabalho de campo virtual, onde, campos foram abertos virtualmente através das redes sociais dos grupos pesquisados como YouTube, Facebook, Instagram e WhatsApp. Esse foi um tema bastante abordado em Simpósios, Congressos e Grupos de Estudos remotos que se desdobraram em termos como *netnografia*, que seria uma etnografia que acontece no campo virtual. No caso da minha pesquisa pude acompanhar algumas movimentações por esses meios. No entanto, esse formato não substitui o formato presencial onde as trocas possíveis entre pesquisador e pesquisado são realizadas integralmente, a partir de diversos compartilhamentos que acontecem através da vivência no campo.

Apenas no final de 2020 pude ir até a cidade de São Simão para realizar a única entrevista presencial desse período, encontrando Tia Araci Prudêncio, Tio Dito Prudêncio e meu primo Pedro Souza, tomando todos os cuidados em relação à higienização e distanciamento. Antes da viagem para realizar as entrevistas, em finais de 2020 para que pudesse ter uma segurança satisfatória realizei dois tipos de teste de covid-19 (PCR e IGG-IGM), ambos tiveram resultado negativo. Fiz as viagens de ida e de volta de carro para diminuir o risco de contágio e sempre fazendo uso de máscara, álcool gel e procurando manter o distanciamento. Tudo isso para não pôr em risco a segurança dos meus interlocutores, já que são pessoas idosas, como também a minha. Em outubro de 2021 voltei a casa de Tia Araci para entregar o livro fruto do trabalho de Mestrado, sobre a música da Folia dos Prudêncios, que prometi na última visita em 2020.

Já em janeiro de 2021 a Folia dos Prudêncios achou um modo de “realizar” o giro, que não agrupasse as pessoas, resolveram levar apenas a Bandeira para fazer algumas visitas. Essa decisão se deu a partir de várias discussões no grupo, com muitas divergências. A final, para muitos o fato de o giro não acontecer estava fora do entendimento que cada folião tem de si mesmo.

Decidiu-se então que a Bandeira iria ficar na casa da Bandeiraira Eliana e poderia receber a visita dos devotos que sentissem a necessidade desse encontro. Essa foi uma orientação do Embaixador Pedro, que deixou em aberto para Eliana a decisão de ir visitar com

a Bandeira a casa de algumas pessoas, já que essa última alternativa havia sido colocada por alguns foliões. No entanto, Eliana decidiu que assim faria. Acompanhada de seu esposo Aliel e de alguns Alferes (Palhaços), realizaram essas visitas.

Para que o início dessa atividade acontecesse, o Embaixador disse que iria realizar um almoço no sítio dos Prudências no dia 1º de janeiro e logo depois rezaria um terço, dando prosseguimento com a peregrinação. Muitos foliões pediram que também tivesse cantoria. Desse modo logo depois do terço, com a presença de alguns foliões fez-se uma cantoria na Capelinha até a entrada da casa dos Tios Prudências, onde Tia Araci e Tio Dito, receberam a Bandeira.

De modo a realizar um encerramento dessa atividade, no dia 6, dia de Reis o Embaixador fez também uma cantoria simbólica de Chegada, em que a Bandeira veio carregada pela Bandeiraira apenas acompanhada por um Alfer, em silêncio pela estradinha que antecede a frente da Capelinha de Santos Reis e da casa dos Tios Prudências. Chegando à frente da Capela iniciou a cantoria adentrando-a posteriormente. O Embaixador ao terminar a música, colocou a Bandeira de volta no altar.

Toda essa movimentação pude acompanhar remotamente, pois pensei inúmeras vezes em ir até o sítio dos Prudências no bairro rural Laje, mas, como estava na ocasião hospedada numa casa onde havia idosos, decidi não arriscar essa ida a Cajuru, por medo de contaminação. Digo isso também pelo fato de que, nesse evento pouquíssimas pessoas estavam de máscara, sendo que ainda não havia iniciado a vacinação contra a COVID-19 no Brasil. Fato esse um tanto delicado, tanto para acompanhar quanto para descrever.

Uma análise breve que faço é de que, a meu ver muitas pessoas envolvidas no fazer religioso em várias manifestações do catolicismo popular, põem em cheque a efetividade milagrosa dos Santos. Diversos aspectos entre percepção da realidade e notícias falsas acabam por deixar tais situações com resoluções pouco ou nada efetivas, pondo em risco a saúde e a vida de várias pessoas, sendo que uma grande parcela dos que acompanham e recebem a Folia são pessoas idosas.

Em outubro de 2021 pude voltar a São Simão-SP e entregar o livro prometido. No dia da entrega fui recebida por Tia Araci Prudêncio e Tio Dito Prudêncio. Minhas primas Chiquinha e Lilia também estavam nessa ocasião. Coincidentemente era aniversário de Tia Araci. Ela se emocionou com o livro em forma de presente e me disse que esse livro era uma relíquia e que não tinha como me agradecer, dizendo: *“Deus lhe pague!”*. Conversei um pouco com todos e vi que ali naquele momento realizei a ânsia que tinha há tempos, a de tornar o trabalho de pesquisa mais material e dispô-lo para aqueles que sempre me inspiraram em escrevê-lo.

5.4 A FOLIA E SEUS MUSICANTES: AS ENTREVISTAS

Os trabalhos de entrevistas que compõem a tese foram realizados em duas etapas diferentes: a primeira foi antes do início da pandemia, durante o ano de 2019 e em janeiro de 2020 e a outra foi depois do início da pandemia, em dezembro de 2020 e outubro de 2021. As entrevistas de janeiro de 2020 foram realizadas durante o giro da Folia, todas as transcrições das entrevistas estão presentes integralmente no Apêndice, ao final da tese.

Em novembro de 2019 realizei uma visita a Tia Araci Prudêncio e Tio Dito Prudêncio em que tive a oportunidade de conversar um pouco sobre a Folia de Reis dos Prudêncios. Em formato de conversa ia fazendo algumas perguntas sobre os giros passados da Companhia.

Embora não seja o caso de discutir os critérios de obediência à fala espontânea dos entrevistados, uma coisa interessante de manter nas descrições das entrevistas é a permanência dialetal. Quando relemos as transcrições e nos deparamos com o dialeto imediatamente somos levados ao lugar cultural onde essas pessoas estão inseridas (ver Apêndice, transcrição entrevista Tio Dito e Tia Araci Prudêncio). É possível compreender certas colocações a partir disso, pois nos aproximamos das perspectivas dos interlocutores. Um outro caminho, que está muito relacionado a isso é o som que é gerado nesse dialeto, que também é uma via de direcionamento para que o leitor se aproxime do lugar de fala dessas pessoas.

Esses são alguns dos motivos pelos quais optei em não escrever dentro da norma culta da língua no momento das transcrições, pois perderia substancialmente o conteúdo de informações se assim o fizesse, diminuindo os modos de compreensão desses fazeres. Outra coisa que acontece é que, muitas vezes nos momentos das entrevistas eu também usava naturalmente o dialeto caipira. Vime numa necessidade de não distanciamento, escolhendo falar por exemplo *muié* ao invés de *mulher* ou também *trabaiá* ao invés de *trabalhar*, pelo fato de perceber que dessa forma evitaria algum tipo de retração por conta dos entrevistados, sabendo que esse tipo de coisa é possível acontecer.

A respeito da entrevista num formato conversa que fiz com Tio Dito Prudêncio e Tia Araci Prudêncio em finais de 2019, em que está presente minha prima Francisca Pelosi (Chiquinha), filha de Tia Araci, observei alguns aspectos e descrevo a seguir.

Durante a gravação os relatos de Tio Dito prevalecem, em vista dos que são contados por Tia Araci e confirmados ou comentados por Chiquinha. Tio Dito traz inúmeras memórias sobre tempos do passado, em que presenciou outras Folias de Reis, além da dos Prudêncios. Ao que parece, a constituição da Folia dos Prudêncios não foi sempre como a conhecemos hoje, apenas com familiares e amigos.

Nos seus relatos Tio Dito traz os vários lugares que compreendem a região em torno do bairro rural Laje. Cada lugar, muitas vezes vem nominado a partir da família que habitava em tal fazenda, como por exemplo “os Borges”; “na Bárbara Neves”, “nos Custódio”, “no Zé Bernardes”, etc. Sempre que ele traz um fato, de imediato o localiza a partir do lugar onde ocorreu. Medidas e parâmetros como “três casas pra cima”, “lá nas mangueiras”, “escola” que é a escola rural presente nas fazendas, “igrejinha”, “invernada” (que é um tipo de pasto para criação de gado), “estrada de chão” que é uma estrada de terra batida, isso por conta do tipo de terra (terra roxa ou terra vermelha) que combinada com as chuvas de janeiro deixa o solo mais endurecido, são algumas das informações que ele traz em sua fala de modo a dar o ambiente onde ocorreram as ações que ele presenciou, uma maneira de localização.

Isso é interessante ressaltar pelo fato de que faz parte de como esses episódios são organizados em sua memória. Como que se fossem um dos tipos de marcos temporais disponíveis para a inscrição dessa memória, uma verdadeira topografia. Ele fala de um momento vivido junto a Folia numa ocasião onde estavam em jornada com a Companhia, na época em que seu pai José Prudêncio ainda *embaixava*.

Nesse episódio, Tio Dito descreve uma passagem emocionante em que três irmãos estão envolvidos em um momento de devoção para com a Bandeira, no meio da estrada. Dois desses irmãos estão vestidos de Palhaço, na farda, como Tio Dito diz. Os irmãos Alferes fazem lindos versos para a Bandeira e logo depois em cantoria, seu Zeca (José Prudêncio) responde. Tio Dito conta a grande emoção que envolveu todos os presentes, que pareciam ser muitos, pois segundo ele a multidão bloqueava a passagem dos carros na estrada de terra. Tio Dito lembra o nome de todos os envolvidos nesse momento, e ao se referenciar aos lugares sempre confirma que eu conheço esses lugares. E de fato, me recordo de muitos deles, e, no entanto, já faz um tempo que a Companhia não anda pelos caminhos rurais de antigamente.

Durante sua fala, tio Dito ressalta que *precisava ter gravado aquilo*. Essa vontade expressa por Tio Dito de registro desse momento importante aparece em outras entrevistas, como a que foi relatada anteriormente, em que Tio Chico, irmão de Tio Dito, no vídeo de 1991, é entrevistado⁶² por José Carlos Ribeiro, e ao contar uma passagem da Companhia ressalta que: “precisava ter filmado aquilo lá”. As aspirações (APPADURAI, 2003) estão presentes em muitos momentos das gravações nas Coleções.

Quando pergunto a Tio Dito se ele lembra qual toada foi cantada ou quais versos foram cantados, ele diz que não se lembra, só diz que foram muito bonitos e que seu pai tinha uma

⁶² Ver Ribeiro (2021, p.53).

desenvoltura muito grande para fazer isso, e a Companhia de um modo geral, cantava muito bem.

Tio Dito se dirige a Tia Araci para apoiá-lo na memória, perguntando quem fazia parte da Companhia naquela época e ela diz que não se lembra e também não lembra qual Companhia era e Tio Dito completa dizendo que não se lembra qual Companhia fazia aquele trecho. Nesse momento ficam um pouco confusas as informações, pois até há pouco essa Companhia da qual Tio Dito estava falando era a Companhia de que ele e seu pai cantavam, a dos Prudências. Logo depois desse momento, ele volta a contar a história a partir da Companhia da qual ele e seu pai faziam parte.

Depois disso Chiquinha, filha de Tia Araci que está presente comenta algumas lembranças que tem de Tio Chico na beira do fogão a lenha cantando algumas modas de viola de autoria de seu avô, José Prudência. Tia Araci e Tio Dito começam a falar de Tio Chico (já falecido), e vão trazendo lembranças de sua bonita cantoria e dizem que ele nunca cantou efetivamente na Companhia, pois segundo eles, após uma tentativa mal sucedida ele acabou não cantando mais.

Um outro marco temporal muito usado pela maioria dos entrevistados é se tais acontecimentos se deram nos momentos mais solenes do dia, que seriam: antes da Chegada de Almoço, na Chegada de Almoço, depois da Chegada de Almoço, antes da Chegada de Janta ou na Chegada de Janta. Esses são os momentos principais de peregrinação durante a jornada de Reis.

Logo depois das lembranças sobre Tio Chico, eu começo a explicar o trabalho escrito que havia realizado no Mestrado, que estava encadernado ali comigo naquela ocasião e que ia deixar para eles em agradecimento. Ao explicar que havia escrito as toadas em partitura, uso o termo música, para esclarecer um pouco o que aquilo significava. Tive a sensação de que não ficou muito claro, e ao me referir para o que aquilo servia disse que era uma forma de registro e que se daqui alguns anos alguém se interessar pelas toadas e mais ninguém lembrar, uma pessoa que saiba ler aquela música conseguiria trazer, pelo menos parcialmente, as toadas de volta. Tio Dito questiona em tom de brincadeira: “*será?*”. Depois disso, mostro para eles as toadas das quais constam as partituras. Nesse dia havia levado um *pen drive* com as toadas gravadas para poder conectar a um celular. Chiquinha emprestou seu celular e pudemos ouvir algumas toadas ali mesmo.

Durante a audição todos comentavam que a cantoria era muito bonita e que hoje em dia não se canta mais como antigamente, em que as vozes apresentavam, segundo eles, uma impecável performance. A meu ver a combinação harmoniosa e entrosada que percebemos nas

gravações mais antigas se dá pelo fato de que a cantoria da Companhia era praticamente composta apenas pelos integrantes da família Prudêncio, como os irmãos Tonico, Alziro, Dito, João, Abelo e seu pai José Prudêncio, como também primos, sobrinhos e filhos. Nesse caso a maneira de timbrar as vozes é facilitada pelos harmônicos em comum entre os indivíduos com heranças genéticas de uma mesma família, desde a fisiologia da voz até as práticas relacionadas as convivências familiares que alinham de certo modo as audições e condutas performáticas. Um exemplo disso são as diversas duplas de música caipira formadas por irmãos como Tonico e Tinoco, Liu e Léo, Irmãs Galvão, etc.

Durante a audição Tio Dito me pergunta quem havia participado no dia anterior da apresentação da Companhia na cidade de Ribeirão Preto, como relatei anteriormente sobre o evento da Diocese em que se apresentavam grupos provenientes do que eles consideravam como “devoções diocesanas centenárias”, e nisso incluíram a Folia de Reis. Para os foliões, assim como para Tio Dito, Tia Araci e Chiquinha, foi um momento que “fica pra história”.

Dando continuidade na audição das toadas a partir desse momento com o som do celular tocando, ao fundo está a maritaca de Tia Araci gritando, pouco se ouve o que Tio Dito está falando. Daí pergunto a eles quem é que está ali cantando naquela gravação, nesse momento estamos ouvindo a gravação da T7 (toada 7) da década de 1990, e quem está *embaixando* é Pedro e Tio Dito está cantando na voz do Tipe. Chiquinha pergunta para Tio Dito se ele sabe quem é que está cantando. E ele disse que não está sabendo quem é não. Aos poucos Tio Dito vai reconhecendo os cantadores, Vito, Toninho, Isaura, Vitinho e Brasa. Seguindo, mostro outra gravação que é a gravação mais antiga que tenho da Companhia atuando, uma gravação de 1982.

Ao terminar a audição das toadas Tia Araci me pergunta se naquele ano (giro de 2020) vou conseguir participar do giro, provavelmente pergunta isso por conta de que estou com minha bebê ainda pequena, que não havia completado um ano. Eu digo que irei participar e que fiz um combinado com meu companheiro para dar certo de ir todos os dias. Tia Araci fica admirada pelo fato de que meu companheiro iria realizar esse apoio e comenta que se fosse outro, não faria. Aqui está mais um dado interessante de ser lembrado no que diz respeito à maneira como a diferença de gênero está presente no percurso de uma participação feminina dentro da Folia, acrescentando a isso, a tarefa da maternidade.

Tio Dito continuando no assunto da Folia, traz várias lembranças dos tempos antigos de peregrinação, em que sempre conta as participações de meus tios-avôs e meu avô. Tia Araci e Chiquinha lembram das Jantas e Almoços que eram servidos nas fazendas antigamente, como eram preparados e como havia fartura.

Quando pergunto se antigamente esses momentos eram diferentes dos que temos hoje, Tia Araci diz que sim. Que antigamente em alguns lugares fechavam as portas para as pessoas que não eram da Companhia, e somente os foliões comiam. Acredito que essa observação de Tia Araci, vem pelo fato de que hoje em dia isso já não acontece. Todos os presentes nos almoços e jantares, ou nas Festas de Reis podem comer o que é servido para a Companhia, chegando a ter em alguns momentos do Giro, mais de 300 pessoas para almoçar ou jantar.

Tio Dito pegando uma brecha nessa lembrança de Tia Araci, inicia um longo relato desse momento. Ele conta detalhes da ida de seu Pai José Prudêncio acompanhado com o que parecia ser um distinto senhor chamado Zé Procópio, já mencionado por Tia Araci. Tio Dito conta todo o trajeto que fizeram até essa Festa, e que chegando lá, o festeiro (responsável em oferecer a Festa) fica sabendo da ida de Seu Zéca Prudêncio e do distinto Zé Procópio, e os convida para comer doces num cômodo reservado da casa. Estavam junto deles meu Tio Zé Missia (irmão de minha avó e marido de Tia Araci), um sargento da cidade de São Simão-SP chamado Néca, ambos de São Simão-SP. Essa Festa aconteceu no bairro rural Lajinha distrito de Santo Antônio da Alegria- SP, próximo ao bairro Laje onde fica o sítio dos Prudêncios em Cajuru-SP. É costume tanto na cidade de Santo Antônio da Alegria quanto em seus bairros rurais como a Lajinha, servirem uma infinidade de doces, esse é um prato típico da região.

Quando ele relata como era a Companhia de Reis que cantava nessa Festa, comenta que era uma Companhia muito boa e que os foliões eram os Paivinha. Os Paiva são da cidade de Santo Antônio da Alegria, são meus primos por parte de avô paterno. Toda família Paiva tem a tradição de cantar Folia de Reis, Congada e Canto pras Almas. Os Paiva há muitos anos mantêm vínculos de amizade com os Prudêncios nesses fazeres e são admirados até os dias de hoje por eles pela qualidade e musicalidade de suas cantorias.

Chiquinha ressalta que as pessoas hoje em dia fazem uma peregrinação entre as Festas de Reis ali dos bairros rurais Laje e Lajinha, sendo que, muitos almoçam nos Prudêncios e logo depois vão para a Lajinha comer os doces que são oferecidos nessa outra Festa. Depois dessas falas vou tentando me despedir, mas Tio Dito continua a contar sobre esse momento da Festa. Passado um tempo, desligo o gravador.

As histórias vão sendo lembradas a cada passo dado de seus interlocutores e trazendo sempre à superfície tempos de anos passados. Em vários momentos durante as conversas tentei trazer o fato musical à tona, mas logo era submergido por outros acontecimentos que ficaram gravados na memória deles, como por exemplo, os inúmeros detalhes de lugar, pessoas, diálogos que Tio Dito relembra com certa precisão. Em alguns momentos essas lembranças são apoiadas nas lembranças de Tia Araci e de Chiquinha.

Chiquinha chega a contar algo a partir da fala dos Tios, mas fica mais a cargo deles lembrar ali naquele momento. Tio Dito sempre trazia lembranças de meus avós ou tios-avós, parecia um modo de me aproximar dessa trajetória, ou da tradição, mesmo que eu não estivesse presente naqueles momentos por terem acontecido há muitas décadas atrás, percebia que ele me dizia dessa forma, que aquilo também me pertencia, pelo fato de ser vivido pelos meus, antes de mim.

Seguindo, trago alguns apontamentos e também o que chamo de *atravessamentos* sobre as entrevistas que foram realizadas. Os atravessamentos são os relacionamentos compartilhados dos quais eu percebo que tanto os entrevistados quanto eu temos dentro dessas conversas, como também o modo que eu os vejo e como eles me veem e como eu acabo participando de seus apontamentos, seja nas lembranças ou no modo que a minha presença influencia suas respostas e relatos, inclusive como eu trago e analiso suas falas.

Dando continuidade trago a primeira entrevista feita durante o Giro de 2020, que foi feita com Zezão, um dos cozinheiros responsáveis por preparar o almoço tanto do dia 1º, quanto do dia 6 de janeiro no local da Festa de Reis, no sítio dos Prudêncios. Essa entrevista foi realizada antes da Saída, no dia 1º de Janeiro de 2020. Zezão é um homem que aparenta ter uns 50 anos. Vindo da Bahia para a região de Cajuru, Zé aponta um aspecto importante sobre a participação na Folia, que é o de quem está cantando não conhecer a dinâmica ali com o pessoal da cozinha, que se passa durante os dias que antecedem a Festa.

Zé me pede para um dos dias do giro ver o que acontece ali na cozinha, passar um dia acompanhando-os. De fato, esse é um exemplo da mudança de perspectiva sobre o fazer da Folia, em que se forma de um outro ponto de vista, onde acontecem coisas diferentes das que se vê no giro e que também fazem parte da dinâmica da Folia de Reis, sendo essa, uma parte integrante e muito importante de todo o movimento do Reis (Reisado).

Quando eu pergunto para Zé se existiria Folia de Reis se não tivesse a música ele prontamente responde que não, que a música é tudo. Zé coloca a importância da continuidade da tradição, e do incentivo aos mais jovens, reforçando a máxima de que Santos Reis é tudo para ele.

Uma outra entrevista realizada no dia 1 de janeiro, foi com Seu João Francisco neto de José Prudêncio. Durante a entrevista é possível ouvir a Companhia cantando ao fundo.

Analisando essa entrevista posso dizer que, ao ouvir Seu João Francisco é interessante conhecer as memórias trazidas por ele, sabendo de antemão quem são os personagens nelas contidos ao longo do tempo, relembrando as filmagens à que tais memórias se referem. É possível até ouvir a voz dos personagens das histórias e ao mesmo tempo ouvir a Folia que

durante a entrevista está cantando ao fundo, sendo que, fazendo uma análise do momento, o personagem principal que está no centro da história narrada por Seu João Francisco é o bisavô de quem está *embaixando* a toada durante a entrevista, revelando um verdadeiro “anacronismo da tradição”.

Desse modo, observo que estão presentes várias vozes, de formações de épocas distintas que ressoam numa mesma voz, e no caso do momento da entrevista, todas essas vozes acontecem ao mesmo tempo. A do filho (João Francisco) que narra os ensinamentos do Pai (Tonico Prudêncio) que conta a história do avô (José Prudêncio) e afirma a tradição de Reis e a do bisneto (de Tonico Prudêncio) que *canta* ali naquele momento a tradição, com uma das toadas mais bonitas do grupo, composta pelo Embaixador Pedro. Pedro é sobrinho de Tonico Prudêncio, o pai de Seu João Francisco e o bisavô do Embaixador Paulo que está cantando ao fundo na embaixada na ocasião da entrevista. Nesse instante, quatro gerações atuam ao mesmo tempo, como uma camada *sedimentar* da cultura, e fazendo analogia a isso, como se fosse possível ouvir ao invés de ver (como acontece na geologia) cada uma dessas camadas, que nos remetem às rochas estratificadas, pode ser ouvidas e identificadas como “sedimentos”. Diante disso, me vêm em mente um dos apontamentos de Walter Benjamin em que diz:

Se é certo, conseqüentemente, que “o tempo revela uma nova e até então desconhecida forma de eternidade a quem se aprofunda em seu fluxo”, isso não significa que com isso o indivíduo se aproxima “das regiões superiores, que alcançaram, num único bater de asas, um Platão ou um Spinoza”. É verdade que sobrevivem em Proust alguns traços de idealismo. Porém não são eles que determinam a significação dessa obra. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. (BENJAMIN, 2012, p.46)

Retomando a ideia de Proust ([1927] 2014) a respeito do *tempo entrecruzado*, essa é uma memória estratificada que cumpre com o seu papel de assegurar a continuidade da tradição, gerando no momento da performance uma espécie de trama de reminiscências acessada em diversas mídias, no caso dos detentores da tradição, e trazida para a ação no presente através do *musicar*.

Podemos considerar que essa é uma cena sonora, pois trata-se de uma entrevista gravada em áudio, onde estão registrados todos esses momentos de história com participação hereditária numa dada cultura. Podemos chamar isso de um dos tipos de etnografar a música. A toada que ouço ao fundo me traz diversas memórias e momentos assistidos das 90 horas descritas nos vídeos dentro do trabalho feito anteriormente na catalogação das toadas da Folia dos Prudêncios. A cada momento em que essa toada compõe o tempo vivido, ela adiciona ao seu

som parte de sua composição, numa ação de *tempo entrecruzado*, de modo a se constituir como massa sonora, ou música, em que a cada vez mais torna-se densa e solidificada. Isso traz uma ideia e sensação de expansão, reforçando a intenção de adição e nunca de subtração. Esse é um dos aspectos que a meu ver, a música traz, desempenha, age.

Na entrevista Seu João começa a relembrar como foi a retomada da Companhia no início da década de 1980, que partiu de uma conversa em tom de brincadeira entre ele e sua irmã Isaura. Antes dessa retomada pouco se ouve falar entre os foliões, eu particularmente não me lembro de nenhuma conversa nesse sentido, desde que participo da Companhia, que teve início a partir da minha primeira infância.

Seu João lembra-se de mim em um dos vídeos de antigamente, numa das filmagens feitas, e fala que ver as crianças de antigamente (no caso eu) dando continuidade na tradição dá a ele um incentivo para continuar a realizar o Reis e analisa isso como uma coisa boa, pois se não fosse essa continuidade a Folia de Reis não aconteceria, segundo ele. Diz que apesar das mudanças que ocorrem com o passar do tempo, o sentido da tradição se mantém. Quando pergunto sobre a toada, a música, ele ressalta a dificuldade de não se emocionar, pois mexe muito com ele e relata seu choro no momento de cantar na hora da Saída que ocorrera minutos atrás àquela entrevista. Diz que até poderia existir Folia de Reis sem música, se fossem só versos declamados, mas que não seria bonito como é, e o acompanhamento dos instrumentos é fundamental na cantoria.

Das coisas que ele acha importante destacar na Companhia de Reis, ele aponta para a organização, o respeito e conduta dos foliões em relação à bebida e ao cigarro, dizendo que na nossa Companhia não tem quem cante bêbado ou que fume dentro da casa das pessoas, como acontece em outros grupos. De fato, isso não ocorre na Folia dos Prudências. No final de algumas entrevistas eu deixava em aberto para que se algo ocorresse na lembrança dos entrevistados e que gostariam de ainda relatar que poderiam vir e me dizer, a qualquer momento do giro. Seu João foi o único que ao lembrar de algo veio compartilhar. Isso aconteceu logo depois que acabou uma cantoria, inclusive estávamos na casa de Dona Josina, uma outra entrevistada.

Também pude entrevistar o cinegrafista da Companhia, Isaías Batistute, um dos meus parceiros em ceder as gravações e complementar diversas informações a respeito dos participantes e de todo movimento que envolve a Companhia dos Prudências. Isaías é bisneto de Tônico Prudêncio. A entrevista foi realizada no dia 02 de janeiro de 2020. Antes de iniciar a cantoria do dia, na casa que teve o pouso da Janta, casa da fazenda do finado Zezinho Faustino.

Isaías começa a entrevista dizendo que filma a Companhia desde 1992, quando ele tinha 12 anos. Quando peço para ele descrever quem é Isaías Batistute ele logo inicia dizendo que é uma pessoa que gosta muito de Santos Reis, uma tradição e devoção que ele aprendeu com seus Tios avós, Isaura, Otávio, seu Tio Zé Osvaldo Paulista (irmão de sua mãe).

O que se percebe é que a maioria da formação devocional é criada no seio familiar. Geralmente são as relações nesse meio que mais duram e na maioria das vezes seguem pela vida toda do indivíduo. Isaías lembra a primeira vez em que foram feitas algumas imagens da Companhia, que um grupo de uma escola veio até a roça para filmar a Companhia cantar. Seu Tio Zé Osvaldo e ele viram como uma coisa fantástica e procuraram também realizar as imagens. Ele ressalta a importância da filmagem e as coloca num patamar de mais valor quando comparado à fotografia, pois pontua que no vídeo é possível ver e ouvir as pessoas conversando.

Nesse momento a entrevista é interrompida. O Embaixador Pedro me chama e diz que já estávamos começando o rito do dia e já ia dar início à oração, que era para eu entrar e estar lá na sala onde estavam reunidos os outros foliões. Desligo o gravador do celular, e digo para Isaías que continuemos num outro momento. Aqui é interessante observar que, nem sempre todos os Foliões estão presentes nesse momento inicial do dia na casa que teve o pouso da janta. No entanto, o Embaixador faz questão de me chamar para participar, quase que uma ordem, mesmo tendo visto que eu estava realizando uma entrevista.

Logo depois, dando continuidade, momento em que a Folia está cantando em alguma outra casa, eu reinicio partindo da pergunta que já havia feito anteriormente, “quem é Isaías Batistute?” Isaías ressalta mais uma vez a sua devoção aos Santos Reis e a importância da família nessa reunião que acontece em torno disso, dizendo que são os seis dias mais importantes do ano.

Quando pergunto o que é a Folia de Reis para ele, ele responde que “é tudo”. Aqui ele reforça o cunho devocional em torno dos Três Reis, dizendo que é uma fonte onde ele busca forças para passar pelos problemas e dificuldades. Repara-se que a religião, ou melhor, a religiosidade, seja ela qual for, segundo a psicologia, tem por efeito a organização do caos nos indivíduos, fazendo com que a partir disso consigam prosseguir com a dinâmica de suas vivências e seus relacionamentos.

Sobre os registros, pergunto a ele o que ele procura mostrar quando está filmando a Companhia. Ele responde que filma com intenção de tornar o Reis acessível para mais públicos, além dos que estão acostumados a acompanhar, mostrando que a Companhia de Reis é uma opção a mais para se ter fé além das tradicionais missas de domingo, sendo que através dos registros acaba trazendo mais pessoas para participar e assistir a Companhia.

Quando pergunto a ele, se sem a música existiria a Folia de Reis, ele me responde que não, dizendo que a parte musical é importante, pois faz parte da tradição. Das maiores dificuldades em registrar a Companhia ele relata o cansaço, o sol e a dor no braço em ficar muito tempo filmando, mas que tudo isso é superado pela energia e força que recebe de Santos Reis. Um dado interessante é que não é possível saber ao olhar as filmagens que o cinegrafista esteja cansado, como disse Isaías, ele acaba superando tal dificuldade e se mantém firme corporalmente ao realizar os registros, mantendo uma mesma regularidade de tempo gravado entre os seis dias de peregrinação da Folia.

No dia seguinte, pude entrevistar Seu Antônio Ramos, esposo de Dona Josina, filha de Tonico Prudêncio. A entrevista foi realizada no dia 3 de janeiro, enquanto a Companhia estava cantando em uma casa na antiga Fazenda Santo Antônio.

Ao perguntar quem era Seu Antônio, ele começa sua descrição enfatizando sua formação familiar, sendo marido, pai e avô, e destaca com orgulho que cada membro de sua família também é um folião de Reis. Quando pergunto a ele o que é a Companhia de Reis ele inicia sua explicação dizendo que é uma devoção à qual ele aderiu mais fortemente após seu matrimônio com Josina, que é uma Prudêncio, como ele diz, e que ele tem muita fé em Santos Reis, uma religião que ele tem há muito tempo. Sobre a importância da Companhia, ele fala que está na união entre a família e amigos.

Seu Antônio recebe a Companhia há mais de 40 anos em sua casa, tempo esse também de matrimônio com Josina. Muitas vezes essas visitas são de Chegada de Almoço ou Chegada de Janta. Esse tipo de *recebimento* da Companhia demonstra que nessa família há muitos pedidos e consideráveis intenções, visto que esses são os tipos de *recebimentos* mais importantes dentre as visitas, que abarcam promessas e intenções. Para isso as famílias depositam consideráveis esforços tanto econômicos quanto de trabalho e cooperação para realizar essas Chegadas de Almoço e Janta. Grande parte da comunidade também participa desses momentos ajudando com os enfeites, armação de barracões, doação de alimentos e preparação desses alimentos.

Muitas dessas Chegadas reúnem mais de 300 pessoas que se beneficiam dessas refeições. Há um empenho comunitário para que os devotos que estão oferecendo almoço ou jantar, possam cumprir suas promessas ou intenções, como que, cada pessoa que se voluntaria para ajudar estivesse assumindo juntamente, as promessas e intenções que lhe são alheias. Isso nos lembra um dos preceitos devocionais nos quais se baseia o catolicismo, de onde provém o

catolicismo popular da qual a Folia está inserida, que é o preceito de que a Salvação é comunitária e não individual (ver em parágrafo 1429, CATECISMO, 2000, p.394)⁶³.

Um fato marcante que Seu Antônio conta é a respeito de um desses momentos em que recebeu a Companhia em sua casa, e que seu neto Pedro participou na função de Alferes (Palhaço). Seu Antônio fala com orgulho sobre a desenvoltura e inteligência do menino, ainda pequeno, em recitar os versos em louvação ao presépio. Na casa de Seu Antônio e Dona Josina todo ano há um presépio que ganha grande destaque pelo fato de apresentar uma grande produção, contendo pisca-piscas, enfeites de todos os tipos, riozinhos, pontes, árvores, além da cena de Adoração dos Magos ao Menino Jesus.

Seu Antônio ao contar da participação de Pedro, seu neto, fala da importância dos ensinamentos em família para que se mantenha a tradição, e pontua que hoje em dia a juventude geralmente não procura dar continuidade as tradições e ele se sente feliz que ao contrário disso, em sua família tal feito acontece. Quando pergunto sobre as toadas, e a música da Folia, o que ele sente quando as ouve, ele diz que se emociona, diz que gosta de ouvir os instrumentos bem tocados e que quando me viu *embaixando* foi uma grande novidade, ressaltando de uma maneira positiva.

Em seguida quando faço a tradicional pergunta, se sem música existiria a Folia de Reis ele diz prontamente que não, que a música faz parte do rito. No final da conversa eu explico um pouquinho do que se trata o trabalho que venho realizando e explico que as entrevistas são importantes, principalmente porque dão a possibilidade de eu conhecer um pouco mais do passado da Companhia através deles, que são mais velhos. Nisso ele ressalta o fato de eu ser mais jovem, e ele ser mais velho.

Pude conversar com Dona Josina, esposa de Seu Antônio e filha de Tonico Prudêncio, no dia 4 de janeiro enquanto a Companhia estava cantando em uma casa na cidade de Santo Antônio da Alegria- SP. Enquanto realizo a entrevista na calçada do lado de fora da casa em que a Companhia está fazendo uma visita, é possível ouvir na gravação a Companhia cantando ao fundo. Ao iniciar a entrevista, explico brevemente para Dona Josina um pouco do trabalho

⁶³ “V. **As múltiplas formas da penitência na vida cristã 1434.** A penitência interior do cristão pode ter expressões variadas. A Escritura e os Padres insistem principalmente em três formas: *o jejum, a oração e a esmola*, que exprimem a conversão, em relação a si mesmo, a Deus e aos outros. Ao lado da purificação radical operada pelo Batismo ou pelo martírio, citam, como meios de obter o perdão dos pecados, os esforços empreendidos para se reconciliar-se com o próximo, as lágrimas de penitência, a preocupação com a salvação do próximo, a intercessão dos santos e a prática da caridade «que cobre uma multidão de pecados» (1 Pe 4, 8).” (CATECISMO, 2000, p.395).

que venho realizando sobre a Companhia e ao contar a quantidade de toadas existentes no grupo (50 toadas catalogadas até 2015), Dona Josina ficou um pouco espantada.

Pergunto a ela quem é a Dona Josina. Ela responde que é uma pessoa muito feliz, pois tem a tradição de Reis em sua família, desde seu avô, José Prudêncio, até seu pai Tonico Prudêncio que cantava na voz da Tala, posição que seu irmão João Francisco canta hoje em dia. Ela se sente feliz por ter os filhos e netos também na Companhia, sendo que sente um pouco por seu filho Alex, não mais participar ativamente e ela fica um pouco chateada por conta disso. Fala do costume que ela e as irmãs herdaram de seu avô José Prudêncio de receber a Bandeira com flores e versos, e reproduz algumas das falas de seu avô em seu relato, que na infância ensinara a ela juntamente com suas irmãs dois pequenos versos para serem declamados ao receberem a Bandeira.

Dona Josina acrescenta que é muito devota de Santos Reis e já alcançou muitas bênçãos e muitas graças, contando a respeito de um pedido recente que fez direcionado ao seu filho mais velho, e que obteve sucesso. Pergunto quais eram os dois versinhos que seu avô havia lhe ensinado e ela responde: “*Viva os Três Reis Santo, Viva esta Companhia, Viva Menino Deus, filho da Virgem Maria.*”; e o outro “*Viva os Três Reis Santo, que está chegando aqui agora, Viva São José,* (Dona Josina corrige) *Viva o Menino Deus, São José e Nossa Senhora.*”. Dona Josina ressalta que ela é uma devota de Santos Reis que tem satisfação em dizer que tem toda a sua família no Reis (Reisado). Depois disso ela ia me contar a respeito de algo, mas preferiu deixar para depois que eu desligasse o gravador, e daí continuou.

Dona Josina reproduz um episódio de um Embaixador que junto de uma Companhia de Reis visitou sua casa e a parabenizou por receber tão bem o grupo, dizendo que, nem todas as pessoas fazem dessa forma, contando que algumas pessoas acham feio, não entendem e não respeitam a Folia de Reis e para ele isso tudo é muito triste. Ele ressalta ainda que, a Folia de Reis leva a *anunciação* do evangelho e fala a respeito dos Três Reis, sendo essa a *semelhança* dos Três Reis que saíam a procura do menino Jesus. Esse termo *semelhança* é muito usado entre as Folias que conheço para designar o que é uma *profecia*, que seria o sinônimo de algo a respeito da passagem bíblica relacionado com ao nascimento de Jesus.

Quando pergunto a ela o que são os Três Reis, ela ressalta que é um santo⁶⁴ muito milagroso que ela já alcançou muitas graças por intercessão deles. Pergunto também se sem música existiria a Folia, e ela diz que sem música não. Traz uma história na qual justifica a música na Folia, que reproduzo a seguir:

⁶⁴ Geralmente os devotos tendem a considerar os Três Reis Magos como um único santo, como uma única entidade religiosa.

Os Três Reis Santo, quando eles chegaram lá em Belém, pra encontrar o Menino Jesus, Nossa Senhora ficou com medo de ser gente ruim e num abriu a portinha né. Daí eles combinaram lá baixinho e falaram ‘ah, vamo cantá, vamo cantar um verso pra ela abrir a porta’, você num vê que chega a porta da Igrejinha tá fechada. (Dona Josina, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2020)

Aqui ela relembra o dia da Chegada da Festa de Reis dos Prudêncios, no dia 6 de janeiro na capelinha de Santos Reis na fazenda Laje, onde realizamos a Festa de Reis.

Ela comenta o momento da Chegada no dia 6, dia de Reis e lembra que o Embaixador Pedro canta alguns versos para abrir a porta, mas que não se recorda exatamente quais são. Recuperei através das gravações os versos que são cantados, vejamos a seguir:

(...) ai ó de casa nobre gente ai,
 escutai o que direis oi larai,
 ai lá das terras do oriente ai,
 é a chegada dos Três Reis oi lê larai,
 ai ó de casa ói nobre gente,
 oh de fora quem será oi lará,
 ai é meus nobres Três Reis Santos ai,
 que veio lhe visitar oi lê lará,
 ai abra porta e venha ver ah,
 quem chegou aqui agora oi le lará,
 ai é os Três do Oriente ai,
 guiados por Nossa Senhora oi le lara,
 ai abriu as portas do Reino ai,
 ai do Divino Rei Messias oi le lara
 (Esses versos foram cantados pelo Embaixador Pedro no dia 6 de janeiro na Chegada da Festa de Reis no Giro de 2020)

Ao completar a história Dona Josina diz por fim que, após a cantoria, Nossa Senhora recebe os Três Reis:

Nossa, que coisa bonita, ah eu vou abrir a porta pra ver o que que é”, daí abriu e era aqueles três, o Belchor, o Gaspar e o Baltazar. Daí então, foi a onde surgiu a cantiga. Então, igual, esse Embaixador que me explicou isso, que cantar Reis não é brincadeira, é um Embaixador lá dos Pinheiro. (Dona Josina, comunicação pessoal, 4 de janeiro de 2020)

Dona Josina tenta lembrar o nome do Embaixador, mas só recorda que ele foi cantar em sua casa quando ela morava na Fazenda Monte Alegre, e me pergunta se eu lembro de lá. Eu

digo que não lembro e ela diz que se lembra de mim pequena lá na Laje⁶⁵, correndo, brincando, mas não se lembra de mim acompanhando o Reis lá na casa dela, na Fazenda Monte Alegre naquela época. Dona Josina dá continuidade à história da formação da Companhia, dizendo que depois, segundo o Embaixador o qual contou essa história, os Três Reis foram arrumando mais gente para cantar, para poder aprofundar (melhorar) aquela cantiga e comenta que por isso são sete vozes na Folia.

Prosseguindo, ela fala que como eles (os Três Reis) estavam com fome, iam pedindo comida para as pessoas e elas ofereciam pães que eles guardavam no embornal (espécie de sacola, típica do caipira), e esses pães se multiplicavam, confirmando assim seus poderes milagrosos. Dona Josina relata em seu depoimento que muitas pessoas criticam o fato de que a Companhia recebe alimentos em forma de almoços, jantares ou cafés, e ao finalizar a história sobre os Magos, ela afirma que receber esses alimentos não é pecado, uma vez que os Reis Magos do Oriente, como ela diz, também receberam alimentos durante sua peregrinação de ida e de volta até Belém.

Ela ressalta a quantidade de vezes em que recebeu em sua casa a Companhia dos Prudências tanto com almoços e jantares quanto com cafés, dizendo que essas doações feitas por ela e sua família nunca fazem falta em seu sustento, dado que isso só faz acrescentar as bênçãos que ela recebe em troca.

Quando pergunto se ela gostaria de acrescentar mais alguma coisa ao seu relato ela diz que gostaria que não houvesse mais discriminação em relação à Companhia de Reis e que não houvesse desavença entre os foliões, dando um exemplo em sua fala, pois o que os foliões fazem tem que ser direcionado à Santos Reis e não a outras pessoas. Fala do dom de ser folião e do dom que as outras pessoas oferecem ao participar de alguma forma na Festa de Reis, ou na Companhia ou na recepção que fazem para a Companhia em suas casas. Dona Josina reitera a tristeza atual em relação à não continuidade de participação de um de seus filhos, sendo que eles foram *consagrados* nas palavras de Dona Josina, pelo Embaixador em cantoria enquanto seguravam a Bandeira de Santos Reis, fato extremamente significativo na vida de um folião.

Dona Josina compara o ocorrido com o filho à ação de meu companheiro no apoio que me deu no giro de 2020⁶⁶, exaltando tal feito. Dentro disso, comenta também que o genro

⁶⁵ O entendimento das pessoas que frequentam o bairro rural Laje é de que tal lugar é uma grande fazenda, como que se fosse a Fazenda Laje. Por isso muitas vezes dizem e eu também digo, ao me referir a esse lugar como “lá na Laje”, reportando, portanto, a essa atribuição de uma grande fazenda o bairro rural.

⁶⁶ No Giro de 2020 pude participar da Folia por conta de uma logística em que me deslocava da cidade de Santa Rosa de Viterbo-SP até a cidade de Cajuru todos os seis dias de giro, pois, necessitava ficar com minha filha que ainda não havia completado 1 ano de idade. Nisso meu companheiro se dispôs me levar de manhã e me buscar a noite, algumas vezes de madrugada, na cidade de Cajuru. Essa movimentação foi um tanto cansativa tanto para

também apoia a participação de sua filha na Companhia. Aqui a diferença de gênero se faz mais uma vez presente no que concerne a performance e participação na Folia. Acredito que isso se justifica primariamente por eu ser mulher e a primeira a cantar e atuar na voz do Embaixador dentro dos grupos de Folia da região de Cajuru, fato inédito até o ano de 2014, quando realizei tal participação nesse tipo de cantoria.

Encerrando a entrevista com Dona Josina, eu agradeço a atenção dela, e assim como com os outros, deixo aberta a entrevista para ela, caso sinta a vontade ou a necessidade, me trazer outras coisas conforme forem passando os dias de giro que teríamos ainda pela frente. Eu a parabeno pela linda iniciativa que ela e as irmãs tinham e por vezes ainda têm de escrever e falar versos para receber a Companhia, dizendo que isso está na minha lembrança de infância e que sempre me encantou. Por fim, ela agradece e pede para eu desligar o gravador do celular, pois quer me contar algo reservado. Desligo o gravador, e ela continua.

Dando continuidade aos relatos a respeito das entrevistas, trago a seguir a última entrevista que fiz no trabalho do Doutorado, que foi com o Embaixador Pedro da Folia dos Prudências. A princípio a entrevista que eu havia programado para fazer com ele, que é meu mestre na Folia, era uma entrevista em que eu iria, assim, como fiz com os outros entrevistados, realizar a partir de algumas perguntas pré-determinadas.

Chegando à casa de Tia Araci, na cidade de São Simão-SP, onde Pedro mora atualmente, tanto Tia Araci quanto Tio Dito, participaram ativamente da entrevista resultando num bate papo com a participação dos três, Pedro, Tia Araci e Tio Dito. Essa foi a última entrevista realizada para o estudo da tese, sendo feita em 30 de dezembro de 2020.

No começo do bate papo Tia Araci comenta os tempos em que seu pai José Prudêncio, fundador da Companhia, cantava. Tia Araci pontua como era bem feita a cantoria realizada por ele e pelo grupo de cantadores daquela época.

Pedro puxa o assunto a respeito da música falando sobre as toadas que ele aprendeu, as quais ele mescla com as toadas que ele chama de “modernas”, que são as cantadas atualmente. Eu pergunto a ele, se ele tivesse que escolher uma toada da qual ele mais gostasse, qual seria? Ele me responde que gosta de praticamente todas as que ele canta.

Passado um tempo Tio Dito aparece na varanda onde estávamos e a conversa com Pedro e Tia Araci é interrompida. Tio Dito começa a contar algumas lembranças dele a respeito do reisado, que naquele momento estava suspenso por conta da pandemia (ainda não havia começado a vacinação contra a COVID-19).

ele, quanto para mim, que passava o dia todo cantando e tocando, revezando entre chuva e sol quente, clima típico do verão do mês de janeiro no Brasil.

Logo depois Pedro dá retorno à conversa sobre as toadas e lembra das toadas de seu avô, e ponteando um bandolim, começa a cantarolar algumas delas, as quais identifiquei sendo as toadas T24 e T39.

Eu nesse momento o acompanho fazendo a primeira voz. Ele diz que hoje em dia nós da Folia fazemos a resposta (a segunda parte da toada) de forma errada, e mostra como deveria ser feito. Ele comenta também da toada 7 (T7) que é comumente chamada de Toada do Zé Prudêncio, toada feita por seu avô.

Tanto Tio Dito, Tia Araci, quanto Pedro, vão recordando das toadas que eram cantadas, e da falta que está fazendo a não realização da Festa de Reis naqueles dias, lembrando que estávamos no período entre Natal e Ano Novo.

Pedro traz alguns apontamentos das mudanças que foram praticadas com o passar dos anos nas toadas, pontuando as adaptações das que ele herdou de Tio Júlio Prudêncio. Tia Araci lembra uma toada que hoje em dia chamamos de toada para falecidos e que, pelo que Tia Araci conta e canta, nos tempos antigos não era cantada para falecidos, e foi adaptada por Tio Júlio para tal uso.

Os três participantes durante a conversa sempre vão lembrando dos feitos musicais e poéticos de José Prudêncio, pai de Tia Araci e Tio Dito, e, portanto, avô de Pedro.

Pedro começa a falar sobre a composição poética dos principais *alinhamentos*, como são chamados os enredos que abrangem desde a Anunciação do nascimento de Cristo até a visita dos Magos, que tais enredos eram sempre compostos poeticamente em 25 versos. Talvez esse número 25 seja considerado como uma forma simbólica proveniente do dia de nascimento de Cristo, firmado pela tradição católica como sendo em 25 de dezembro. Pedro faz uma explicação a respeito dos contextos históricos desses alinhamentos e da origem dos Magos.

Ele sempre pontua que suas conclusões vão de acordo com os ensinamentos bíblicos e o que não está na bíblia ele acaba por não considerar, fatos que muitas vezes vemos em outros enredos cantados por outros grupos. Ele diz que escolhe essa conduta pela razão de que se em algum momento alguém lhe perguntar o porque de tal cantoria, ele a partir dos textos bíblicos relativos ao nascimento de Cristo teria como explicar, e já as coisas que fogem a esses textos, não poderia justificar, por isso opta por manter apenas os que tem embasamento religioso.

Logo depois eu pergunto a Pedro se ele teria alguma coisa para me dizer que não deveria faltar no meu trabalho de pesquisa, a respeito da Companhia de Reis. Ele me diz que uma opinião dele é que tem que haver uma distinção a respeito do que se considera folclore e o que é a Folia de Reis, que na visão dele Folia de Reis não é folclore e sim devoção. Traz algumas

colocações a respeito comparando com outras manifestações populares de contos como o Saci Pererê falando que isso sim é folclore.

Eu comento dizendo que compreendo o posicionamento e que talvez alguns grupos tragam essa consideração sobre a Folia de Reis ser folclore, pelo motivo de haver uma tentativa de destacar a manifestação num viés cultural, procurando nesse sentido, apoio para manutenção e permanência.

Ele reforça a ideia de devoção e de engajamentos de festejos em torno dos Santos, como acontece em outras manifestações religiosas como na festa junina em torno de São Pedro, Santo Antônio e São João, como também da Irmandade do Rosário que é festejada no Congado.

Eu dou continuidade dizendo que o que ele me traz eu procuro colocar no trabalho de forma a dialogar com outras perspectivas a respeito do assunto e não apontando que essa ou aquela visão está correta, mas sim procuro mostrar os diversos pontos de congruência e divergência, deixando para o leitor realizar muitas vezes suas análises e tirar suas conclusões.

Ele critica os encontros de Reis promovidos na maioria das vezes por prefeituras e associações culturais, em que os grupos se apresentam nos coretos das cidades e que para ele perde a função e intenção do grupo que é a de praticar a fé e devoção aos Santos Reis. Ele diz que perde o sentido do “reavivamento” da jornada que os Três Reis fizeram de fato, sendo que, o que a Folia faz é justamente isso, refazer a história dessa peregrinação nos dias de janeiro. Se isso ocorre fora desse contexto, perde, portanto, o seu sentido.

Complementando esse assunto eu digo que nunca havia passado pela minha cabeça que a Folia de Reis poderia ser um folclore, até entrar na faculdade e ver que essa era uma denominação dada por alguns estudiosos e comecei a ler sobre a visão deles a respeito disso e de certa forma compreender suas perspectivas.

Depois disso ele diz que uma outra coisa que eu devo considerar no meu trabalho sobre o que seria mais importante na Folia de Reis, é sobre a seriedade de conduta que deve ser seguida pelo grupo, que parte da fé, do comprometimento, do respeito, e harmonia entre os foliões, visto que só assim é possível criar laços tanto entre os companheiros do grupo quanto com as pessoas que recebem a Folia em suas casas e esperam que nós, foliões possamos ajudá-los a cumprir com suas devoções. Pedro diz que isso é fundamental, e sem isso, os Magos não viajam, o grupo não viaja, não se cumpre esse caminho até Jesus. Ele e Tio Dito citam grupos que acabaram em meio a jornadas por conta de más condutas, como bebedeira, por exemplo.

No final, buscando averiguar de uma maneira reflexiva minha atuação eu pergunto a Pedro como ele me via no grupo, cantando e pesquisando. Ele aponta para o meu fazer como foliã e Embaixadora, e acrescenta alguns comentários a respeito dos modos de compor a poesia

na toada no momento da embaixada, ofício este do Embaixador, ou Embaixadora, neste caso. A seguir, reproduzo tal trecho da conversa:

Pedro: Não ué, eu tô falando a verdade e tô falano por todos. É uma pessoa (?)⁶⁷ que tá aí fazendo um trabalho fantástico (?), obviamente que você tem suas opiniões próprias, tá no ramo, tá no meio, foi criada junto. Mostra coragem fantástica, na região a primeira mulher a tirar verso, fazendo embaixada com a Companhia de Reis. Aconteceu dentro do nosso grupo, foi fantástico. Todo mundo ficou orgulhoso de você. Já apareceu já, uma ou duas, acho que foi uma que eu vi até agora, mas o pai falava os versos para ela cantar, e para você eu nunca falei um verso. Você tirou, então foi duma coragem assim, de admirar. Porque eu confesso, que pra mim começar eu tive dificuldade. (Pedro Souza, comunicação pessoal, 30 de dezembro de 2020)

Ao falar da dificuldade que é realizar uma embaixada de Reis, Pedro dá continuidade à análise do meu desempenho e modo de organizar os versos na hora da cantoria, comparando com os outros Embaixadores, como Fábio (seu filho) e Paulo:

Pedro: Isso aí, até, a gente fica meio assim, as vezes some, dá uns branco, as vezes né. As vezes dava uns branco. O Fábio também começou novo. Paulo Vitor começou, novo também, mas eles estão desenvolvendo, mas eu acho eles assim muito... eu acho que precisava criar um pouco, sabe, né. Criar um pouco, (?) O Paulo é mais atrevido um pouco, o Fábio é mais acanhado, nessa parte, canta coisas que veio lá do Tio Júlio, ele viu as gravações e se adapta e hoje canta, tal, né. O Paulo já é mais atrevido um pouco, você é ainda mais, atrevida no bom sentido né (risos). Tá me entendendo. (...) (Pedro Souza, comunicação pessoal, 30 de dezembro de 2020)

Pedro fala a respeito da maneira inventiva de trazer versos novos nos momentos da embaixada, e ao dar continuidade na prosa, fala de uma forma de conduzir a cantoria se por acaso, no momento, venha a esquecer ou tiver dificuldade em *trovar*, que seria rimar, um verso com outro:

Pedro: Se uma hora depois você tirar um verso e você tiver dificuldade de achar trova pra ele, pula pra outro. Um verso só ninguém vai perceber. Eu já fiz isso (?). As vez dá branco, você monta um verso,... porque primeiro, quando a gente vai cantar Reis, qualquer situação, a gente faz o último verso e depois volta pro primeiro. Quando canta o primeiro, o segundo já tá pronto, e as vezes você caba de cantá o primeiro e vai falar o outro (faz um gesto de sumir). **Priscila:** Cadê né? **Pedro:** Então, eu acho que os anjinho fala “deixa esse cara sofre um pouco” (risos). (Entrevista realizada em 30 de dezembro de 2020)

⁶⁷ O sinal de interrogação (?) é colocado nos momentos em que não foi possível compreender as palavras a partir da audição da gravação das entrevistas.

Contando a respeito da forma dinâmica de realizar os versos no momento da embaixada, eu falo de uma passagem que aconteceu comigo em uma visita durante o giro:

Priscila: Teve uma vez que eu tava cantando, na casa da mãe da Valéria, da Valéria da Tia Luza, eu acho, e aí cê falou “canta lá...” aí você tinha me explicado mais ou menos quem que era. Aí na hora ali, aí vai, a gente entra e dá aquele nervoso né, vai cantar (?) fica nervoso, aí eu esqueci, nossa, já tinha começado a toada. Pronto... **Pedro:** Começou a tocada? (risos) **Priscila:** Já tinha começado, e eu ali ó, nada na cabeça. Falei (pensei), “nossa, não tem nada na minha cabeça”, (risos), todo mundo olhando pra mim né! Aí eu cantei o primeiro, e falei (pensei) “bom, foi os dois primeiros...”, e aí agora, o que que vai rimar com isso? **Pedro:** (ri muito). **Priscila:** O que vai rimar com isso meu Deus? Aí cantando, veio uma palavra assim, sabe um segundo antes de chegar a hora de cantar, aí veio a palavra e eu pá! (cantei) Aí deu certo. Aí o Otávio virou pra mim e falou assim “você rimou isso (não me lembro qual foi a palavra) com isso hein, ó, muito bem”. Aí eu pensei, “mal sabe ele, mal sabe ele que hora que veio na minha cabeça” (risos). Não é fácil Tia, nossa, mais veio, parece que alguém soprou na minha cabeça, falou “ó, canta aí”, e eu cantei. **Pedro:** Tio Júlio costumava dizer que o segundo verso é resposta do primeiro, e se as vezes algum ficar sem resposta, ninguém vai perceber. (Entrevista realizada em 30 de dezembro de 2020)

Ao contar essa passagem, toda essa movimentação que relato acima se deu em poucos segundos, desde o primeiro verso cantado, o esquecimento até a palavra surgindo repentinamente. Tais processos inventivos, organizacionais e condutivos do rito realizados pelo(a) Embaixador(a) são extremamente dinâmicos e requerem intensa concentração e assertividade.

5.5 ATRAVESSAMENTOS AUTOETNOGRÁFICOS: REFLEXIVIDADE

Na entrevista em forma de conversa com Tio Dito, ele a todo momento dentro de suas memórias tenta trazer algum parente meu mais próximo, como meu avô João Elias Ribeiro e seus irmãos, Josias e Jamiro. Tanto meu avô, quanto seus irmãos sempre tiveram uma proximidade junto aos irmãos Prudêncios, por conta da cantoria em Folias de Reis e também por realizarem cantoria em outras manifestações do catolicismo popular como o Canto pras Almas, uma vez que são da família Paiva, participação que comentei anteriormente.

Podemos pensar que, talvez se ele estivesse tendo esse bate papo com outra pessoa, tais cantadores não teriam aparecido na conversa. Isso demonstra, de certo modo, como minha presença age em seu relato, trazendo a sua memória pessoas diretamente ligadas a mim e isso influencia o que ele vai dizer, e como vai dizer. Do mesmo modo ele evoca o “Cumpadi Zé

Missia” (já falecido) que é o marido de sua irmã, Tia Araci e irmão de minha avó Doca. Tio Zé Missia, que na verdade se chama José de Souza, leva o apelido “Missia” por conta de minha bisavó, sua mãe, Messias do Carmo de Jesus. Além de meu avô João Elias, e seus irmãos, Tio Dito cita também os “irmãos Paivinha” que são primos de meu avô, que é da família Paiva, cantadores de renome na região entre Santo Antônio da Alegria e Cajuru.

Outro ponto importante a ser destacado é que o *estar localizado* sempre está presente na fala de Tio Dito. É interessante notar que em seus relatos a todo tempo cita, “lá na Laje”, “do paredão para cá”, como também a *aspiração* de que devia ter gravado tal passagem importante da Folia, da qual ele fala. Comenta que alguém tem algumas gravações importantes de momentos como esse, relatados em sua prosa, mas não se lembra quem.

Tio Dito dá continuidade em suas memórias, quase sem cessar. O encadeamento de acontecimentos traz lugares, pessoas, a culinária que envolve todo o ritual da Folia, e também os tipos de relacionamentos entre as pessoas que estão participando da história que está sendo contada. Nesse dia, por fim, eu acabo por interromper a gravação, pois, se fosse pela disposição de Tio Dito, tal prosa, mesmo que depois de mais de 40 minutos, iria longe ainda. A emoção também esteve presente nesse bate-papo no momento que Tio Dito ouviu as toadas e vozes de cantadores do passado. Ele não comentou sobre, mas, deixou as lágrimas presentes.

Na entrevista que fiz com Zezão, durante o Giro de 2020 em janeiro, a emoção toma conta de Zé já no início entrevista. Durante o bate papo Zé começa a lembrar de um momento que viveu com sua filha, que estava doente, com câncer, bem na época do Natal, e pediu para os Três Reis curar ela. A partir disso ela se recuperou e sobreviveu a doença.

Zezão cita Tio Chico Prudêncio e fala da convivência com as pessoas que estão envolvidas nos afazeres que giram em torno da Folia dos Prudêncios. Aqui se percebe a importância dos relacionamentos em torno da prática da Folia, que não está apenas no cantar e tocar propriamente, e como tais convivências deixam “marcas” nas pessoas envolvidas. Zé fala da mudança que ele notou com o passar dos anos, na diminuição do envolvimento das pessoas com a Festa e pede para que essa Festa nunca acabe, que não deixe a tradição morrer, trazendo sempre em seu depoimento essa preocupação.

Ao se dirigir a mim, diz que nós no giro não acompanhamos o que acontece nesse âmbito da preparação da Festa. E de fato, saímos a visitar as casas e mal sabemos o que acontece na sede que será a Festa. Não sabemos desses preparativos, das dificuldades, o que de fato acontece ali durante os seis dias de jornada, visto que estamos fora daquele local. Ele fala que o que eu estou fazendo, esse trabalho de pesquisa, é importante e que eu devia “perder” um dia do giro

para estar ali com eles e ver toda a dinâmica de preparação mais de perto e vivenciar junto deles tais momentos.

Já na entrevista com Seu João Francisco logo de início ele já se refere à história da Companhia dizendo que eu já sei sobre a antiguidade dela. Seu João me cita em sua fala, dizendo que mesmo eu não sendo de sangue (parente de sangue do lado da família) Prudêncio eles me consideram como se fosse quando diz que tem em sua casa um DVD com uma gravação da Folia dos Prudêncios em que eu era bem pequena e corria atrás da Companhia, junto de meus irmãos. E diz que essa perseverança, de me ver desde criança até a fase adulta junto a Folia dá incentivo a eles mais velhos a continuarem com a tradição.

Já na entrevista com Isaías Batistute, que realiza as filmagens da Companhia desde 1992, quando tinha 12 anos, ele conta que já é de costume as pessoas quando veem algo importante e não há ninguém filmando por perto, rapidamente saem a chamá-lo para registrar tal momento. Ou seja, as pessoas que estão na presença da Folia já contam com a possibilidade de registro dos momentos que elas acham que devem ser registrados, tanto em vídeo quanto em foto.

Quando pergunto a ele qual a importância de realizar esses registros ele diz que é a possibilidade de dispor tais momentos para serem vistos e revistos pelas pessoas, principalmente para quem não conhece, haja vista a facilidade do acesso através da disponibilidade através do canal do YouTube de seu Tio José Osvaldo, que é o precursor da iniciativa de registro da Folia.

O que parece é que, um dos intuitos de Isaías é mostrar uma fé que se difere da professada apenas aos domingos nas missas, trazendo a devoção aos Reis Magos de uma forma dinâmica de interação, como acontece nas visitas da Folia as casas das pessoas, em que a reciprocidade está presente a cada visita. Nessa entrevista com Isaías, não identifiquei nenhum tipo de reflexividade em sua fala em relação a minha pessoa. Eu e Isaías temos uma longa trajetória de convivência, principalmente no compartilhamento de informações e de arquivos das gravações.

Na entrevista com Seu Antônio Ramos, é possível perceber em sua fala a emoção quando ele ouve a toada, e ao falar dos instrumentos, cita meu irmão tocando, o que ele chama de flauta, que na verdade é um clarinete, instrumento musical comumente confundido com flauta. Ele fala também da minha participação como *Embaixadora*, que para eles foi de grande novidade. No momento que eu explico sobre o porquê de estar realizando esse trabalho, ressalto a importância de vir até eles e perguntar, principalmente sobre o passado, já que eles como mais velhos vivenciaram a Folia muito mais do que eu evidentemente. Seu Antônio reforça ainda

mais esse fator, de que sou mais nova e ele mais velho, por isso poderia contribuir mais nesse sentido. Aqui consigo perceber novamente que eles têm na memória a minha presença de criança na Folia.

Na entrevista com Dona Josina, esposa de Seu Antônio, em seu relato ela traz a satisfação de pertencer e ter toda a sua família envolvida na Folia de Reis. Em sua fala diz que se lembra de mim pequena lá na Laje brincando, correndo com a molecada, mas não se lembra de mim cantando na casa dela na época rememorada naquele momento, quando morava ainda na Fazenda Monte Alegre. Ao que me parece ela está se referindo ao ano de 1992, na Festa de Reis da Fazenda Rancho Alegre, onde ela aparece nas filmagens acompanhando os festeiros no momento de uma Chegada (Festa de Jairo e Ângela- Coleção Osvaldo Paulista-COP). Mesmo que no relato de Dona Josina não apareça o assunto sobre os registros, eu, ao ouvi-la, recorrendo a uma memória que não é a minha, mas uma memória gravada, consigo localizar de que tempo ela está falando, a partir da memória que tenho das análises que fiz das filmagens.

Nas entrevistas eu sempre procurava falar o porquê de estar realizando o trabalho. Eu sentia a necessidade de esclarecer, em razão de que muitas vezes tinha a impressão que as pessoas que participam não conhecem muito esse meu lado de pesquisadora, apenas me veem como uma foliã.

Outro ponto importante é que nas entrevistas quando perguntava *quem eram eles?* de imediato eles já se associam a Folia de Reis, descrevendo-se como parte viva da Folia, sentindo-se como Folia, pelo fato de participam desde muito jovens, ou já na fase adulta tomam a Folia como parte de si e de como ele se entendem pra si mesmos, um lugar de afirmação e formação de identidade.

Por fim, ao olhar para os relatos e modos que cada participante se vê dentro do ato de realizar a Folia, é possível acessar dados de participação em que a devoção e o valor do engajamento familiar ganham um espaço central. Vejo-me em muitos relatos, através de uma memória que nos é comum e compartilhada, já que vivemos o mesmo tempo passado, mesmo que esse tempo seja da minha primeira infância, ou um *tempo antigo* que constantemente era contado pelos meus avós e depositado em minha memória como que esse também fosse de meu pertencimento.

Por fim, através da autoetnografia ao estudarmos a Folia de Reis temos no método um modo que possibilita conhecer seu musicar através da participação, da junção de outras vozes na construção do conhecimento, ajudando a elucidar os trânsitos musicais recorrentes entre performance e audiência, seus diversos relacionamentos combinados ao uso da pesquisa participativa com um viés êmico.

Para exemplificar a estrutura musical própria da Folia de Reis, escolhi uma toada para através da análise trazer alguns elementos importantes dessa dinâmica musical que abraça todo o grupo, *o localiza* e o faz pertencer a um grupo, a uma memória, a estruturas de sentimento, moldando identidades.

Por fim, cheguei a toada nomeada, mais propriamente diria que numerada, T12. Vejamos no próximo capítulo.

6 CAPÍTULO 5- ANÁLISE DA MÚSICA DA FOLIA

Para esse capítulo resolvi realizar uma análise em torno da toada de Reis observando como seus vários aspectos atuam nos modos de relacionamento presentes no musicar da Folia e qual perspectiva é aqui trazida a partir da autoetnografia. Um primeiro embate com que me deparei foi o de escolha da toada, ou as toadas que eu iria analisar.

Nesse processo pude ouvir novamente cada uma das 50 toadas que compreende o catálogo feito com base nas gravações das Coleções⁶⁸ e dessas num primeiro momento escolhi 20, mas a ideia seria chegar a apenas uma toada e dela realizar uma análise musical mostrando o processo autoetnográfico a partir da preferência por essa toada.

Os critérios para as escolhas das toadas foram aparecendo a cada audição e posso apontar alguns dos que mais me envolveram nesse processo. Um deles é quando, por algum motivo que não saberia dizer ainda, considero a toada “bonita”. Outro é a toada cantada por mim durante a embaixada, por exemplo, a toada que usei na minha primeira embaixada, que também acho uma linda toada (T39).

Outro critério que apareceu durante as audições e me fez escolher uma toada que particularmente não acho tão bonita e também não acho a *resposta* (segunda parte) bonita, mas essa em especial apresenta uma modulação tonal para E - Mi Maior (T38), que talvez fosse interessante investigar seu uso. Uma coisa a considerar é que muitas vezes tanto a parte da *resposta* da toada quanto o dueto que o Respondedor faz com o Embaixador na parte da *embaixada*, torna-se um aspecto valorativo em relação ao gosto estético em relação a uma toada, fazendo com que tal seja considerada “bonita” ou não. Esse parâmetro de escolha a partir de uma preferência estética que está presente no gosto de cada cantador, pode ser um elemento de investigação futura, pois tal conduta aparece com muita frequência entre os cantadores.

Muitas vezes percebi que a escolha que eu fazia variava a partir de quem está cantando no vídeo assistido, por ter algum tipo de preferência por este ou aquele cantador. Cada cantador traz na voz não só a melodia em si, mas toda uma história dentro do Cantar os Reis, apresentando aspectos distintos em cada cantoria. Provavelmente isso varia de uma audição de quem já os conhece (no caso eu) ou de quem nunca os viu cantar.

Nesse processo, outras duas toadas foram escolhidas, as toadas T20 e a T18, que inclusive na última entrevista que tive com o Embaixador Pedro em 2020, ele aponta a última como sendo de seu avô.

⁶⁸ Coleção Priscila Ribeiro e Coleção Osvaldo Paulista.

Anotei a T13 por ser uma das toadas que eu canto com frequência quando estou *embaixando*. A T14 entrou na minha escolha porque é uma típica toada das que o saudoso Tio Júlio cantava. A T12 que também considero uma toada bonita e de que gosto muito, apresenta uma parte cantada na região grave que faz com que ela se destaque bastante em relação às outras. A T11, foi outra toada escolhida, e é a única toada mineira que se encaixa (no que se refere à textura) de fato na minha voz, portanto, na voz feminina.

A T1 foi anotada na relação de escolha porque é a gravação mais antiga que tenho de uma toada cantada pela Folia dos Prudências e nessa gravação Tio Abelô (já falecido) ainda cantava na Companhia, é muito bonito ouvir sua voz na cantoria. Outro aspecto que surgiu em meio à seleção das toadas é que, quando ouvimos nas gravações as vozes de pessoas que já faleceram, vêm à tona uma gama de sentimentos, isso influencia bastante nas preferências das toadas nas audições. Esse caso, é um caso típico de como atua a memória dentro dessas preferências, uma vez que a formação dessa memória (que é constituída por diversos fatores sendo um deles as lembranças de vivências nos tempos que foram gravadas essas toadas, das pessoas que participavam da Folia, etc.), é que faz com que prefira uma toada ao invés de outra.

Pude perceber que a escolha se dá a partir de como tal toada atua na vida do cantador e não por ela ser uma toada que se considere bonita ou a mais fácil de cantar, mesmo muitas vezes parecendo ser esse o critério de escolha.

A seguir, de modo a facilitar a visualização, aponto no quadro abaixo as toadas que foram escolhidas no primeiro momento:

Quadro 8: Toadas Seleccionadas

Quadro - Toadas Seleccionadas	
T1- toada um	T23- toada vinte e três
T2- toada dois	T24- toada vinte e quatro
T7- toada sete	T26- toada vinte e seis
T9- toada nove	T29- toada vinte e nove
T11- toada onze	T33- toada trinta e três
T12- toada doze	T34- toada trinta e quatro
T13- toada treze	T39- toada trinta e nove
T14- toada quatorze	T40- toada quarenta
T18- toada dezoito	T41- toada quarenta e um
T20- toada vinte	T49- toada quarenta e nove

Fonte: Elaborado pela autora

Cada toada pertence a um sistema de cantoria distinto, podendo ser um dos cinco sistemas apontados anteriormente. Posso dizer que as toadas do *Sistema Mineiro*, são

geralmente para momentos solenes como a primeira parte das Chegadas⁶⁹ (Almoço, Janta ou Festa de Reis)⁷⁰, 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 Dobrado* são usadas para pedidos de *busca de bandeira*, *agradecimento de janta*, *agradecimento de almoço*, *agradecimento de café*. Por cantarem a quadra de verso integralmente sem a necessidade de repetição da toada, são utilizadas em momentos que requerem certo aceleração no tempo da performance. Já as toadas do *Sistema Paulista*, que são geralmente usadas como a segunda toada cantada nas Chegadas, servem para agilizar os preceitos desse momento, como também em momentos com *pedido de oferta*, *agradecimento de oferta*, *derramação*⁷¹ de bênçãos e *pagação*⁷² de promessa.

As toadas dos sistemas 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 se aproxima de uma casa para cantar ou quando se despede 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 realizada pela acentuação vocal, essa não faz uso da percussão, portanto foi separada em um sistema distinto dando o nome de *Sistema Falecidos*.

Dentro de cada sistema temos especificações nas toadas que seguem o tipo de resposta que nela se encaixa. Essa possibilidade dá-se pela ordem de progressão harmônica que cada composição de toada apresenta, lembrando que tal parâmetro encontra-se na primeira parte da toada, na *Embaixada*.

É possível identificar tipos diferentes de *Respostas* dentro dos sistemas de cantoria que denominei através das siglas: M, A, B, C, D, E, F, G, H, I, S1, S2, S3, S4 ou RR, que podem ser consultadas no quadro abaixo. Elas apresentam uma finalização vogal distinta, possível de serem verificadas nas transcrições em partitura das toadas⁷³.

⁶⁹ Momento solene da performance da Folia. Essa refere a todas as chegadas das visitas as casas, como também o dia e momento em que a Folia inicia a cantoria para realizar todo o rito da Festa de Reis.

⁷⁰ A Festa de Reis é geralmente o dia 6 de janeiro, o dia de Reis, em que é celebrada a chegada dos Magos na gruta de Belém para visitar o Menino Jesus.

⁷¹ Termo usado para designar a ação que sofre o devoto ao receber “benção dos céus” (que podem ser enviadas por Deus, pela Virgem Maria, pelo Menino Jesus ou pelos Três Reis Santos).

⁷² Termo utilizado para designar o cumprimento de compromisso do devoto para com o Divino.

⁷³ Ribeiro, 2021, p.361.

Quadro 9: Tipos de respostas encontradas dentro das 50 toadas identificadas no repertório da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru-SP, entre os anos registrados de 1989 a 2015

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
$\frac{2}{4}$
I = compasso $\frac{2}{4}$ + ai ah ai
RR = resposta repetição
S = simultânea (característica das toadas dobradas, aparecem como: S1; S2; etc.)

Fonte: Ribeiro (2021, p.158).

Esse quadro é apenas uma forma de trazer de imediato a principal característica das Respostas presentes em cada tipo de toada, sendo que somente no texto da partitura ou na audição de cada tipo é possível ter a noção mais exata da sonoridade e característica de cada uma delas.

Dentre as toadas escolhidas, as que pertencem ao Sistema Mineiro são:

- T1- M
- T7- M
- T11- M
- T26- M

As que pertencem ao Sistema Dobrado são:

- T13- A
- T18- S1
- T20- A
- T23- S2
- T33- S3
- T34-S4
- T49- H

As que pertencem ao Sistema Paulista são:

- T2- A
- T9- B
- T12- A
- T24- A
- T29- B
- T39- A
- T40- A
- T41- A

E a única que pertence ao Sistema Caminhada:

- T14- RR

Curiosamente as toadas que mais elenquei tanto do Sistema Paulista quanto do Sistema Dobrado são as que utilizam o tipo A de Resposta.

Cada toada é usada para um tipo de ação dentro do rito. Muitas vezes uma toada fica marcada pelo fato de ser sempre usada nas mesmas ocasiões pelo Embaixador, por exemplo a T24, em que o Embaixador Pedro sempre faz uso na Chegada do dia de Reis, em seus momentos finais, ao se despedir dos companheiros de jornada.

É interessante que, quando eu penso em escolher uma toada, isso se torna uma tarefa difícil, porque cada uma traz um afeto diferente, sensações e memórias de diferentes momentos vividos. Sendo que ao optar em escolher apenas uma toada para análise, eu estaria escolhendo apenas um afeto dentre tantos outros experienciados junto a Folia.

Uma coisa é escolher a toada em si, e outra é escolher a toada por conta da gravação, que envolve outros elementos de preferência que seriam: quem está cantando, quando aconteceu tal cantoria, onde foi, em qual ocasião. Esse seria o caso da escolha da T1, por exemplo, por ser a gravação mais antiga, por estarem cantando foliões de muita consideração dentro da Folia dos Prudências, sendo muitos deles lembrados por todas as gerações de cantadores. Como acontece nas gravações em que aparecem na composição coral da Folia os irmãos Prudêncio, Alziro, Abelo, Dito, João e sobrinhos, trazendo uma sonoridade impecavelmente *timbrada*.

Muitas vezes os textos também acompanham cada toada, ou ao menos pode dizer que se tem o costume de cantar tal texto com tal toada. Isso é motivado pelo uso que se faz para

essa toada e esses textos nos momentos do rito. Se for para agradecer as refeições de Almoço e Janta, que geralmente são em finais de performance, usam-se tipos específicos de toada, como é o caso da toada dobrada, que agiliza tal ação. Assim, a toada e os versos (que tem de fato que falar em agradecimento) são usados tradicionalmente para esse fim.

Durante o processo de selecionar uma toada para análise, procurava escolher uma que poderia trazer mais elementos, ou que de algum modo resumisse para o leitor o que seria a música da Folia de Reis, ou até o que seria a Folia de Reis. Cheguei à conclusão de que não há como escolher uma toada que sintetize tudo o que é a Folia de Reis, ou que represente de maneira geral sua música.

Elas, as toadas, fazem parte de um grande mecanismo musical, sendo que cada uma dá conta de um aspecto específico desse mecanismo. Dessa mesma forma é construído o modo de racionalizar dos foliões em relação a essa música. Depois de todo esse percurso, cheguei enfim a uma toada para realizar a análise, a nomeada T12, ou melhor, a numerada T12 cuja audição pode ser feita através do link: <https://youtu.be/69LLSot8Yrk>

No entanto, esse modo do qual me utilizo, de numeração ao invés de nomeação para as toadas, se deu pelo fato de que os versos podem ser comuns a mais de uma toada, não sendo possível nomeá-las através dos versos que são cantados, uma vez que podem ser usados praticamente os mesmos versos em cada uma delas. Entre os foliões não há exatamente um nome para cada toada, apenas falam se esta é mineira, paulista, dobrada, etc. A comunicação entre os tocadores a respeito de qual toada vai ser cantada acontece no momento em que percebem sonoramente qual toada foi *puxada* pelo Embaixador. Apenas a partir daí sabem qual toada será cantada, ficando apenas a cargo do Embaixador realizar essa escolha.

As melodias de cada toada acabam dialogando com os instrumentos harmônicos de modo a moldar suas estruturas musicais, inclusive no que diz respeito a possíveis improvisos no meio da execução. Lembrando que cada toada traz sua peculiaridade musical não apenas a partir de sua melodia, mas também a partir de sua disposição e desenho harmônico. A partir disso alguns foliões acabam experimentando novas linhas através da execução do instrumento, realizando algumas notas improvisadas em meio a linha melódica básica, como acontece com o cantador Otávio, que atua na voz do Caceteiro.

Ao refletir sobre a escolha de uma toada para analisar, pensei que talvez não seja exatamente uma escolha dos dias de hoje, para uma escrita de tese de Doutorado. Talvez seja a escolha da menina Priscila, que perambulava pela Folia naquela época, brincando com as outras crianças e tendo ao fundo a cantoria da Folia. Por isso a escolha da T12 cantada em 1993, na casa do Zezinho Faustino, como aparece na Coleção COP (Coleção Osvaldo Paulista), em que

os tradicionais cantadores aparecem com as vozes mais jovens. Naquele tempo era talvez essa toada Paulista uma das mais cantadas, ou, uma das consideradas mais bonitas, e ao escolher essa toada a música realiza o papel de selar o tempo.

Compreender essa escolha é compreender essa memória, uma memória de infância, com os sentimentos compartilhados e pertencentes àquelas pessoas que ali estavam, como aquela Priscila com seus 6 anos deslumbrada pela Folia de Reis dos Prudências. Posso dizer que foi essa Priscila que escolheu essa toada, e não a Priscila doutoranda, haja vista a dificuldade no momento de escolher, por ter disponível na minha constituição racional de hoje inúmeros parâmetros e conceitos de importância para atribuir isso ao aquilo, aquela ou a outra toada que possa vir a cumprir melhor um papel representativo.

Assim, quando minha orientadora sugeriu, “escolha uma toada para *levar consigo*”, a Priscila escolhe essa, por ser ainda essa mesma Priscila menina que se emociona nos dias atuais ao abrir os arquivos e ouvir as toadas antes de iniciar a escrita da tese. É essa toada que eu quero levar comigo, levando não só a toada, mas todo aquele tempo vivido, aquelas pessoas que estão presentes lá, no passado, que é deflagrado por essa toada, por essa memória/música.

6.1 A ANÁLISE DA MÚSICA DA FOLIA

Nos inúmeros registros de mais de 30 anos de gravações em vídeo da Folia dos Prudências as toadas se misturam com outros momentos da Folia. Momentos de festa, de culinária, encontros de famílias e amigos, sendo possível identificá-los nas descrições dos registros.

Em cada *sistema de cantoria* é possível encontrar modos de composição recorrentes na maioria das Folias da região de Cajuru-SP. Neles estão contidas formas de combinação de texto, melodia e harmonia que os caracterizam dentro de cada denominação apresentada⁷⁴, Sistema Mineiro, Sistema Paulista, Sistema Dobrado, Sistema Caminhada e o Sistema Falecidos.

É possível observar o trânsito desse tipo de repertório que é muito comum entre os grupos da região como também entre Embaixadores de uma mesma Folia. Algumas

⁷⁴ Os sistemas de cantoria podem ser melhores conhecidos através do trabalho de Mestrado da autora, em que os apresentam através da transcrição em partitura e fichas analíticas das 50 toadas identificadas no repertório da Folia de Reis dos Prudências. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-11042018-142640/pt-br.php#referencias>

preferências são apresentadas pelos Embaixadores a partir do momento em que se aprende tal toada e logo essa é repetida durante as performances.

Da escrita musical que foi usada nas transcrições das toadas, essa, aparece a partir das necessidades da própria música, utilizando das normas da escrita musical ocidental com algumas adaptações, mas sempre valorizando as características musicais da Folia, levando em conta aspectos particulares de texto, afinação e execução.

Dentro dessa metodologia busquei entender a arquitetura musical da Folia, onde cada toada carrega consigo uma característica musical, levando em conta sempre que a transcrição não supera a gravação áudio visual. Para isso, procurei elaborar uma grade compatível com sua formação instrumental, entendendo que as vozes da Folia funcionam de forma diferente das organizadas no coro e na orquestra convencional.

Essa escrita privilegia a constituição instrumental e vocal constante na Folia, valorizando suas características e particularidades. As adaptações na escrita musical dizem respeito no modo de grafar batidas em certos instrumentos de corda, a textura e distribuição das vozes do coro da Folia, também como seus ornamentos e conforme identificados, características musicais dos Cantadores. Segundo John Blacking (2007) sistemas culturais musicais, organizados e entendidos, revelam aspectos da vida coletiva destes grupos. Por exemplo, quando a Folia se desloca de seu meio tradicional de atuação que é a zona rural e atua na cidade, acontece uma visível mudança na ação e desempenho dos cantadores e tocadores. Por isso, para cada transcrição, foi adicionada uma bula que traz especificações do modo em que essa toada foi cantada e algumas indicações de execução, pontuando de qual gravação foi baseada tal transcrição.

A respeito da afirmação de Blacking (2007) em torno de *sistemas culturais* é possível encontrar na análise de Suzel Reily (2002) sobre a organização da música da Folia, tais considerações quando fala que:

Os foliões do sudeste classificam sua tradição em três grandes estilos, que se distinguem entre si por referências regionais: o estilo paulista, o estilo mineiro e o estilo baiano (Estilo do estado da Bahia). Por mais de um século, porém, esses estilos coexistiram lado a lado em todo o Sudeste do Brasil, particularmente nas regiões cafeeiras de São Paulo e do sul de Minas Gerais; A terminologia utilizada para classificá-los indica a origem regional das pessoas que se pensa ter introduzido pela primeira vez no sudeste.⁷⁵ (REILY, 2002, p.32, tradução nossa)

⁷⁵ “Southeastern foliões classify their tradition into three major styles, which are distinguished from one another by regional referents: the *estilo paulista* (style from the state of São Paulo), the *estilo mineiro* (style from the state of Minas Gerais), and the *estilo baiano* (style from the state of Bahia). For well over a century, however, these styles have coexisted side by side throughout southeastern Brazil, particularly in the coffee-growing regions of

Desse modo, as formas de análise musical da Folia dos Prudêncios partiram dos materiais musicais que foram sendo identificados como as distintas toadas e os *sistemas de cantoria*. Considerou-se também as leituras e esclarecimentos teóricos que se acumularam no decorrer do estudo, como também as descrições e transcrições que foram feitas. A ideia foi de tratar as estruturas musicais no todo e no específico, possibilidades essas, que as descrições e transcrições nos dão. Um aspecto que foi levado em conta, é que as leis físicas da música não mudam, sendo assim, considere-se que as oscilações de frequência surgem a partir da mudança de clima, da organologia e da fisiologia dos atuantes.

Assim, a partir de algumas reflexões desenvolvidas durante a pesquisa procurei olhar sempre para a importância da pluralidade de influências étnicas que cercam a cultura brasileira, como as outras latino-americanas. Vale lembrar que isso vem ao encontro do entendimento de que a música não ocidentalizada não representa um estado evolutivo anterior ao da música ocidental e sim uma música com padrões de pensamento construtivos diferentes. Digo isto pelo fato de que ao observar o modo que os foliões executam a afinação das toadas, não deve se levar em conta padrões de comparação com a música ocidental de concerto, uma vez que a afinação é realizada a partir de outros modos de entender e executar a música.

Os tipos de percepção são propensos a interpretar os signos musicais com referência a experiências próprias que podem vir de diferentes sistemas culturais nos quais os indivíduos estão inseridos. O que aponto aqui é a forte influência da cultura caipira e do catolicismo popular que envolve todo o fazer musical da Folia. Assim, conforme as variações na personalidade individual aparecem, temos quanto a isso um dos pontos importantes do estudo, os resultados a partir da pesquisa participativa e a autoetnografia, provenientes das experiências pessoais da pesquisadora por fazer parte do grupo estudado do qual participa desde a infância.

Nas análises busquei compreender quais os principais pontos estruturais da toada e se sua influência na escolha do repertório para cada momento está ou não ligado ao que é chamado de *afetos*, esse podendo ser entendido a um trecho da toada, ou na toada como um todo, como um organismo de unidade.

São Paulo and southern Minas Gerais; the terminology used to classify them indicates the regional origin of the people thought to have first introduced them into the southeast.” (REILY, 2002, p.32)

6.2 AS TOADAS E A ATUAÇÃO HARMÔNICA DOS SISTEMAS DE CANTORIA

Quando ouvimos a Folia dos Prudêncios pela primeira vez não imaginamos que um grupo tenha um repertório tão extenso de toadas. Essas foram reunidas na memória de seus fazedores durante seus vários anos de atuação, que, de uma forma colaborativa, cada Embaixador atuante deixou em seu repertório suas contribuições.

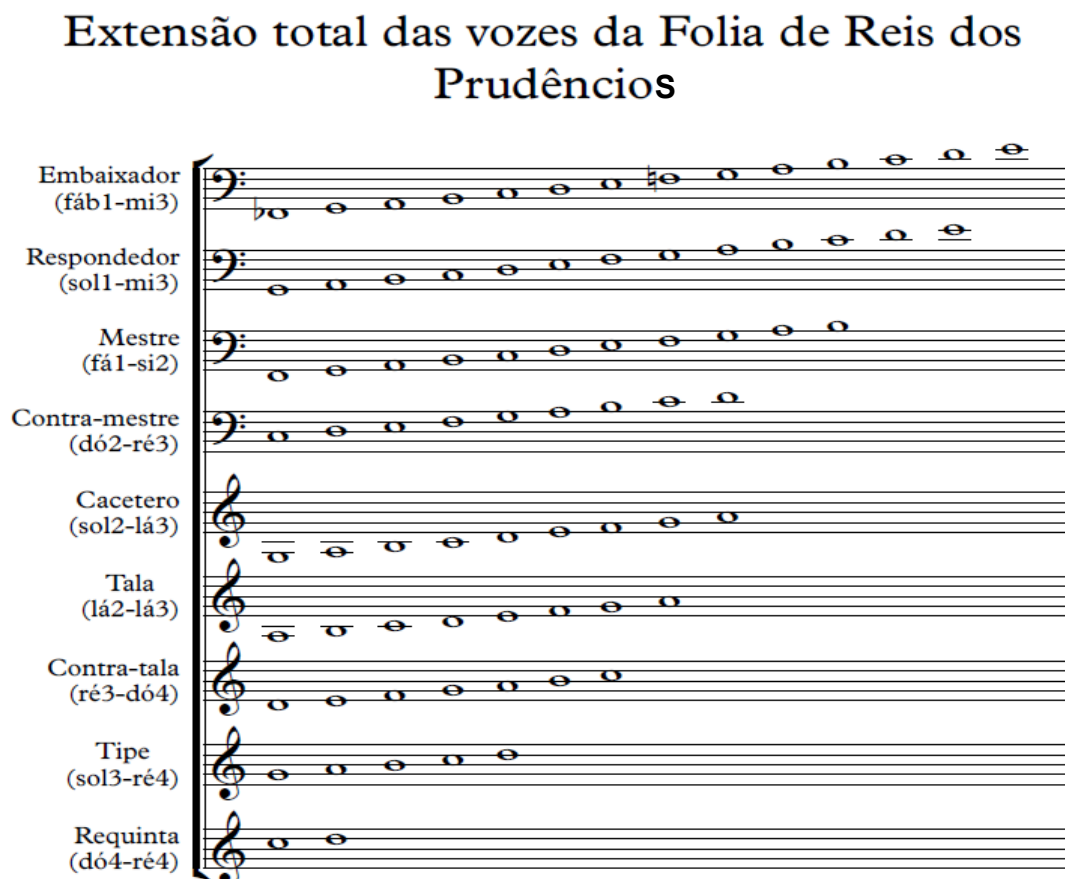
Num primeiro momento, numa tonalidade fixa, pouco se percebe das mudanças de toadas, pois, a execução musical é contínua e pode chegar a usar mais de nove toadas numa mesma visita a uma casa. Numa audição mais atenta é possível perceber as trocas de toadas, principalmente se as toadas cantadas são pertencentes a sistemas de cantoria diferentes.

Os sistemas de cantoria são maneiras de combinação de vozes que respeitam delimitações específicas de quantidade de compassos, harmonia, contraponto e modo de adaptação de letra. Além do mais, seu uso aparece especificado nas ocasiões da performance ficando reservado a eles reforçar o direcionamento do rito da Folia.

Relembrando alguns aspectos básicos de composição das toadas, como dito anteriormente, a toada é dividida em duas partes, a parte da *Embaixada* que é realizada pelo Embaixador, que algumas vezes é acompanhado pelo Respondedor ou Ajudante desde a primeira nota entoada, e a segunda parte que é chamada de *Resposta*, que é cantada pelos outros foliões e suas vozes específicas. O Embaixador, figura central da Folia é o cantador responsável por *puxar*⁷⁶ as toadas de Reis adicionando versos rimados e tematizados conforme a ocasião da performance, utilizando um dos *sistemas de cantoria* disponíveis. A cantoria é completada pelo coro formado pelos outros foliões resultando ao final uma apoteose sonora num contraponto de ritmo simples, mas de harmonia densa. As vozes aparecem na cantoria de maneira gradativa e em sobreposição, sendo elas respectivamente: Embaixador, Respondedor, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta. Cada uma apresenta uma tessitura vocal específica que se difere da divisão habitual coral da música ocidental de concerto, apresentando-se da seguinte forma:

⁷⁶ Quando lança a melodia e a letra na cantoria, que logo serão repetidas pelos outros cantadores.

Figura 5: Resultado da extensão vocal das vozes observadas dentro de todas as 50 toadas transcritas do repertório da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru-SP



Fonte: Ribeiro (2021, p.224)

Cada sistema de cantoria apresenta peculiaridades em suas formas, harmonia e contraponto. As vozes em sua constituição melódica e extensão, sempre vão respeitar um limite de amplitude fixa e seu comportamento em relação à formação do desenho melódico, que caminha sempre no mesmo ritmo em todas elas, fixado em cada tipo de Resposta⁷⁷ (Ex: Resposta Mineira, Resposta A, Resposta B, etc). A prosódia do texto encaixa-se em cada ritmo dentro dos tipos de resposta que está empregado na toada. O tipo de resposta é determinado pela linha melódica e pela harmonia da primeira parte da toada, a Embaixada⁷⁸.

⁷⁷ Segunda parte da toada, onde juntam-se outras vozes na cantoria, formando um coro.

⁷⁸ Primeira parte da toada de Reis. É cantada pelo Embaixador e logo depois é repetida pelos outros cantadores em coro na parte da Resposta. O termo pode ser entendido também como o modo de fazer do Embaixador, no momento de sua cantoria.

A construção textual das toadas de um modo geral, fica em torno do Épico dos Magos reiterando sempre a ideia cíclica da viagem do Oriente até Belém, em que textos bíblicos dessa específica passagem⁷⁹ compõem grande parte da estrutura, misturados com versos de agradecimento, *derramação* de bênçãos, pedido de ofertas, *pagação* de promessas e versos improvisados dependendo da ocasião. De uma maneira geral o texto poético da Folia aparece em formato de quadra, esse provavelmente é originário da quadra portuguesa, que também contém quatro versos quase que sempre heptassílabos (sete sílabas poéticas), redondilha maior, apresentando algumas características da *trova*, mas seu sentido é estendido conforme cantam as quadras, não finalizado apenas em quatro versos como acontece convencionalmente no estilo citado⁸⁰.

As toadas apresentam seu desenho harmônico em duas partes, reforçando sua forma binária. Nelas são utilizados acordes de tônica (T), dominante (D), subdominante (S) e dominante da dominante (DD). No repertório dos Prudências em apenas um caso a tônica aparece alterada com sustenido (T#), ou o que se pode dizer com um movimento cromático. Cada toada configura-se dentro de um sistema específico a partir do uso de combinações dessas funções harmônicas, em que uma das principais características é a combinação da quantidade de versos cantados em uma só execução. Essa característica é de maior relevância na primeira parte da toada, na *Embaixada*.

Podemos considerar que, a tonalidade diatônica cumpre um papel de orientar a música a certos polos (STRAVINSKY, 1996) dentro da sonoridade, que no caso da Folia dos Prudências gira em torno de Ré Maior (D). E quando vemos uma toada, no caso a toada T38, em que há uma predominância de Mi Maior (E), nos termos convencionais, “sem preparação”, há de se considerar que “a tonalidade deve ser com a afinação e não subordinada pela afinação”. (ENGLAND et al., 1964, p.241), do mesmo modo que a mente automaticamente estabelece uma hierarquia entre dois padrões rítmicos que são simultâneos. Isso de fato acontece quando se tem uma ruptura mesmo que provisória da tonalidade, que logo volta a se estabelecer em Ré Maior como é o caso dessa toada.

Tais materiais musicais devem ser notados pela razão de serem elementos compositivos importantes, ordenados e combinados a partir de escolhas composicionais que podem ter sido

⁷⁹ Mateus 2, 1-12 em A Bíblia: tradução ecumênica. Edições Loyola/Paulinas, São Paulo, 1996. p.1194.

⁸⁰ Uma análise comparativa a respeito dos textos em cada sistema de toadas é possível de ser conferida em RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”: a música da Folia de Reis dos Prudências de Cajuru-SP, um legado. São Paulo, 2017. 400 fls. Dissertação (Mestrado). - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Página 154. Disponível em: http://dedalus.usp.br/F/X3Q8X85EK1NSCEBJXX5HY3INFDHDUSQE7K4K9SG7NIHY391113-29422?func=full-set-set&set_number=000912&set_entry=000003&format=999

propositais ou “espontâneas”, mas que trazem consigo intenções de pensamento, sendo que nos estudos de significação musical as tonalidades também influenciam nas marcas que os compositores fazem com o intuito de enfatizar algum signo ou intenção de sentimento.

As particularidades de cada sistema de cantoria giram em torno de sua extensão de compassos, usos e modos de respostas. Nem sempre dentro de um mesmo sistema há o mesmo tipo de resposta para cada toada a qual ele pertence, como acontece excepcionalmente no Sistema Mineiro, que faz o uso único da Resposta M (resposta mineira). Nos sistemas Paulista e Dobrado, por exemplo, são muitos os tipos de respostas que aparecem. No Sistema Mineiro a quantidade de compassos aparece de maneira fixa, totalizando 17 compassos (T1, T5, T11, T17, T25, T28, T35, T45, T50). Algumas vezes há exceções de aparecerem com 19 compassos (T7, T16 e T31). Nesses casos, os compassos que poderíamos dizer como excedentes são algumas *codas* feitas pelo Embaixador que não modificam sua estrutura de um modo geral, apenas retardam a sua finalização. A *coda* nos estudos de significação musical tem a função de confirmar a tonalidade, numa ideia de finalização de “assuntos inacabados”. De uma maneira abrangente, as toadas Mineiras têm uma duração parecida com as toadas Dobradas, cerca de três minutos e meio, e apresentam sempre a *resposta mineira* (M) com a combinação de versos aparecendo em duplas a cada toada executada, completando a quadra da rima apenas na próxima execução da toada. Ou seja, para que se escute uma quadra completa de versos é necessário ouvir duas execuções completas da toada, e assim por diante.

Nesse sistema encontram-se 14 toadas mineiras. A toada mineira é a toada que mais caracteriza as Folias de Reis do Sudeste (REILY, 2002; RIBEIRO, 2021). Uma de suas características principais é o uso da tônica com sétima nos primeiros compassos da *Embaixada*.

Dentro do catálogo de toadas, as do Sistema Mineiro aparecem nos seguintes Embaixadores(a):

Quadro 10: Toada Mineira entre os anos de 1980 a 2015

TOADA MINEIRA ENTRE OS ANOS DE 1980 A 2015 (14 TIPOS NO TOTAL)														
Embaixadores (a)	T1	T5	T7	T10	T11	T16	T17	T25	T26	T28	T31	T35	T45	T50
Júlio (3 toadas)	X	• 2 vezes • 1989 a 1993	• 10 vezes • 1990 a 1993	X	X	X	• 2 vezes • 1993	X	X	X	X	X	X	X
Zé Pio (2 toadas)	• 4 vezes • 1982 a 1995	X	X	• 3 vezes • 1992 a 1993	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Pedro (9 toadas)	X	X	• 16 vezes • 1992 a 2014	X	• 9 vezes • 1993 a 2011	• 6 vezes • 1994 a 2008	X	• 13 vezes • 2006 a 2010	• 5 vezes • 1997 a 2009	• 3 vezes • 1995 a 2014	• 1 vez • 2006	• 13 vezes • 2011 a 2015	• 14 vezes • 2014 a 2015	X
Brasa (1 toada)	X	X	• 14 vezes • 1992 a 1994	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Fábio (6 toadas)	X	X	• 1 vez • 2015	X	X	• 1 vez • 2009	X	• 6 vezes • 2003 a 2008	• 4 vezes • 2009	X	X	• 13 vezes • 2012 a 2015	X	• 2 vezes • 2015
Paulo (6 toadas)	• 1 vez • 2011	• 3 vezes • 2010 a 2014	• 1 vez • 2015	X	• 4 vezes • 2013 a 2015	• 3 vezes • 2012	X	X	X	X	X	• 3 vezes • 2012	X	X
Priscila (nenhuma toada)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora

No Sistema Paulista está concentrado o maior número de toadas do catálogo de repertório da Folia dos Prudências, totalizando 21 toadas e é nesse sistema que está presente o maior número de tipos de respostas, sendo que em algumas toadas é comum encontrar o acompanhamento do Respondedor logo de início na parte da *Embaixada* cantando junto ao Embaixador já na primeira nota entoada.

O curioso é que o Respondedor de antemão não conhece o texto que será cantado, mas através de uma leitura simultânea de lábios e de experiência a respeito dos possíveis textos a serem cantados, ele consegue quase que adivinhar quais palavras serão cantadas, em tempo real.

As toadas Paulistas são mais curtas que as Mineiras, pelo fato da parte da resposta ser menor, apresentando a cada toada sua particularidade tanto melódica quanto textual. Uma característica importante desse tipo de toada é que as combinações de versos variam em cada uma delas, respeitando sempre a quantidade de dois versos por toada, entendida aqui como sua primeira parte compositiva em que geralmente aparecem três linhas melódicas, sendo que as duas primeiras são idênticas e a terceira distinta. Temos nesse sistema a toada de maior registro nas Coleções, que é a toada T30, com 67 ocorrências registradas.

Abaixo organizei em quadros as toadas Paulistas com seus tipos de *respostas* a partir dos Embaixadores que as utilizaram, no período que compreende as gravações descritas a partir das duas Coleções. Vejamos:

Quadro 11: Toada Paulista A- entre os anos de 1980 a 2015

TOADA PAULISTA- A- ENTRE OS ANOS DE 1980 A 2015 (10 TIPOS NO TOTAL)										
Embaixadores (a)	T2	T6	T12	T15	T21	T24	T27	T39	T40	T41
Júlio (1 toada)	X	• 1 vez • 1989	X	X	X	X	X	X	X	X
Zé Pio (2 toadas)	• 2 vezes • 1982 a 1997	• 1 vez • 1993	X	X	X	X	X	X	X	X
Pedro (9 toadas)	• 8 vezes • 2006 a 2012	• 6 vezes • 2009 a 2013	• 24 vezes • 1993 a 2015	X	• 10 vezes • 1997 a 2011	• 29 vezes • 2003 a 2015	• 8 vezes • 2009 a 2015	• 14 vezes • 2012 a 2015	• 3 vezes • 2012	• 1 vez • 2012
Brasa (1 toada)	X	X	X	• 4 vezes • 1993 a 1994	X	X	X	X	X	X
Fábio (8 toadas)	• 13 vezes • 2003 a 2015	• 2 vezes • 2003 a 2009	• 4 vezes • 2010 a 2012	X	• 13 vezes • 2003 a 2015	• 8 vezes • 2008 a 2012	• 1 vez • 2003	• 9 vezes • 2013 a 2015	X	• 13 vezes • 2012 a 2013
Paulo (5 toadas)	• 10 vezes • 2010 a 2015	X	• 4 vezes • 2012 a 2015	X	• 10 vezes • 2012 a 2015	X	• 17 vezes • 2010 a 2013	X	• 3 vezes • 2012 a 2015	X
Priscila (1 toada)	X	X	X	X	X	X	X	• 2 vezes • 2014	X	X

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 12: Toada Paulista B – C - D e E - entre os anos de 1980 a 2015

TOADA PAULISTA- B (5 TIPOS) – C (1 TIPO) – D (4 TIPOS)- E (1 TIPO) ENTRE OS ANOS DE 1980 A 2015											
Embaixadores (a)	T8- B	T9- B	T22- B	T29- B	T42- B	T19- C	T30- D	T38- D	T43- D	T47- Dmod. ¹	T37-E
Júlio (1 toada)	• 1 vez • 1992	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Zé Pio (1 toada)	X	X	X	• 2 vezes • 1997	X	X	X	X	X	X	X
Pedro (9 toadas)	• 7 vezes • 2014 a 2015	• 17 vezes • 1992 a 2015	• 3 vezes • 1997 a 2008	• 2 vezes • 2009 a 2013	• 6 vezes • 2013 a 2014	• 2 vezes • 1994 a 1995	• 33 vezes • 2006 a 2014	• 2 vezes • 2011 a 2013	• 2 vezes • 2013	X	X
Brasa (nenhuma toada)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Fábio (8 toadas)	• 1 vez • 2015	• 13 vezes • 2003 a 2015	• 4 vezes • 2003 a 2013	• 6 vezes • 2009 a 2015	• 1 vez • 2014	X	• 32 vezes • 2006 a 2015	• 2 vezes • 2012	X	X	• 2 vezes • 2011 a 2013
Paulo (6 toadas)	• 11 vezes • 2014 a 2015	• 4 vezes • 2013 a 2015	X	• 10 vezes • 2010 a 2015	• 3 vezes • 2013 a 2015	X	• 3 vezes • 2010	X	X	• 12 vezes • 2014 a 2015	X
Priscila (2 toadas)	• 1 vez • 2014	• 1 vez • 2014	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora

Um dos sistemas que apresenta a maior peculiaridade em sua forma compositiva, é o Sistema Dobrado. Nele é possível identificar um processo de composição que hora apresenta uma forma binária entre *embaixada* e *resposta*, em que a embaixada é feita nas duas primeiras partes e a resposta nas outras duas restantes e em outros momentos a parte da *embaixada* cruza

suas linhas de melodia com a parte da *resposta*, realizando-as simultaneamente, mas sempre somando em 4 partes sua composição.

Esse é o único sistema de cantoria que realiza a quadra completa de rima em apenas uma execução de toada. Quando as partes Embaixada e Resposta, acontecem simultaneamente, aparece a chamada *resposta simultânea* (S1, S2, S3 e S4). Nela o Embaixador inicia seu verso e logo as outras vozes entram em cantoria, realizando a leitura labial do verso em tempo real, do mesmo modo como acontece com o exercício de cantoria do Respondedor nas toadas Paulistas.

As toadas Dobradas aparecem da seguinte maneira nos Embaixadores:

Quadro 13: Toada Dobrada – A – D- G – F- H – S1 – S2 – S3- S4- entre os anos de 1980 a 2015

TOADA DOBRADA- A (2 TIPOS) – D (1 TIPO) – G (1 TIPO) – F (1 TIPO) – H (1 TIPO) – S1 (1 TIPO) – S2 (1 TIPO) – S3 (1 TIPO)- S4 (2 TIPOS) ENTRE OS ANOS DE 1980 A 2015											
Embaixadores (a)	T13-A	T20- A	T32- D	T44- G	T46- F	T49- H	T18- S1	T23- S2	T33- S3	T34-S4	T48- S4
Júlio (1 toada)	• 1 vez • 1993	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Zé Pio (nenhuma toada)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Pedro (7 toadas)	• 8 vezes • 2008 a 2015	• 20 vezes • 2003 a 2015	• 1 vez • 2010	X	X	• 11 vezes • 2015	• 4 vezes • 1994 a 2011	• 7 vezes • 1997 a 2013	X	• 1 vez • 2009	X
Brasa (nenhuma toada)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Fábio (6 toadas)	• 2 vezes • 2009 a 2011	• 7 vezes • 2006 a 2015	X	X	X	X	• 1 vez • 2012	• 4 vezes • 2009 a 2015	• 3 vezes • 2009 a 2014	• 3 vezes • 2011 a 2013	X
Paulo (7 toadas)	X	• 8 vezes • 2010 a 2015	X	• 1 vez • 2013	• 4 vezes • 2014 a 2015	X	• 2 vezes • 2015	X	• 2 vezes • 2012 a 2014	• 1 vez • 2012	• 4 vezes • 2014
Priscila (nenhuma toada)	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora

Outro sistema de cantoria é o Sistema de Caminhada. Esse sistema auxilia a Folia a realizar suas *chegadas* atuando de uma forma que se aproxima a dança no sentido de realizar um movimento de passos específicos entre os foliões. Temos um total de 3 toadas de caminhada no repertório dos Prudências. Como o próprio nome diz, ele é usado nas pequenas caminhadas que antecedem a chegada ao local onde realizará a cantoria e no caso da T14, essa é usada para a despedida, na qual o grupo canta em retirada do local de visita. Geralmente esse sistema é utilizado apenas em momentos de *chegadas ou despedidas* solenes, como as de *Almoço e Janta*, havendo, portanto, neste caso, uma espécie de relação “coreográfica” com o que se canta e o espaço físico.

A cantoria é dividida também em duas partes, com Embaixada e Resposta, sendo que a Resposta repete exatamente a melodia que foi cantada na Embaixada, mudando apenas a

finalização das vozes em coro, terminando com o tradicionalíssimo “ai” em *glissando* decrescente. O movimento que a Folia faz nas toadas que são utilizadas para as *chegadas*, se aproxima de uma dança e é chamado de *meia-lua* que se resume na movimentação de duas filas paralelas de cantadores, que se movimentam para frente, até onde está a Bandeira que permanece parada, realizando um movimento de retorno pelo lado direito (a fila da direita) e pelo lado esquerdo (a fila da esquerda), fechando um movimento circular.

Por último temos o Sistema de Falecidos, que é usado quando os devotos pedem que se cante para uma pessoa que já faleceu. Nesse momento a Bandeira fica apoiada no chão, em sinal de ausência do devoto que no caso, não está presente para segurar a Bandeira. Tal sistema foi criado para enquadrar a única toada que aparece no repertório da Folia dos Prudências direcionada para pessoas falecidas. É também a única em que não se usa percussão, sendo os compassos marcados apenas pela acentuação das vozes e instrumentos de corda.

Vejamos como esses dois últimos sistemas aparecem nos Embaixadores:

Quadro 14: Toada Caminhada – RR e Falecidos – I – entre os anos de 1980 e 2015

TOADA CAMINHADA - RR (3 TIPOS) E FALECIDOS I- ENTRE OS ANOS DE 1980 A 2015				
Embaixadores (a)	T3- RR (caminhada)	T4- RR (caminhada)	T14- RR (caminhada)	T36- I (falecidos)
Júlio (3 toadas)	• 1 vez • 1989	• 7 vezes • 1989 a 1993	• 1 vez • 1993	X
Zé Pio (1 toada)	X	• 1 vez • 1992	X	X
Pedro (3 toadas)	• 1 vez • 1994	• 16 vezes • 1992 a 2010	• 11 vezes • 1995 a 2015	X
Brasa (1 toada)	X	• 4 vezes • 1992 a 1994	X	X
Fábio (3 toadas)	X	• 10 vezes • 2006 a 2015	• 3 vezes • 2009 a 2012	• 1 vez • 2011
Paulo (1 toada)	X	• 4 vezes • 2010 a 2015	X	X
Priscila (nenhuma toada)	X	X	X	X

Fonte: Elaborado pela autora

A partir desses quadros pode-se notar como as toadas aparecem ou não, dentre a cantoria dos Embaixadores no decorrer dos anos registrados nas Coleções. Algumas toadas acabam ficando na preferência de apenas um Embaixador, não sendo encontradas no repertório dos outros, como é o caso da T15 (Embaixador Sebastião Brasa). Já outras, aparecem no repertório de quase todos eles, sendo uma delas a toada de caminhada T4.

Lembrando que essa análise quantitativa apenas é um indicativo desses usos, já que sabemos que não foram filmados todos os anos de atuação da Folia no intervalo que vai de 1980 a 2015, como também não foram filmados todos os momentos de cantoria de todos os dias de giro. Esta análise serve mais para saber sobre a presença do que sobre as ausências dessas toadas.

A quantidade de vezes que as toadas aparecem em cada Embaixador varia também a partir de sua participação dentro da Folia no correr dos anos. Tio Júlio a partir de 1996, já não mais participou efetivamente na Folia, conseqüentemente, deixam de aparecer as toadas com sua atuação durante os anos seguintes. O mesmo acontece com o Embaixador, Sebastião Brasa, que ao que parece deixou de participar da Folia em finais da década de 1990. O Embaixador Paulo, por exemplo, dá início em sua participação por volta do ano de 2009/2010. Já Fábio inicia a participação na embaixada por volta do ano 2003 e eu, Priscila, iniciei minha participação na embaixada no ano de 2014.

Quadro 15: Quantidades de toadas dentre os Sistemas de Cantoria usadas pelos Embaixadores entre os anos de 1980 a 2015

QUANTIDADE DE TOADAS DENTRE OS SISTEMAS DE CANTORIA USADAS PELOS EMBAIXADORES (A) ENTRE OS ANOS DE 1980 A 2015 A PARTIR DAS 50 TOADAS IDENTIFICADAS NO REPERTÓRIO							
Embaixadores (a)	Mineiro	Paulista A	Paulista B, C,D, E	Dobrado	Caminhada	Falecidos	Total
Júlio	3	1	1	1	3	0	9
Zé Pio	2	2	1	0	1	0	6
Pedro	9	9	9	7	3	0	37
Brasa	1	1	0	0	1	0	3
Fábio	6	8	8	6	2	1	31
Paulo	6	5	6	7	1	0	25
Priscila	0	1	2	0	0	0	3

Fonte: Elaborado pela autora

Todas as ocorrências de toadas e seus comportamentos que são possíveis de observar através das tabelas, estão contidas na memória dos Embaixadores, lembrando que nada é escrito. O que impressiona ao olhar para as tabelas é a grande quantidade de toadas contidas na

memória do Embaixador Pedro, sendo que sua atuação aparece na grande maioria das toadas. Das 50 toadas que são possíveis de serem encontradas no repertório da Folia dos Prudências, Pedro atua em 37 delas, seguido de Fábio, seu filho, que atua em 31 e Paulo que atua em 25.

Ter uma quantidade variada de toadas no repertório auxilia o Embaixador a conduzir o rito da Folia, dado que a mudança de toadas dentro de uma mesma sequência de performance auxilia o Embaixador a marcar o espaço físico e simbólico. O Embaixador muda de toada para mudar de ação, como é possível observar no vídeo de 2012, na fita 1 da Coleção Osvaldo Paulista. O Embaixador Pedro está cantando uma toada em que abençoa os festeiros que estão segurando a Bandeira atrás do altar da Capela, no dia 01 de janeiro, dia da Saída, minuto 46:40. Logo em seguida, ele muda de toada para chamar os Alferes (Palhaços) que estão lá fora aguardando o momento de adentrarem na capela. De joelhos os Alferes entram e se apresentam diante da Bandeira e das pessoas presentes para darem início a mais uma Jornada.

Não só as mudanças e usos individuais das toadas cumprem o papel de marcação dentro do rito, mas também mecanismos simbólicos musicais presentes nas composições das toadas. Procurando compreender melhor esse aspecto, vejamos algumas considerações a respeito da significação musical no repertório da Folia dos Prudências.

6.3 O SÍMBOLO MUSICAL NAS TOADAS DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIAS

A partir de abordagens de estudos da etnomusicologia, busco refletir a respeito da *significação musical* em sua tradição, agregando conceitos partindo do pressuposto de que a *toada* de Reis carrega em si um conjunto de significados que vão sendo aprendidos, criados e reproduzidos por diversas gerações com o passar dos anos.

As toadas são usadas em todos os momentos rituais da Folia, em cada parte da performance é usado um tipo de toada correspondente a um dos cinco sistemas de cantorias que permeiam a música da Folia dos Prudências.

A partir disso, podemos pensar de que forma tal grupo com uma grande expressão musical cria e recria significados com a música, construindo sua atuação, identidade e transformando o espaço, gerando, portanto, uma localidade em que exercem suas atividades a partir do que chamam de devoção?

Ao olhar para a música da Folia, o que se reserva ao religioso, toma no rito toda a sua proposta de atuação. Quando nos debruçamos a analisar os eventos sonoros, há de se considerar sempre o contexto religioso que permeia a atividade da Folia, que não acontece de forma

isolada, podendo sofrer influência de outros ritos religiosos que fazem parte da cultura caipira. Esses são constituídos a partir de diversas influências culturais instauradas com o passar dos anos, como também influências diretas do culto católico.

Em estudos como os feitos por Elias Xidieh na década de 1970 já apontavam para a forte tendência e aproximação dos cultos do catolicismo popular às práticas canônicas da Igreja, mesmo o autor afirmando que tais ritos estariam longe de serem reproduções dessas práticas. A exemplo disso temos dentro das manifestações musicais religiosas na região de Cajuru, o *Canto pras Almas* que apresenta uma estreita ligação musical com a Folia de Reis, chegando a ter a mesma composição e nomenclatura vocal. Esse movimento nos mostra curiosamente, como também todo o catolicismo popular, a não necessidade da presença de sacerdotes da Igreja para os cultos religiosos, firmando sua atuação catequética. A Folia de Reis apresenta sua tradição a partir dos ritos católicos, a começar pelo enredo do Nascimento de Cristo que alcança seu auge na Visitação dos Magos na passagem bíblica em Mateus 2, 1-12.

Um aspecto importante nos ritos do catolicismo popular é o uso e o ato da Oração, que aparece correspondente a liturgia católica no que é chamado de canto antifonal⁸¹. No *catecismo católico* a antífona é um dos modos, assim como o hino, de exprimir a oração. Tanto o Canto pras Almas quanto a Folia de Reis fazem uso desses elementos e trazem aspectos complexos dessa formação, já que reúnem as características do *responso*⁸² e da “*doxologia*”⁸³ (os gritos e exclamações finais) (XIDIEH, 1972; ANDRADE, 1982). 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 de prática religiosa para os demais fiéis, pois foram eles que alcançaram a plenitude

⁸¹“**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)

⁸² Dar resposta ao que foi dito.

⁸³“§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)

em Deus, no caso da Folia, os Santos Reis e os santos que compõem o enredo da Natividade, São José, Nossa Senhora e tendo como figura central o Menino Jesus.

O enredo da Natividade vai sendo contado no decorrer de cada toada, que acontece vagarosamente. Em uma visita a melodia se repete, mas os versos (texto) não. Cada verso da toada 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.

Carlos Rodrigues Brandão (1985) fala sobre a dinâmica do catolicismo popular, em que os processos de dar e receber são uma combinação criada sobre valores da cultura caipira, convencionada entre “componentes do sistema simbólico do sertanejo – visão do mundo, ideologia religiosa, códigos de trocas familiares e sociais” (BRANDÃO, 1985, p.34). Diferente de outros estudos que apontam uma oposição entre os dois sistemas de catolicismo, ele diz que tal catolicismo no decorrer da história atuou de maneira dinâmica de participação e exclusão dentro da liturgia da Igreja, mas que em finais da década de 1960 foi aos poucos reincorporado a ela a partir de um *catolicismo de vanguarda* (BRANDÃO, 1985).

Tais apontamentos são importantes de serem feitos pelo fato de que muito da tradição de composição musical da música ocidental era realizado nas Igrejas, e com o passar do tempo foram sendo incorporados a outros tipos de composições e influenciando a música do mundo ocidental como um todo. É possível apontar para algumas dessas características que herdadas pelas Folias de Reis acompanham os aspectos religiosos no que concerne aos usos de melodia, harmonia, forma e rito.

A música da Folia apresenta-se com uma elaboração pré-estabelecida, com usos e regras harmônicas que podem ser identificadas a partir da composição de seus sistemas de cantoria. Seu efeito harmônico ultrapassa regras de harmonia e execução, visto que faz uso de cadências e notas de passagens não convencionais como alturas de notas que seriam dificilmente escritas e executáveis para vozes masculinas fora deste contexto, aparecendo também em outras manifestações musicais populares.

Os Sistemas de Cantoria estão presentes em vários grupos dessa mesma região, podendo, como é o caso da T26 (conhecida como toada do Zé Paiva), migrar de um grupo para outro, havendo trocas a partir do momento em que, por estarem próximos territorialmente, compartilham de uma vida musical comum. Visto isso, o *signo musical* é um dos fatores que chama atenção pelo fato de um específico público conhecer e entender certos códigos que através da música, dita o acontecimento do rito e diversos comportamentos. Assim procurarei refletir sobre o assunto abordando a partir do que a tradição de estudos musicológicos e de

significação nos oferece para compreender tal aspecto, agora direcionado para a música da Folia de Reis.

Quando olhamos para os estudos de significação musical a abordagem teórica de início desenvolveu-se a partir de estudos da linguística e da fonologia. Como um dos grandes geradores do pensamento de significação o linguista Charles Peirce ([1897] 2017) através de sua teoria da tricotomia traz a ideia de signo, objeto e interpretante instaurando uma das principais teorias na área. Ao longo do tempo essa teoria foi utilizada e reelaborada por outros diversos estudiosos de significação, por exemplo Charles Morris (1976), que mais tarde no campo da significação musical ocupa grande parte da discussão. Figuras musicais características dentro do repertório criam certo vínculo de comunicação com o ouvinte.

Nesses estudos o que se observa é que as tópicas musicais⁸⁴, que são marcações presentes nas composições, aparecem relacionadas com espaços de convivência social, em que tal sociedade usufruía dessa música em momentos e lugares específicos, fazendo com que se solidificasse o uso dessas estruturas musicais em função de signos, ou símbolos de uma determinada expectativa emocional.

Nesse sentido, podemos entender que o significado ou signo musical não é o que nos referenciamos apenas na escrita, mas sim antes de tudo no que é ouvido e identificado pela audiência. Lembrando que mesmo tratando-se “semióticamente” a palavra antes de ser escrita ela é falada, ou seja, a ideia do texto escrito vem depois da ideia da fala. A significação musical está além da escrita, uma vez que a escuta é seu destino, o reconhecimento, seu objeto. O fato de criarmos símbolos e convenções comunicativas que rompem as barreiras da linguagem falada, é um mecanismo comum na comunicação dentre diversos grupos sociais. A cultura atua diretamente na organização desses símbolos, variando de grupo, lugar e tempo. No entanto, é extremamente importante que haja uma pré-disposição desse grupo para que esses símbolos se tornem efetivos.

O Embaixador tem conhecimento prévio de que aquele tipo de toada servirá para isso ou até pode surtir determinado efeito no ouvinte na hora de promover o rito. Podemos pensar também que as toadas são aprendidas de outras Folias, de outros Embaixadores. Nisso, signos musicais estão também presentes no repertório desses grupos, de certo modo fazem circular essas ideias que são reconhecidas por uma gama grande de público. Tal público pode ser as

⁸⁴ Em 1985 Leonard Ratner desenvolve a teoria das tópicas, em que observando o repertório de música ocidental de concerto do século XVIII identificou figuras musicais características dentro do repertório desse período, as quais os compositores utilizavam com intuito de *representar* ou *marcar* determinada afeição ou sentimento em tal trecho musical, criando certo vínculo de comunicação com o ouvinte.

pessoas daquela região que estão acostumadas ou que firmaram tal tradição, considerando que qualquer signo se encontra presente numa rede de relações. Lembrado que a região da qual estamos falando, onde se deu a cultura caipira é uma região muito ampla, não se resumindo apenas à algumas cidades, podendo abarcar parte dos estados de Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Paraná, Rio de Janeiro e o estado de São Paulo como um todo.

A toada sugere emoções principalmente quando acompanha imagens, bem como gestos e movimentos, pessoas segurando a Bandeira⁸⁵ de joelhos, pessoas chorando, Palhaços⁸⁶ 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 grande parte da educação espiritual, podendo ser moldado em qualquer lugar. Como traz William James (1991), *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). Essa afirmação entra em conformidade com Blacking quando diz que:

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.⁸⁷ (BLACKING, 1973, p.54, tradução nossa)

Acredito que os símbolos musicais também se constituem dentro de disposições culturais e psicológicas específicas, formando uma espécie de *lugar de operação* ou *lugar de ação*. Sendo que ao revisar alguns conceitos a respeito da significação musical, pode-se, no entanto, pensar que sentimentos são atribuídos à música, assim como os significados. Para que possamos entender as operações de significação da música da Folia, nos embrenharemos através de alguns aspectos da ótica *peirceana* de análise do signo.

⁸⁵ Símbolo central da Folia de Reis em que representam em pintura a imagem da Adoração dos Magos ao Menino Jesus. Essa vai a frente do grupo, representando os próprios Reis Magos. Símbolo de adoração da Folia.

⁸⁶ Integrante da Folia em que tem uma vestimenta específica e uma máscara de aspecto horripilante. Esse declama versos rimados antes de adentrarem as casas, como também realiza louvações quando há a presença de um presépio.

⁸⁷ “MUSIC 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)

Charles Peirce é responsável por umas das teorias mais difundidas sobre significação, que ganha profunda análise em seu trabalho intitulado *Semiótica* ([1910] 2017). Junto a outros estudiosos como William James, deu início a escola filosófica nos Estados Unidos chamada de *pragmatismo*⁸⁸ em finais do séc. XIX. Peirce ([1910] 2017) descreve como signo aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, que se dirige a alguém, criando, por conseguinte um outro signo.

Ao signo criado dá o nome também de *representamen*. “Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen.” (PEIRCE, [1910] 2017, p.46).

Para Peirce esse *representamen* (que é o signo) está ligado a três coisas: o fundamento, o objetivo e o interpretante. “Um Signo (q.V.) se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional” (PEIRCE, [1910] 2017, p.76). Peirce a respeito do interpretante que engloba o objeto e a representação, descreve o funcionamento da mente com signo e significado em que o *ícone* apresenta *semelhança*. Da mesma forma o *motivo* também se constitui de *semelhança* (repetição da semelhança) que é diferente, portanto, de “igualdade”, sendo o *motivo* um material icônico.

Procurando aplicar a teoria de Peirce na análise a respeito de símbolo e signo na música da Folia, tais relações de representações podem ser analisadas a partir do tipo de composição da toada e sua performance. É possível observar nas toadas que signos musicais estão presentes em sua constituição sendo reconhecidos por seus fazedores. Sendo assim, tais reconhecimentos geram respostas musicais dentro da performance, ditando a execução musical de cada toada. Logo à frente nos ocuparemos de analisar a relação da toada (T12) com seus cantadores de maneira a mostrar na transcrição em partitura em quais momentos tais reconhecimentos acontecem.

Peirce faz uma divisão a respeito da análise simbólica em que ele dá o nome de *tricotomia do símbolo* sendo dividida em *Ícone*, *Índice* e *Símbolo*.

Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual

⁸⁸ Teoria segundo a qual se considera a utilidade prática de uma coisa como critério de valor e verdade. (Dicionário escolar da língua portuguesa. Academia Brasileira de Letras. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008. p.1.013)

é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (PEIRCE, [1910] 2017, p.76)

Para tanto, dentro da tradição de estudos sobre significação musical, temos na figura do compositor a catalisação das ideias (depois pensadas como símbolos) a serem transmitidas através de sua escrita e execução musical. Na Folia de Reis também há compositores, esses na maioria das vezes são os Embaixadores. Não há música escrita, mas sim a elaboração e transmissão oral dessas composições que são as toadas, que logo são memorizadas pelos outros foliões e cantadas em seguida.

O modo de concepção dessas ideias musicais de composição ocupa uma dinâmica em que a inspiração é instaurada a partir de uma complexa rede de relações, que envolvem a criatividade, a espiritualidade, a memória e o que os foliões chamam de *dom*. Dessa forma curiosamente compartilham signos musicais que são reconhecidos pelos ouvintes, mesmo esses muitas vezes não fazendo parte efetivamente do grupo, mas que estão de algum modo envolvidos na tradição das Folias de Reis.

Quando os Embaixadores são interrogados sobre como criam as toadas, sempre dizem que quem traz a inspiração para tal prática é o Espírito Santo. Seeger (2015) ao perguntar aos Kĩsêdjê como eles aprendem seus cantos, esses dizem que algo os ensinou, espíritos de animais ou outros entes. É possível identificar que esses Embaixadores dominam os códigos dessas composições (REILY, 2014), que com o passar do tempo foram sendo desenvolvidas com a prática, através da memória, pois, é uma tradição oral. Considerando isso, pode-se dizer que o processo de codificação e memorização desses códigos (símbolos e signos), que permeiam a significação musical parte de um exercício retórico, em que a memória toma lugar central.

A música da Folia de Reis é parte de uma tradição oral, e nessa dinâmica a memória torna-se imprescindível para manter a tradição, que se instaura e têm manutenção através da repetição. A memória torna-se um exercício que é em primeira instância do Embaixador, no entanto a memória também é uma prática.

Como visto nos capítulos anteriores, o Embaixador se prepara para o momento da performance ao rememorar algumas toadas, os versos de cada momento do rito. Há um entendimento dentro do processo de cronologia dos acontecimentos, uma vez que acontecem em determinada ordem e não aleatoriamente. O Embaixador conhece essa ordem e como

embaixador tem a responsabilidade de transmitir uma mensagem que é entendida como também comunicada por outro plano de existência, o plano espiritual. Quando o Embaixador é perguntado de sua inspiração ele diz que são inspirações divinas e deve-se dizer aquilo que veio em sua mente, sendo que essa era a vontade do Divino naquele momento, muitas vezes fugindo do que ele havia “preparado” minutos antes de iniciar a cantoria.

A ideia de compositor dentro da Folia de Reis é transformada, pois ela acontece de uma maneira diferente dos parâmetros convencionais da música ocidental de concerto por atuar nos parâmetros citados acima. Dessa forma, aquele que compõe (no caso, o Embaixador) já pressupõe que será entendido por aquele que irá ouvi-lo (escuta consciente). Na Folia a partir da escuta, tanto as ações quanto o rito de um modo geral, são dirigidos. Por exemplo: se deve ou não cantar na porta da casa antes de entrar, ou se deve ou não entrar na casa cantando, ou se a Bandeira de Reis deve ficar na mão de quem paga a promessa ou na mão do dono da casa.

Dentro do que concerne a relação Embaixador-compositor e folião-interpretante (executante) podemos nos perguntar: a ideia de intérprete existe na Folia de Reis? Há aquele que interpreta uma toada? Na verdade, há outra ideia de interpretação, pois, não se *interpreta* no sentido convencional utilizado em música, indo mais além, já que se vive aquela música, identifica-se os códigos dessa música e logo dirige ações. É uma música de uso vivo, uso direcionado, uso para atuar em algo.

Dentro dos símbolos e signos musicais, pressupõe-se que o signo te leve a uma “competência” da qual você deve, ou pode executar a ação, isso nos lembra a teoria das *tópicas*. No caso, a Folia de Reis não parte exatamente do pressuposto que o compositor/Embaixador conscientemente use de sua composição (toada) ou pense em sua composição utilizando intervalos ou criando motivos pré-determinados para mover isto ou aquilo no público, antecipando o efeito expressivo como dito anteriormente. Por outro lado, muitos dos usos musicais compositivos trazem das tradições traços de intenções solidificados na cultura ocidental, mesmo esses provindos de uma tradição escrita, mas que com o tempo passaram a circular oralmente entre as diversas tradições.

A significação musical está presente na escrita da música desde a antiguidade. Ela faz parte do que se reserva a formação de ideias e a adesão de que a música significa ideias. Considera-se que há uma consciência acústica da própria música, em que se estabelecem redes comunicativas, que nos vinculam em redes de reconhecimento.

A Folia de Reis como parte de um movimento religioso, não deixa de conter aspectos da religião, no caso, Católica. Camadas sedimentares tanto da tradição de fundamentação religiosa quanto cultural, estão presentes na atuação da Folia.

O processo de significação musical muda com o passar dos tempos, ocupando muitas vezes nas tradições compositivas, a relação música e palavra, seu sentido central, sendo que seus processos de apropriação de sentido vêm se acumulando de forma sedimentar, numa perspectiva estruturalista⁸⁹ de entendimento dessa formação cultural e musical.

Nessa gama constitutiva de significados o pensamento musical também está relacionado com o pensamento gramatical, a música, portanto, colide com o mundo das ideias que vem através das palavras. Na Folia fica a cargo do Embaixador tal combinação, em que ajusta os textos a música da toada, a qual escolheu para o momento da performance.

Quando nos voltamos para a história da música ocidental, formas antigas de pensamento entre filosofia e arte ocupam um lugar formativo na música. Inicialmente as pessoas pensavam a natureza dos intervalos, só depois se pensa na natureza do acorde. Compositores venezianos como Zarlino pensavam no caráter afetivo dos intervalos, pois, segundo ele, são nos intervalos que estão as expressões, ou seja, na relação entre os sons. Apenas depois aparecem teorias de baixo contínuo: modelos e progressão de baixos (séc. XVII; séc. XVIII). Dentro da história da música as tonalidades são o primeiro projeto de significação, um exemplo disso é que não existia música que se referia a morte em modo maior.

No que concerne às tópicas, podemos indicar que além de tais aspectos de significação serem encontrados e possíveis em pequenas partes dentro das toadas, os próprios Sistemas de Cantoria que aparecem na Folia dos Prudências como o Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminha e Falecidos, também representam uma tópica diferente. Esses podem ser enquadrados dentro da conceitualização de tópica que parte de tipos e estilos musicais nos estudos musicológicos, por exemplo, gavotte, giga, sarabanda, minueto e estilo cantábile, estilo brilhante, pastoral, estilo sensível ou fantasia.

A seguir busco através da análise da toada T12 mostrar a operação simbólica e musical atuante na música da Folia de Reis.

6.4 ANÁLISE

Dentre as várias perspectivas de análises que vem ao longo dos anos compondo a musicologia (NATTIEZ, 2004), (COOK, 1987; 2008), procurei considerar também algumas

⁸⁹ Corrente de pensamento nas ciências humanas inspirado no modelo da linguística e que compreende a realidade social a partir de um conjunto considerado elementar (ou formal) de relações. Tal termo teve origem nos estudos do linguista Ferdinand Saussure no início do século XX.

vertentes etnomusicológicas buscando olhar e entender a construção musical a partir da ideia de quem faz tal música, e de como tal grupo compreende sua prática (BLACKING 1973; 2007), (SEEGER [1987] 2015; 2008), (HOOD 1960; 1987), (SMALL 1998; 1999), (TURINO, 2008).

Um dos pontos importantes é que o presente estudo analítico vem acompanhado de uma abordagem empírica, em que a prática auxilia no desenvolvimento de ideias e reflexões sobre o fazer musical da Folia. O trabalho de campo, a autoetnografia e a pesquisa participativa como apresentada por Hood (1960) trazem a importância de tal abordagem, aumentando as possibilidades e acessando informações que muitas vezes só são possíveis a partir do momento em que se aproxima do pensamento dos que fazem essa música, legitimando e esclarecendo ideias sobre a performance e participação.

Dentro das perspectivas de análise musical, uma das que eu gostaria de destacar é a abordada por Thomas Turino em seu livro *Music as Social Life: the politics of participation* (2008). Partindo do pressuposto de que a música não é uma forma de arte unitária, Turino argumenta que o termo música se refere a fundamentalmente diversos tipos de atividades que atende a diferentes maneiras e necessidades do ser humano sendo que a participação e a experiência musical são de extremo valor para os processos de integração pessoal e social dos quais atribuem integridade aos indivíduos.

Turino inaugura sua reflexão sobre os signos musicais partindo do pensamento de Bateson, a respeito da importância das artes na vida humana que são comunicadas e compartilhadas a partir de fluxos de interação que produzem estados de imersão extremamente prazerosos. Turino cita a tricotomia de Peirce ([1910] 2017), apontada aqui anteriormente, e reforça a importância de pensar o signo de forma a compreender os processos de comunicação presentes na música e modos de análise de signos não linguísticos. Ele aponta um aspecto de análise que é o processo icônico a partir de fenômenos que têm entre si alguma semelhança, podendo pensar em agrupamentos de pessoas ou músicas que compartilham elementos entre si configurando suas identidades e resultando em definições, mesmo que não permanentes, como grupo ou gênero musical.

Turino ainda aborda a importância de que os símbolos icônicos criam um espaço especial para a realização de conexões imaginativas (TURINO, 2008, p.7). Todo esse movimento de produção sonora e simbólica ganha corpo quando é apropriada por grupos de pessoas em determinada situação participativa e lugar, construindo identidades, moldando mundos ideais (SMALL, 1998; TURINO, 2008).

Ao considerar o *self* como perspectiva de conhecimento, Turino faz um apontamento importante a respeito de conhecer e compreender o fazer musical:

Em termos das práticas de fazer pesquisa de campo etnomusicológica e análise social, entretanto, eu começo e termino com indivíduos. Sugiro que quaisquer teorias gerais sobre processos artísticos e práticas culturais expressivas fariam bem em começar com uma concepção do self e da identidade individual, porque é nos indivíduos vivos e respirando que a 'cultura' e o significado musical finalmente residem.⁹⁰ (TURINO, 2008, p.94, tradução nossa)

Por se tratar de uma cultura viva e atuante há de se buscar um equilíbrio entre teoria e prática no decorrer das reflexões. Ao tomar a perspectiva de compreender tal fazer a partir do momento em que se entende que a teoria vem depois da prática, é possível viabilizar o desenvolvimento de resultados mais satisfatórios, principalmente quando tomo a perspectiva autoetnográfica como ponto principal de investigação. O intuito não é criar juízo de valor, mas se preocupar com o que está em torno das práticas e da música viva, aquela que atua fortemente sobre o indivíduo, em razão de que essas causam transformações na ordem do dia, moldando espaços e comportamentos.

6.4.1 A Toada Doze- T12

Para a análise tomo como parte integrante desse texto a toada T12. As toadas como visto anteriormente apresentam duas partes, *Embaixada* e *Resposta*, sendo que as toadas do Sistema Paulista, como a T12, apresentam cinco tipos de respostas que denominei como A, B, C, D e E, que para esta análise irei trabalhar apenas com a resposta A, sendo essa a resposta usada pela toada analisada. Essa resposta traz em sua terminação o seguinte uso de interjeições: A= ai ah ai.

A toada T12 é uma toada que aparece 32 vezes no repertório analisado dentre as Coleções CPR e COP. Ela consta nos anos registrados de 1993, 1994, 1995, 1997, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014 e 2015. Quando olhamos para seus andamentos médios durante esses anos, não variam muito, mantendo-se entre $J = 85$.

Os Embaixadores que usam a T12 são Pedro, Fábio e Paulo. Como Embaixadora quando vou *embaixar* acabo por não utilizar tal toada, pelo fato de que sua extensão melódica é muito ampla e não possibilita alcance na minha voz, no caso, voz feminina. Se optar por cantá-la,

⁹⁰ “In terms of the practicalities of doing ethnomusicological field research and social analysis, however, I begin and end with individuals. I suggest that any general theories about artistic processes and expressive cultural practices would do well to begin with a conception of the self and individual identity, because it is in living, breathing individuals that 'culture' and musical meaning ultimately reside.” (TURINO, 2008, p.94)

preciso cantar a última parte uma oitava acima, desfigurando de certo modo a parte mais interessante de sua composição, que é o uso do registro grave na última parte.

Nas audições para a realização das transcrições de um modo geral 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 em que o coro canta sete vozes ao mesmo tempo.

O modo que me auxiliou na identificação das toadas e seus sistemas foi a transcrição inicial a partir de suas *funções harmônicas*, pelo fato de apresentarem diferentes afinações nas gravações. Esse modelo de transcrição e análise foi usado por Mário de Andrade em 1937 quando registra as toadas dos sambas rurais paulistas, tendo em vista a afinação não fixada.

Outro dado possível de observar durante a pesquisa é que nos anos analisados de 1982 a 2015, houve algumas diferenças na afinação da Folia de um modo geral, sendo que tal variação se deu mantendo sempre a afinação cebolão da viola como base, e também, a mesma estrutura harmônica das toadas. A diferença de maior notoriedade é o uso da afinação em Dó sustenido (C#), que após meados de 1990 passou a usar a afinação em Ré Maior (D). Isso se deu pelo fato de ter sido incorporado ao grupo um instrumento de afinação fixa, o acordeom, que atuou até os anos finais da década de 1990.

Um fato interessante no processo de transcrição foi que, por conhecer o timbre dos cantadores desde a infância, tal familiaridade me auxiliou na identificação das vozes durante as audições, sendo que as gravações são das mais variadas qualidades. Um exemplo disso é o timbre da Tala, uma voz de região média (central) que em meio às outras vozes é difícil de identificar. Consegui ouvi-la por conhecer bem o timbre do cantador Seu João Francisco, um dos entrevistados para o trabalho da tese. Dentro dos inúmeros registros de toadas que totalizam 738 dentro das coleções COP e CPR, escolhi realizar a transcrição da primeira aparição de cada uma delas, com o intuito de observar sua primeira intenção de formato melódico.

A progressão de entradas das vozes na cantoria, como será vista na transcrição logo mais, corresponde também à disposição espacial do grupo, uma vez que os cantadores têm consciência da acústica da própria música, fazendo com que haja uma intenção de projeção sonora que passa de cantador para cantador. As vozes são projetadas de modo que todo o som retorne ao Embaixador e chegue até a Bandeira, que no caso é segurada pelos fiéis. Essa ordem acontece das vozes mais graves para as mais agudas.

Na partitura as vozes foram escritas em clave de sol, para uma melhor visualização da sobreposição de suas entradas, podendo servir também para a leitura nos instrumentos que

compõem a Folia como violão, viola, cavaquinho, etc, pois, muitas vezes esses instrumentos repetem as melodias principais das toadas em suas performances.

A maioria das vozes, que são masculinas, ultrapassa o registro agudo, a tessitura normalmente atribuída a elas sendo que, para as vozes mais graves, utilizei a oitava abaixo da clave para sinalizar que cantam em tal extensão. Das características principais das vozes posso apontar que entre elas não há quase 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 provavelmente herdada da música caipira, podendo acontecer modificações ao gosto do Cantador, sendo que em alguns momentos aparecem em quartas paralelas.

Existem pontos de cruzamento de extensões entre as vozes da Tala, Contra-tala e Tipe, há também ocorrências de oitava durante grande parte da melodia, como 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, fazendo com que nunca terminem todos juntos, mas sim gradativamente.

Durante o processo de aprendizagem e prática da música da Folia é possível perceber que o grupo cria suas próprias tópicas, seus símbolos musicais. A começar com seu motivo principal, que aparece já de início durante a execução musical, o qual optei por chamá-lo de *leit-motiv*⁹¹ da Folia de Reis.

Figura 6: Leit-motiv da Folia na Introdução (comp.1)



Fonte: Ribeiro (2021, p.215).

⁹¹ “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).

Tal motivo é comumente encontrado na grande maioria das Folias de Reis do Sudeste. Nas poucas transcrições musicais encontradas em trabalhos etnográficos sobre Folias é comum encontrar esse motivo rítmico/melódico. Ele aparece na execução instrumental como o primeiro motivo da toada, mantém-se recorrente durante toda execução inclusive nos encerramentos, que é dado o nome de *arremate*. Acompanha todas as toadas sendo que cada momento o rito de atuação da Folia é *marcado* por um tipo de toada, dentro de um sistema específico. Os sistemas estão diretamente conectados com esses momentos, e são usados pelos foliões de maneira consciente e protocolar. Por exemplo: para uma *Chegada* sempre é usada uma toada Mineira, que é a toada mais “solene” ou “mais importante” da Folia. Os foliões têm plena consciência desse tipo de uso, desde o momento da chegada na casa, até o momento de saída.

Dentro da perspectiva de Peirce ([1910] 2017), podemos afirmar que as toadas funcionam como um *índice*, referindo-se a um momento específico de vivência do rito.

Na música, em um nível intrínseco, o índice pode apontar para as partes de uma composição musical: uma cadência pode indicar o final de uma frase, período, seção ou peça, por exemplo. No nível extrínseco, a escuta de uma peça musical pode nos dar informações, por exemplo, acerca do compositor, do período, o uso de determinados instrumentos podem ser indicativos de determinada região ou nacionalidade, um estilo musical, por sua vez, pode indicar um contexto na qual ele surgiu etc. (OLIVEIRA, 2017, p.80)

Quando no rito o Embaixador pede uma oferta está cantando um tipo de toada, geralmente uma toada Paulista, logo que a recebe, ele muda de toada, podendo repetir esse feito quantas vezes forem necessárias. É possível acontecer em ocasião de visita, cinco pessoas diferentes oferecerem suas ofertas, e a cada vez que uma pessoa pega na Bandeira e dá sua oferta, o Embaixador tem quase que uma obrigação de mudar de toada. Os Embaixadores mais experientes podem realizar isso sem repetir uma toada se quer. A mudança de toada torna-se o indicativo de que mudou o propósito da cantoria, ou seja, o *índice* (a toada que muda) refere-se a uma nova oferta oferecida (seu *objeto*).

Cada sistema de cantoria apresenta diversos dispositivos simbólicos musicais que são compreendidos e interpretados pelos cantadores, indicando-os qual tipo de resposta devem cantar ao realizarem sua cantoria após a embaixada realizada pelo Embaixador. Essa prática é aprendida a partir de anos de atuação na cantoria da Folia. Esse tipo de conduta é totalmente consciente, mesmo que não saibam exatamente explicar, com meios teóricos musicais, o que de fato estão a fazer.

Identifiquei que nas toadas paulistas de resposta *A* ocorre o uso predominante da cadência D-T (dominante- D e tônica- T) na parte do Embaixador que pode aparecer já na

primeira frase cantada, que é confirmada no final da embaixada. Essa cadência pode também aparecer na primeira frase e como uma ideia já concluída, e ser finalizada com uma suspensão na Dominante, dando uma ideia de suspense, como é o caso da T12, mas jamais em Subdominante (S), tendo sempre a indicação de predominância compositiva da cadência D - T, ou o que é chamado de cadência quase perfeita, aparecendo já na finalização da ideia melódica na primeira frase.

Algumas vezes, como é o caso das toadas T29 e T6 há um complemento que antecede as cadências D-T das respostas A, ou seja, há alguns acréscimos dependendo da toada, mas a essência da resposta A, que gira em torno da cadência quase perfeita T-D-T se mantém, da mesma forma a interjeição *ai ah ai*, que faz com ela seja a resposta A e não B, por exemplo. A resposta B, a título de comparação é dada a partir do uso da função da Subdominante, tanto no acorde quanto em alguns momentos de notas pertencentes, no caso, a tonalidade de sol maior (subdominante). Mesmo que na resposta B haja a cadência de D-T, quando aparece o campo harmônico da Subdominante, sol maior, os foliões já sabem qual resposta devem encaixar ao final da embaixada, no caso a resposta B utilizando uma interjeição diferente da que é usada na Resposta A, que é a interjeição *oi larê ai*.

Em relação aos intervalos, as toadas com resposta A geralmente apresentam um comportamento parecido com intervalos descendentes de 2ªM⁹² e 3aum (ou 2ªM) em suas finalizações na embaixada. Mas o que chama mais a atenção é o uso de caminho melódico que ao final sempre leva a fã#, que funciona como uma espécie de “*chamamento*” para a resposta A. Essa cadência com notas descendentes suscita a resposta “A”, que tem sua característica principal nos quatro últimos compassos também com a cadência T, D, T com as interjeições “*ai ah ai*”. Vejamos:

⁹² Padrões de medida entre os intervalos musicais: M = maior, m = menor, aum = aumentado, dim = diminuto.

Figura 7: Toada T12 - Paulista - A

344

T12- Paulista-A

CPR-v.1993C-(15:39)
 Embaixador: Pedro Souza
 Responderor: Zé Osvaldo

♩ = 90

Embaixador

Responderor

Emb.

Resp.

12

Pricabach2017©

Fonte: Elaborada pela autora

Figura 8: Resposta A

Resposta-A

COP-V.1993B-(00:19)

The musical score for 'Resposta-A' consists of two systems of five staves each. The first system includes parts for Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, and Contra-tala. The second system includes parts for Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal., Tip., and Req. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A red box highlights measures 5 through 8 of the second system. Above the first system, the letters 'A' and 'G' are placed above measures 1 and 3. Above the second system, the letters 'D', 'A', and 'D' are placed above measures 5, 6, and 7.

Fonte: Elaborada pela autora

Para título de comparação olhemos para o comportamento harmônico de uma toada com resposta B, em que está marcada a aparição da função de subdominante:

Figura 9: Toada T9 - Paulista -B

T9-Paulista-B

CPR-v.1992A- (01:17:45)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

The musical score is presented in two systems. The first system shows the Embaixador and Respondedor parts. The Embaixador part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a D major chord, followed by A major, G major, and A major. The Respondedor part is in treble clef with the same key signature. It follows a similar harmonic structure. The second system shows the Emb. and Resp. parts. The Emb. part is in treble clef with a key signature of two sharps. It starts with a D major chord, followed by A major, G major, and A major. The Resp. part is in treble clef with the same key signature. It follows a similar harmonic structure. A red box highlights the G and A chords in the Resp. part.

Fonte: Elaborada pela autora

Figura 11: Resposta – B

Resposta-B

CPR-v.1992A-(01:17:45)

Mestre
 Contra-mestre
 Cacetero
 Tala
 Contra-tala

4
 A D
 Mest.
 Cont.-mest.
 Cac.
 Tal.
 Cont.-tal.
 Tip.
 Req.

Fonte: Elaborada pela autora

As toadas de resposta B utilizam do mesmo mecanismo de disposição de cadência. Essas apresentam nos dois últimos compassos da *primeira parte*, T (tônica) e D (dominante), ou algumas vezes D (dominante) e D (dominante), sendo que um outro dispositivo simbólico além

do uso da S (subdominante) (funcionando como um índice) está representado pelo final em D de modo *prevalecente*, com melodia descendente compondo o último intervalo com fá#-mi de 2ªM, diferente das toadas de resposta A, em que o que prevalece na *primeira parte* é a cadência D-T. A resposta B caracteriza-se, portanto, por apresentar ao seu final, nos quatro últimos compassos, as funções D – (dominante) e T- (tônica), sendo que na parte da D- (dominante), o motivo rítmico muda acompanhando as interjeições “oi larê ai”.

Muitas vezes as texturas funcionam como um modo de chamar atenção para o trecho que será cantado. Lembrando que as letras estão presentes no repertório de cada Embaixador de maneiras distintas e esse é quem combina tais letras com tais toadas. Fica a cargo do Embaixador apropriar tais mecanismos em seu canto.

Muitas vezes há de se reparar a importância dos intervalos tanto na melodia, quanto também o acompanhamento feito pelo Respondedor junto ao Embaixador, a expressão melódica de algumas toadas muitas vezes acontece nessas relações intervalares. Se a expressão está na linha melódica que aparece principalmente em arcos a partir dos intervalos, pode-se pensar que qualquer alteração na linha melódica modifica o sentimento, sendo que ao alterar o caminho diatônico, marca a mudança. Um exemplo pertinente disso é a mudança de toada numa mesma execução, sem interrupção da cantoria, lembrando que a tonalidade de Ré maior permanece durante toda a performance musical.

Quando me refiro a atuação da S- (Subdominante) ou na atuação da cadência de D- T (Dominante – Tônica), como nas finalizações em Dominante, sendo que é essa última que dá o formato da resposta B, o que considero são as influências harmônicas dessas funções. Mas pode-se indagar que um, ou dois compassos não são suficientes para que tal influência se estabeleça, comparado a grandes peças em que a estabilidade de uma função harmônica ou um campo harmônico, como acontece por exemplo nas formas sonatas, se estabelecem em um conjunto de mais de 20 compassos.

Eu digo que neste caso da toada sim, que essas influências são possíveis dentro da música da Folia de Reis pelo fato de que a construção da ideia musical da toada, o que é considerado como uma unidade, de começo, meio e fim, acontece em um curto espaço de compassos. Em algumas delas como no caso da T12, acontece em 6 compassos, agregando a eles logo depois, mais 5 compassos, que poderíamos entender como uma transição ou preparação para o próximo trecho que virá, que é a resposta A.

Lembrando que, tudo acontece em uma só tonalidade, no caso a de Ré Maior, e podendo mudar de toada a cada momento. Tais mudanças harmônicas, de campos harmônicos, em que as melodias também fazem parte, não são somente os acordes, são as marcações que os

cantadores usam para se comunicarem, são seus *topos*, que indicam mudança ou permanência de tal comportamento musical durante a performance.

Por isso, esses reconhecimentos de sutis mudanças das funções harmônicas são importantes, e essa competência só é alcançada a partir da experiência, palpada pela memória e pela prática em conjunto, sendo que o cantador só compreende tais usos quando está em relação com outras vozes da Folia, pois, elas é que completam tal sonoridade cadencial. Cada voz atua com sua melodia e extensão específica, das quais se diferem do comportamento convencional melódico do coro convencional Soprano, Contralto, Tenor e Baixo.

O que procurei mostrar a partir dessa análise é que há o uso e reconhecimento dos símbolos por parte dos foliões. Os trabalhos de Charles Peirce ([1910] 2017) e Thomas Turino (2008) nos auxiliam na compreensão desse processo a partir do momento que trazem os modos que são concebidos e compreendidos os símbolos na comunicação, no caso, musical. A ideia é a de valorizar os códigos, por isso o autoetnografar se faz necessário para acessar com maior precisão esses dados, sendo essa uma atividade musical (Folia) que se torna reconhecível sem ensaio, uma vez que os códigos que a orientam são reconhecidos por seus fazedores, os quais através da prática foram aprendidos com o passar dos anos.

A partir dessa análise posso afirmar que toda essa movimentação cadencial, aparece de modos diferentes nas 50 toadas identificadas no repertório da Folia dos Prudências. As cadências são um dos mecanismos de composição que funcionam como códigos, ou signos, dentro da interação *embaixada* e *resposta*, entre o Embaixador e os outros cantadores, e até entre a Folia de Reis e grande parte do público que provém dessa tradição.

Tal mecanismo viabiliza a performance musical que é envolvida pela escuta, que não conta com a forma escrita da música, apresentando características, como por exemplo as apontadas no início do trabalho, a salmodia antifonal, dado que todas as toadas têm terminação decrescente. Ela, a *embaixada*, é “lida” auditivamente e em seguida os foliões já sabem o que cantar.

Tais aspectos ajudam a direcionar o olhar analítico dos trechos musicais, mas tal perspectiva deve vir associada a um conjunto maior de parâmetros, pois se isso não acontecer, tais interpretações correm o risco de não condizer com o que de fato essa música representa, principalmente quando essa música não é uma música escrita, como é o caso da música da Folia de Reis.

Assim, cada escolha de nota é uma escolha de pensamento, um pensamento em si, uma ideia, que pode ser reminiscência ou pré-determinada, escolhida de propósito, visto que tais conjuntos são reflexos de formação de ideias que resultam na música.

Das transcrições que seriam importantes estarem junto à transcrição da T12, seriam as linhas do bandolim tocado por Tio Alziro e o violão tocado por Zé Osvaldo constantes na gravação da qual foi baseada a transcrição da T12. Tais transcrições não foram feitas pelo fato da qualidade de áudio não ser suficiente para identificar a completude das frases, apenas as vozes ficam evidentes nesse trecho. Mas posso dizer que o bandolim a todo tempo realiza um contracanto com o Embaixador fazendo solos que ao que parece são complementos à melodia que vem sendo *embaixada*. O violão participa de uma forma parecida, realizando alguns bordões como também realiza linhas de contínuo e contracanto nos momentos de pausa da *embaixada*.

De um modo geral, para essa análise, podem ser abordados alguns pontos analíticos a partir da tradição das tópicas ao considerar que, olhando entre os compassos 11 e 13 da T12, observa-se um salto de 7ª na voz do Embaixador e um salto de 8ª na voz do Respondedor, ambos descendentes. Isso dá a intenção de chamada de atenção ao que está sendo falado, saindo, portanto, da amplitude de linha melódica que vinha acontecendo desde o início da toada. Curiosamente, o *baixo registro* nos estudos das tópicas aparece em passagens de suplicações ou angústia em contraponto ao alto registro, em que os elementos que aparecem são para indicar agitação, triunfos e fortes emoções. Em alguns momentos é possível observar tais parâmetros nas toadas e associar tais aspectos dentro de sua composição havendo, portanto, algumas convergências. Outra figura que poderia nos remeter às tópicas é a quebra da natureza da frase com ampla duração, que também é um recurso a partir do uso de figura de linguagem, nomeado como *Suspirario* (pausa de semicolcheia mais 3 semicolcheias, e repetição), sendo esse usado em pelo menos 3 toadas do repertório da Folia, aparecendo por exemplo na T26, a chamada toada do Zé Paiva, que nesse caso chama atenção e caracteriza substancialmente a toada da qual estamos falando, realizando, portanto, uma espécie de marcação.

6.5 TOADA DA FOLIA DE REIS: UM GÊNERO MUSICAL?

Considerar se uma música é de um determinado gênero e não de outro, para nós músicos é parte fundamental para que se possa conhecer de fato essa música. A partir dos inúmeros apontamentos feitos a respeito da música da Folia, a toada, e seu extenso repertório pertencente à Folia dos Prudências, temos informações substanciais para investigar se essa música pode ser considerada um gênero específico dentro dos conceitos que enquadram tal aspecto no que se refere à um agrupamento de um tipo de música específica.

Após o século XX com a indústria fonográfica, o viés mercadológico entra em cena, realizando outros usos para o conceito de gênero. Segundo Marcio Correa, ao realizar um estudo sistemático em torno desse assunto no qual um dos resultados foi a sua tese de Doutorado *Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento* (2018), não há um conceito fixo no campo da música sobre o que é gênero musical, pois o que se observa a partir de suas análises é que tal conceito se dá como “um conjunto de funções e significados decorrentes de interesses diversos, atribuído às manifestações musicais (...) agrupando composições que conservam algum grau de similaridade entre si.” (CORREA, 2018, p.1).

(...) percebemos que além dos fatores históricos já relatados, fatores culturais, estéticos e sociais interferem em grande monta na classificação dos gêneros e que, dependendo da área de conhecimento onde é empregado, tem seu conceito e sentido transmutado. Também ficou patente a inexistência de gêneros puros ao longo da história da música, tanto no repertório erudito como no popular e na música de tradição oral. Continuadamente eles se amalgamam, subjugando-se a novos referenciais estéticos e aos modismos culturais e históricos. Também verificamos que em determinadas áreas de conhecimento o seu sentido estético não é prioritário, em função de uma política mercantil de vendagem e distribuição de produções musicais. (CORREA, 2018, p.9)

O pensamento em torno dos sistemas de cantoria, lembrando que em outros autores como Reily (2002) e Tremura (2004) esses, tomam o nome de *estilos*, aderem aspectos de uma formação composicional específica dentre os grupos de Folia de Reis. Neles é possível ver uma organização composicional que gira em torno de um formato binário que se configura como afirmação (*embaixada*) e reafirmação (*resposta*), tal como os formatos do que é considerado pergunta e resposta em grupos de cantoria quando se tem um *puxador* ao iniciar o canto.

Os sistemas se organizam a partir de suas cadências tonais e usos direcionados e específicos para cada parte do rito, não sendo usados de modo aleatório. A toada é considerada como uma estrutura composicional a partir de uma ideia musical de começo meio e fim, que é afirmada na parte da *embaixada* realizada pelo Embaixador, e tem como completude a parte da *resposta* realizada pelos demais cantadores. Essa última vai encaixada de acordo com sua forma cadencial a partir da *embaixada*.

Ao olhar para o repertório da Folia dos Prudências, a partir de uma audição que pode ser feita pelo canal do YouTube Priscila Ribeiro Folia de Reis⁹³, como também ao observar as

⁹³ https://www.youtube.com/channel/UC_mQOGcD7YSIUvqDBJvBIYQ

transcrições das 50 toadas encontradas no repertório entre os anos de 1980 a 2015, vemos que seu uso, estruturas musicais e sonoridades das toadas apresentam elementos unificadores do estilo.

O musicólogo Franco Fabbri faz um estudo solidificado a respeito de gênero musical no qual afirma que um gênero musical é:

(...) um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente". A noção de conjunto, tanto para o gênero quanto para o seu mecanismo de definição, significa que podemos falar sobre subconjuntos como "subgêneros", e todas as operações previstas pela teoria dos conjuntos; por exemplo, um certo "evento musical" pode estar situado na interseção de dois ou mais gêneros e, portanto, pertencer a cada um deles ao mesmo tempo. (FABBRI, 2017, p.02)

O estudo de Fabbri se baseia inicialmente na música escrita, mas, os pontos que aborda podem ser considerados em análise a partir da música oral, acrescentando o fato de que as convenções ocorrem de maneira mental (ou virtual) e não falada propriamente. O que quero dizer é que códigos e símbolos são criados e entendidos a partir de uma apropriação mental dos que compartilham tais experiências musicais e tal apropriação não é convencionalmente verbalizada.

Fabbri entra numa discussão a respeito do modo que entende tais formações de conjuntos, que vem a chamar de gênero, os quais se agrupam a partir de convergências das mais variadas e nisso discute que seria mais apropriado nomear tais eventos a partir dos seguintes apontamentos:

A única solução que encontrei para este problema é decidir a cada vez se eu chamarei um certo conjunto de eventos musicais de gênero ou de sistema. Se este conjunto estiver sendo considerado em relação a outro conjunto oposto, então eu o chamarei de gênero, se ele estiver sendo considerado em relação aos seus subconjuntos, o chamarei de sistema. De qualquer maneira, é preferível esse defeito do que o risco oposto, qual seja, não reconhecer como gênero algo que é considerado como tal por milhões de pessoas. (FABBRI, 2017, p.03)

Ou seja, a ideia de nomear tais conjuntos musicais a partir de sistema, como fazem os foliões, está compreendida a partir do mesmo argumento compartilhado por Fabbri, de que tal música é entendida como um modo específico de fazer comparado a outros conjuntos maiores, o gênero Folia de Reis, e dentro desse gênero existem as formas distintas de se fazer Folia de Reis, que seriam, de acordo com os foliões, os *sistemas de cantoria*.

Segundo Fabbri (2017) todas as regras sobre gênero são semióticas, pelo fato de serem

códigos que criam uma relação entre “a expressão de um evento musical e seu conteúdo” (FABBRI, 2017, p.06), entrando, portanto, em conformidade com os autores (a) que vimos anteriormente (PEIRCE, [1910] 2017), (TURINO, 2008), (OLIVEIRA, 2017), (ALMEIDA, 2016):

(...) há casos em que estas informações sociológicas se tornam parte do conjunto de regras de um gênero: é usual as análises sociológicas serem antecipadas pela noção exata da significação social e da estrutura de um evento musical pelos participantes que nele estão inseridos. Por exemplo, a divisão de trabalho típica de um gênero é também uma regra e, mais uma vez, a ligação entre um gênero e certo grupo de faixa etária ou classes sociais pode se tornar uma regra, até o ponto onde indivíduos podem negar seu grupo ou classe pela adoção de um certo gênero. (FABBRI, 2017, p.08)

Outro ponto importante que Fabbri aborda é a formação simbólica e localizada dos gêneros musicais em que ele cita “estrutura de uma comunidade musical”, que essa acaba por construir tal grupo e torna-se parte de suas regras. Tal formação acontece sem perder de vista os modos que essa categoria foi construída a partir de seu desenvolvimento histórico, ao analisar sua estrutura e como se tornaram parte das regras do gênero (FABBRI, 2017, p.09).

Esse ponto é interessante pelo fato de que, com a constituição dos gêneros no que se refere à formação histórica, a adesão, releitura, adequação e permanência de elementos a partir da memória, faz com que quem pratica ou está inserido em tal gênero musical, tenha plena consciência de sua existência.

Um exemplo disso é que durante a Jornada de Reis muitas Folias saem pela região de Cajuru tocando e cantando. As pessoas do lugar nasceram e cresceram ouvindo tais sonoridades. Conhecem a Folia dos Prudências, a Folia Nova União e outras mais. Essas sabem e dão conta facilmente de realizar o que poderíamos chamar de uma análise crítica, mesmo que superficialmente sobre as performances dos grupos, podendo ser ouvidos comentários como: “nossa, essa toada mineira é bonita”, ou, “fulano não está sabendo cantar a toada do finado Zé Paiva”, ou ainda, “as vozes não estão bem encaixadas”. Mesmo o nível de consciência de parâmetros musicais não sendo os mesmos para todos os membros da comunidade, eles conseguem ter uma noção de como está tal prática, pelo fato de fazerem parte dessa comunidade ao longo do tempo. Esses reconhecem o gênero e os modos através dos quais ele foi se formando e se estruturando ao longo de seu fazer, como foi sendo aderido e se estabelecendo.

Um novo gênero não nasce em um espaço vazio, mas em um sistema musical que já está estruturado. Logo, uma parte considerável das regras que o definem são comuns a outros gêneros já existentes dentro do mesmo sistema, sendo aquelas que individualizam o novo gênero relativamente poucas. Nesse contexto, é compreensível que o grupo de regras característico seja formado pela codificação daquelas que no início são apenas as transgressoras das regras de outros gêneros. A natureza dessas transgressões pode ser extremamente variada de acordo com as regras em questão e, conseqüentemente, de acordo com suas intenções: elas vão desde a aplicação de novas técnicas, possíveis através do desenvolvimento tecnológico, à proclamação de um programa estético (que é a transgressão contendo sua codificação), passando pelos numerosos pontos intermediários. (FABBRI, 2017, p.10-11)

Isso me faz pensar nas diversas manifestações musicais as quais compartilham semelhanças estruturais e possíveis origens, como os folguedos natalinos, dos quais incluem os *villancicos* e modos de composição textual e combinação musical provindos da catequese jesuíta como a *contrafacção*.

Tais influências históricas e formativas vão se fazendo e desfazendo ao longo do tempo. Com a Folia, não foi diferente. São sabidas as suas diversas influências musicais e transformações que vêm desde os grupos ibéricos denominados *folias*, como as *janeiras portuguesas* e o *cantar aos reis*, os *villancicos* e a forte influência catequética dos jesuítas.

Para Correa (2018) os gêneros musicais “são criados, transformados, amalgamados e extintos em resposta às constituições culturais, sociais e políticas de cada época.” (CORREA, 2018, p.05), sendo isso identificado na evolução do pensamento ocidental.

A classificação do gênero vem após uma estabilidade deste, que envolve uma gama de aspectos os quais estão envolvidos, e segundo Janotti e Sá (2019), giram em torno de: convenções de composição e instrumentação; regras semióticas estendidas também à música; regras comportamentais em relação à performance; regras sociais e ideológicas quando olha-se para a música como consumo e mais contemporaneamente convenções econômicas e jurídicas quando se volta para aspectos de direitos autorais (JANOTTI; SÁ, 2019, p.130).

As territorialidades estão presentes nas análises de constituição dos gêneros musicais, pois é um fator extremamente importante e presente em sua constituição.

Na busca por operacionalizar a noção em debate, parte dos estudos no Brasil se voltou para a articulação entre gêneros musicais e suas territorialidades, entendendo que som e música mediam amplas relações sócio-espaciais – seja para atrelar determinada prática musical a um sentimento de identidade local ou regional; seja para delimitar espaços simbólicos de circulação de gêneros; seja para nos remeter a ambientes virtuais de circulação de canções e audiovisuais em redes sociais e plataformas musicais ou para demarcar e

enquadrar os gêneros dentro de uma ordem hierárquica que articula cenários globais e locais. (JANOTTI; SÁ, 2019, p.132)

Ou seja, uma articulação gênero/território parte de uma construção musical da localidade e é um fator presente e importante para compreendermos como os grupos se apropriam da música e como reside sua importância em suas construções simbólicas e de identidade, que neste caso pode se considerar a música da Folia de Reis como sendo um gênero musical específico de uma dada localidade, a que majoritariamente está inserida a cultura caipira.

Assim, através das ideias de signo de Peirce ([1910] 2017), pudemos articular os movimentos musicais desse gênero, concentrados na toada, de uma maneira precisa ao olhar inicialmente para uma pequena parte do material musical do repertório da Folia dos Prudências. Nele a relação entre Representação (a toada) – Interpretante (Embaixador-foliões) – Objeto (o evento ritual em si) explicitam as relações internas do fazer musical. Tais aspectos combinados com as ideias de símbolo dentro dos estudos de significação musical nos ajudam a entender a música que faz parte de um rito religioso. Essa articula seu funcionamento enquanto dispositivo simbólico que atua no indivíduo pré-disposto que é moldado pela experiência, assim como a memória, cada qual em uma cultura. Pois, entre as relações é que o significado se constrói, sendo que os signos se relacionam com outro “texto”, além do seu contexto.

A significação faz parte de um texto, o sentido se constrói pela relação entre os textos. Esses textos podem ser tanto os textos musicais quanto os textos literários que estão presentes na toada. Mesmo que em meio a 50 toadas diferentes que não mudam de tonalidade, a expressão está na condução dos intervalos, cadências e suas respostas apoteóticas. Cada sistema de cantoria é uma ideia, uma maneira de se pensar e conduzir a parte do rito.

A música sempre esteve ligada à formação do espaço, do local. Como é sabido desde a Renascença a música estava preocupada com o entendimento desse espaço, havendo a dualidade música versus lugar, resultando na divisão em estilos musicais como: de câmara direcionados para sala de jantar, café, almoço que não traz problemas existenciais; o eclesiástico que se ocupa de problemas transcendentais e o teatral, que englobava outros aspectos, apresentando as condições de vida que dialogam com as condições estéticas de cada época.

Dentro disso, ao realizar as análises do repertório com as transcrições e descrições de cada toada em seus respectivos sistemas de cantoria, comparados a outros fazeres musicais tradicionais da região pode-se apontar que a música da Folia Reis se configura como um gênero musical dentro dessa prática.

Lembrando que tais indagações, como toda a escrita da tese, foram feitas entre audições e cantoria das toadas. A cada trecho da escrita, um tipo de abordagem musical ia sendo feito, através da escuta e da execução das toadas. Diferentemente de uma *fazedura* que é realizada basicamente de leituras e constatações, a escrita que envolveu essa tese, além disso, contou com todo um envolvimento musical para tomada de decisões, posicionamentos e conclusões.

Mesmo que dificilmente consigamos transformar música em texto literário, procurou-se fazer tal texto de modo embasado por essa música, que o transpassa constantemente. A cada capítulo, a cada escolha feita, a cada perspectiva.

Os resultados das análises são observados de maneira comparativa na qual busco olhar para as toadas de modo a observar seus elementos musicais e como aparecem no decorrer dos anos. Através do entendimento de seus fazedores busquei refletir como tal música é construída e qual o seu papel e significado em tal sociedade. Suas estruturas musicais devem ser entendidas observando as construções melódicas, procurando entender os materiais encontrados dentro de cada um dos *sistemas de cantoria* presentes nesse gênero.

Dessa forma é possível observar modos de compreender as escolhas de seus idealizadores, sua dinâmica como um todo, completando as respostas para os meus principais questionamentos. O *o quê*, o *quando*, o *onde* e o *como* podem nos apontar usos e costumes referentes à produção musical em relação à localidade, considerando essa produção vinculada ao desenvolvimento da performance.

Ao olhar a singularidade da produção musical e suas características composicionais, é possível achar pistas de como, com o passar do tempo, esses elementos foram ocupando lugar no repertório, e o porquê ou não de sua permanência.

Nessa análise há de se levar em conta que processos compositivos, como o uso de melodias, harmonias, ritmos são modos de localizar a música, fazendo o uso de uma técnica específica. Realizam, portanto um *topos*, uma marcação, um *topoi*⁹⁴.

Com a música da Folia, que podemos também aqui abarcar a música caipira com suas terças paralelas, imediatamente somos levados a uma localização musical, a da cultura caipira. Isso acontece da mesma forma com as Folias de Reis, ou Ternos de Reis presentes nas diversas regiões brasileiras. A cada sonoridade, de imediato tem-se uma sonoridade proveniente de cada localização que dispõe de tais elementos para que essa música seja dessa forma e não de outra. Um exemplo disso são os modos de composição, com o uso de modos como o mixolídio. Isso também pode ser referenciado como *música local* quando pensamos em escalas a formação de

⁹⁴ Ideia de origem aristotélica que de maneira simplificada se referia aos “lugares” de base onde os argumentos são embasados.

cada localidade. Uso de tipos específicos de instrumentos também realiza tal mecanismo, por exemplo o uso da viola caipira, instrumento proveniente da cultura caipira onde a Folia está inserida.

Os modos de formação e compressão da música de tradição ocidental, vêm de tipos de técnicas e costumes arraigados durante o tempo, durante a história. Há de se considerar que muitos desses costumes e técnicas vão permanecendo e se modificando com o passar do tempo, com o transformar das diversas culturas, inclusive quando pensamos na influência ibérica nos países que foram colonizados pelos portugueses e espanhóis. Muitas coisas podem ter permanecido e sido modificadas. Sedimentos da cultura, da cultura transladada.

A partir dessas diversas indagações e reflexões, nos voltemos para o que tais elementos musicais, estruturais, formativos e simbólicos têm a ver com modos de compartilhamento entre as pessoas que de alguma forma participam das performances, a partir da influência da *técnica* e das *estruturas de sentimento*.

Tais elementos a meu ver são partes fundantes da realização musical da Folia de Reis, sendo que condições de vida dialogam com condições estéticas marcando a construção dos lugares no tempo e no espaço.

7 CAPÍTULO 6 - AS *ESTRUTURAS DE SENTIMENTO* E A *TÉCNICA*, UMA PERSPECTIVA SOBRE O *MUSICAR LOCAL* DA FOLIA DE REIS

A partir do conceito *estruturas de sentimento* de Raymond Williams (1977) e a *técnica* em Milton Santos ([1996] 2017), procuro compreender a performance da Folia de Reis olhando para o momento em que o Embaixador lança a toada e essa é recebida pelo fiel que está segurando a Bandeira, como também recebida pelos Foliões e pessoas que estão presentes durante a visita.

Este capítulo propõe uma abordagem sobre a performance da Folia de Reis, em que a visita da Folia proporciona um momento de disposição de *estruturas de sentimento* compartilhadas pelos que estão realizando o seu *musicar* através da toada, e nisso elementos importantes como a *técnica* atuam de maneira a moldar localidades.

Todo o movimento musical sugere emoções, mas, o momento presente, o instante da performance traz mais do que sugestões de comportamento, traz uma atmosfera envolvente que coloca todos aqueles que estão na presença da performance em um mesmo lugar de compartilhamento. Além do *encantamento* que se faz atuante, conceito trazido por Suzel Reily (2002) ao analisar as Folias de Reis, posso dizer que *estruturas de sentimento* são formadas e compartilhadas de maneira dinâmica e não permanente, entre os que estão realizando esse *musicar* (SMALL, 1998). Isso é interessante, pois, nessa dinâmica, em alguns momentos, pessoas diferentes, de famílias e classes sociais diferentes e com relacionamentos distintos entre si, que, a princípio não compartilhariam conformidades de experiências são trazidos para uma mesma atmosfera participativa, que é proporcionada pela música em forma de toada na Folia de Reis. Há relatos até mesmo de pessoas que nunca ouviram a Folia de Reis, e não têm nenhum tipo de vínculo emocional, religioso, quando se deparam com a cantoria, compartilham tais gestos, resultando em formas emotivas de resposta, como por exemplo, forte emoção ao ouvir a Folia.

Tomando também como um exercício autoetnográfico, trarei para o desenvolvimento dessa perspectiva, momentos vividos em meio a Folia, em que, tais acontecimentos tomaram conta de minha atenção e percepção, uma vez que ao participar desse grupo de Folia desde a infância, momentos como esse sempre estiveram presentes nas performances da Folia dos Prudências.

7.1 ESTRUTURAS DE SENTIMENTO E A TÉCNICA

Ao procurar teorias que pudessem ajudar a entender a atmosfera compartilhada e o conjunto de expectativas que os participantes presentes dispõem no momento da performance da Folia de Reis, me deparei com o que Arjun Appadurai traz em seu trabalho *The Production of Locality* (1996), no qual cita o conceito *estruturas de sentimento* de Raymond Williams (1977). Appadurai desenvolve seu pensamento a partir do entendimento de que tais estruturas compreendem o valor que se opera nas interações sociais e suas formas de mediação as quais chama de *tecnologias de interatividade*, que criam e são criadas por relações entre pessoas e os espaços que atuam e transitam, fisicamente ou de forma imaginária, sendo a música parte delas.

Ao conhecer melhor o conceito, *estruturas de sentimento*, cheguei à obra *Marxism and literature* (1977) de Raymond Williams. Nela o autor afirma que as *estruturas de sentimento* se dão a partir de convenções presentes entre os grupos sociais. Williams desenvolve tal conceito ao realizar uma análise cultural em que põe a arte como parâmetro de compreensão dessa dinâmica. Ele reflete sobre os processos culturais imbricados nos processos sociais e como esses através de convenções particulares de cada época da história social são disseminados, mantidos e modificados, sendo as convenções entre plateia e público veículos adequados de transmissão de estruturas de sentimento de determinada época, distinguíveis de outras formações sociais e semânticas por sua articulação de presença (WILLIAMS, 1977, p.135).

Segundo estudiosos do autor como Luciano Oliveira (2016), tal conceito é inaugurado em suas obras anteriores, aparecendo primeiramente em *Drama From Ibsen to Eliot* (1952, p.304-6). Para Williams as estruturas de sentimento estão enraizadas em nossas vidas e através da arte é possível percebê-las e comunicá-las como uma experiência completa (Oliveira, 2016, p.60). Segundo Oliveira, na obra *Cultura e Sociedade*, Williams consegue traçar toda definição de cultura como modo de vida e a partir disso é que se podem identificar as estruturas de sentimento presentes nas obras de arte no tempo presente, e em obras seguintes. Essa teoria avança chegando a estabelecer de maneira sistemática as relações entre indivíduo e sociedade por meio da arte e suas estruturas de sentimento (OLIVEIRA, 2016, p.74).

A noção de “Estruturas de Sentimento”, então, foi criada para captar o ponto de intersecção entre a arte e a experiência histórica tanto individual como coletiva ou social, isto é, transformar a história cultural em experiência vivida, interpretando os movimentos de mudança na sociedade através das lentes da arte, a que pese a consciência ou não de seus criadores acerca destas mudanças. (OLIVEIRA, 2016, p.74)

Williams diz ainda que estruturas de sentimento são experiências dentro do social de duas maneiras, distinguindo-se dos sentidos reduzidos do social como institucional. A primeira, é o formal, que são mudanças de presença enquanto estão sendo vividas, ou seja, em processo, ocorrendo no momento presente, sendo sua característica o substancial, e a segunda, não precisam aguardar definição, classificação ou racionalização antes de atuarem efetivamente ao estabelecer limites à experiência e a ação. “Pois o que estamos definindo é uma qualidade particular de experiência e relacionamento social, historicamente distinta de outras qualidades particulares, que dá a sensação de uma geração ou de um período.” (WILLIAMS, 1977, p.131).

Williams diz que como uma questão cultural, elas são uma maneira de definir formas e convenções na arte e na literatura como sendo elementos inalienáveis do processo material social, e por seu caráter de processo vivo são experimentadas amplamente e com maior aproveitamento por estarem imediatamente disponíveis, distinguindo-se de outras formações semânticas sociais (WILLIAMS, 1977, p.133). Muitas vezes essas estruturas são apenas posteriormente classificadas e institucionalizadas e nesse momento já estão surgindo outras estruturas de sentimento, no que chama de “presente social”, sendo que esse, ainda está em processo e não acontecendo de modo acabado. Ou seja, é um processo que está em constante movimento, que como Williams diz, “no momento que há a possibilidade de classificá-las, ou formalizá-las ou incorporá-las em alguma instituição, já estão se formando outras” (WILLIAMS, 1977, p.132):

Estamos falando de (...) elementos característicos de impulso, restrição e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e dos relacionamentos: não sentir contra o pensamento, mas pensar como sentido e sentir como pensamento: consciência prática do tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma "estrutura": como um conjunto, com relações internas específicas, ao mesmo tempo interligadas e em tensão.⁹⁵ (WILLIAMS, 1977, p.132, tradução nossa)

Aqui Williams traz um dos pontos-chaves das estruturas de sentimento que é a formação de consciência e dos relacionamentos a partir do momento que se consideram elementos afetivos propondo *pensar como sentido e sentir como pensamento*, afastando uma possível oposição entre a materialidade da estrutura e da abstração do sentimento (OLIVEIRA, 2016,

⁹⁵ “We are talking about characteristic elements of impulse, restraint and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and inter-relating continuity. We are then defining these elements as a 'structure': as a set, with specific internal relations, at once interlocking and in tension.” (WILLIAMS, 1977, p.132)

p.121). Ele aponta para a efetividade da dupla *razão* e *emoção*, sendo que a emoção é parte integrante do processo de raciocínio (DAMÁSIO, 1996, p.14).⁹⁶

Ainda ao refletir sobre os conceitos *estruturas* e *sentimento*, Williams propõe de modo a testar sua teoria uma outra abordagem a tal conceito e lança a possibilidade de nominar como *estruturas de experiência*, mas ao fazer isso traria junto à concepção da experiência o passado que ela inclui em sua constituição de sentido, sendo que seu interesse é a ação no tempo presente do fenômeno.

Williams chama atenção para o caráter de presença no qual o *peçoal* dentro da cultura tem de diferença quando posto em relação ao *social* a partir de sua forma constitutiva. Esse último carrega ações de um passado e a partir disso há de se pensar a experiência do *ser* no presente que as estruturas de sentimento carregam:

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, nós temos de encontrar outros termos para a inegável experiência do presente: não apenas o presente temporal, a realização deste e daquele instante, mas a especificidade do ser presente, o inalienavelmente físico, no qual podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definindo produtos. E então, se o social é o fixo e o explícito - os relacionamentos, instituições, formações, posições - tudo o que está presente e em movimento, tudo o que escapa ou parece escapar do fixo, do explícito e do conhecido, é apreendido e definido como o pessoal: este aqui, agora, vivo, ativo, 'subjeto'.⁹⁷ (WILLIAMS, 1977, p.128, tradução nossa)

Williams faz uma crítica a respeito de que os termos de análise não contêm de fato as substâncias analisadas, e o erro consiste em considerar como que se tivessem. Por isso, ao realizar as análises a respeito da música da Folia e sua atuação tanto no que se reserva aos efeitos que tal música opera, como em relação aos modos de conceber as transcrições, busco trazer uma aproximação e uma interpretação possível do que de fato são quando olhamos para elas. O que se analisa não é concretamente a música que ocorreu naquele exato momento com

⁹⁶ Segundo Antônio Damásio (1996, p.151) estudos feitos com pacientes neurais que apresentam alguma disfunção ou amputação cerebral no lóbulo frontal mostra que “(...) os sentimentos são tão cognitivos como qualquer outra imagem perceptual e tão dependentes do córtex cerebral como qualquer outra imagem.” (DAMÁSIO, 1996, p.151).

⁹⁷ “If the social is always past, in the sense that it is always formed, we have indeed to find other terms for the undeniable experience of the present: not only the temporal present, the realization of this and this instant, but the specificity of present being, the inalienably physical, within which we may indeed discern and -acknowledge institutions, formations, positions, but not always as fixed products, defining products. And then if the social is the fixed and explicit-the known relationships, institutions, formations, positions-all that is present and moving, all that escapes or seems to escape from the fixed and the explicit and the known, is grasped and defined as the personal: this, here, now, alive, active, 'subjective'.” (WILLIAMS, 1977, p.128)

todas as suas substâncias, visto que é difícil trazer para o papel o som de fato e seus efeitos, o que tento fazer é apenas uma aproximação do que a meu ver acontece. Por isso faço uso do autoetnográfico que auxilia nessa perspectiva através da ideia de que, por meio da subjetividade, da individualidade, a possibilidade de se demonstrar os efeitos do estado musical atuando no presente torna-se mais palpável.

A partir das *estruturas de sentimento* Williams também propõe uma análise sobre a cultura através do pressuposto da existência de sistema de signos entre relações culturais. Ele aponta o próprio signo, como uma estrutura específica de relações sociais, que internamente tem interdependência ente si, esse é formado através de relações, dentro de três tipos de enquadramento de atuação desses signos:

(...) "internamente", na medida em que os signos dependem de e foram formados em relações; "externamente", na medida em que o sistema depende e é formado nas instituições que o ativam (e que são, então, ao mesmo tempo instituições culturais, sociais e econômicas); "integralmente", no sentido de que um 'sistema de signos', apropriadamente entendido, é ao mesmo tempo uma tecnologia cultural específica e uma forma específica de consciência prática: aqueles elementos aparentemente diversos que são de fato unificados no processo social material."⁹⁸ (WILLIAMS, 1977, p.140, tradução nossa)

Williams em trabalhos conseguintes desenvolve tal pensamento resultando na reflexão sistemática ao observar que nas relações entre indivíduo e sociedade, as pessoas moldam seus significados e valores dominantes em um formato específico e como esse formato, posteriormente transforma-se em suas vidas, ou em seus modos de vida. A partir disso pode-se observar as estruturas de sentimento presentes nas obras de arte, tornando-se esse então, um modo de identificar e captar, como diz Oliveira (2016) o “ponto de intersecção entre a arte e a experiência histórica”. Sendo que acontece tanto no individual quanto no coletivo, presentes por exemplo, em conteúdos escritos, na literatura: gênero privilegiado por Williams para tal análise, como romances, jornais, ou até na fala cotidiana (OLIVEIRA, 2016, p.74), e no caso aqui focalizado, podemos dizer que também na música.

Em certo sentido, estruturas de sentimento é a cultura de um período: é o resultado da vida particular de todos os elementos em uma organização geral. E é neste contexto que as artes de um período, por combinar estes elementos e

⁹⁸ “(...) internally', in that the signs depend on, were formed in, relationships; 'externally', in that the system depends on, is formed in, the institutions which activate it (and which are then at once cultural and social and economic institutions); integrally, in that a 'sign-system', properly understood, is at once a specific cultural technology and a specific form of practical consciousness: those apparently diverse elements which are in fact unified in the material social process.” (WILLIAMS, 1977, p.140)

inserir abordagens e tons característicos no tema, são de grande importância. Somente na arte as características destes elementos são suscetíveis de serem expressas; embora muitas vezes não conscientemente, mas pelo fato da arte ser naturalmente acionada pela análise, pois por meio desta temos os únicos exemplos de comunicação registrada que sobrevive a seus portadores, a real sensação de vida, a comunidade profunda que torna a comunicação possível. (...) Uma geração pode preparar sua sucessora, com razoável sucesso, no caráter social, ou através do padrão cultural geral, mas a nova geração terá sua própria estrutura de sentimento, que não parece ter “surgido do nada”. (WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, p. 48-9, apud. OLIVEIRA, 2016, p.78-79)

Tal pensamento nos faz voltar a alguns apontamentos feitos por Halbwachs que olha para a história e a vê como uma combinação de aspectos vividos. Esses se tornam “sedimentos” que, com o correr da trajetória vivida, são ou não ativados com o passar das épocas, sendo que “ao lado de uma história escrita há uma história viva, que se perpetua ou se renova através do tempo, na qual se pode encontrar novamente um grande número dessas correntes antigas que desaparecem apenas em aparência” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.86). Halbwachs aponta, portanto, para uma construção cultural, material e de memória que é feita em camadas, que podem pertencer ao mesmo tempo a lugares distintos, em que consequentemente a técnica faz parte.

No final, tirando-se gravuras e livros, o passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. Em geral nem prestamos atenção nisso... mas basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar.” (HALBWACHS, [1950] 2003, p.87)

Nesse entendimento de construções a partir de aspectos vividos e compartilhados pelas sociedades também Williams ao definir estruturas de sentimento, traz a ideia de *tecnologia cultural*, e aproxima-se do pensamento do geógrafo brasileiro Milton Santos ([1996] 2017 ao elaborar reflexões sobre a *técnica*, em que elementos diversos são unificados diante de um processo social que resulta na materialidade, sendo que *tecnologia* se enquadra em um *conjunto de técnicas* de um domínio particular. Segundo Santos “As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço.” (SANTOS, [1996] 2017, p.29). Nesse sentido pode-se abranger a ação do efeito da técnica como um todo, transpassando o que se pode entender como conhecimento artesanal, que também carrega consigo elementos da técnica a partir de manejos tradicionais. Da mesma

forma os conjuntos de técnicas que passam por processos que fogem ao artesanal, entrando por exemplo em atividades do meio fabril e juntando-se a ele o chamado meio *tecnológico* quando considera-se o meio digital.

A abordagem autoetnográfica nesse sentido traz o subjetivo como plano geracional para compreender de que modo a *técnica* atrelada ao conceito de *estruturas de sentimento* vivida no momento presente, nos elucida e explica como os momentos musicais junto a Folia de Reis são vividos e construídos, formando localidades.

A sugestão está posta a partir do momento que estão presentes os símbolos, tanto musicais quanto visuais como por exemplo, a Bandeira, ou, os Foliões, a música em forma de toada, o timbre dos instrumentos, os participantes que para muitos dos moradores das casas visitadas são velhos conhecidos, e que, com o passar dos anos tornam-se peças fundamentais para que se reconheça a Companhia dos Prudências. O próprio mês de janeiro, com suas chuvas tropicais, sugere a passagem da Folia, após o período do Natal, pois, tais gestos sociais já estão gravados na memória da cultura do lugar.

Uma das cenas que me vêm à mente são as visitas a um devoto em específico, Joãozão, que há muito tempo recebe em sua casa a Folia de Reis dos Prudências. Ele, junto de sua esposa Wilma são proprietários da fazenda Monte Alegre, que fica entre a zona rural de Cajuru-SP e Santo Antônio da Alegria-SP, essa última faz divisa com o estado de Minas Gerais. A fazenda Monte Alegre sempre foi parada da Folia dos Prudências desde que me entendo por gente, um período de pelo menos 30 anos.

Joãozão e sua família são muito estimados pelos foliões, tanto pelo longo tempo de convivência, como também por ter uma história de devoção aos Três Reis Magos junto a essa Companhia em específico.

É grande a expectativa gerada nessa visita, uma vez que faz parte da tradição da Folia no que se reserva ao que podemos dizer, de um dos tipos possíveis de participação, que não é só cantar e tocar, mas é também receber a Bandeira em sua casa, ou acompanhar a Folia em seus dias de giro.

Ao chegar à Fazenda Monte Alegre a Folia se posiciona em frente a casa e inicia-se a cantoria. Eu estou cantando na voz da Contra-tala, a posição dessa voz, dentro da distribuição dos cantadores, fica na parte de traz do grupo. O Embaixador Pedro começa a cantoria, imediatamente reconheço que é uma toada mineira. Já nesse momento expectativas e tensões são criadas tanto entre cantadores quanto entre a família que está recebendo a Bandeira. Estamos do lado de fora da casa, Joãozão segura a Bandeira junto de sua esposa. Ambos estão

de pé em frente à porta de entrada, que é voltada para o terreirão de café. As filhas de Joãozão se posicionam próximas a Bandeira, ou pelo lado de dentro da casa.

O Embaixador em cantoria faz a saudação inicial e pede para “entrar em seu salão”. Nesse momento Joãozão junto com sua esposa, adentram a casa com a Bandeira e se posicionam ao lado do presépio que está na sala. Logo atrás a Folia entra também e ocupa todo o cômodo. Nós foliões esperamos atentos ao que o Embaixador vai cantar, qual será a toada e quais serão os versos. Sempre me vem à mente a pergunta: que tipo de verso o Embaixador vai fazer a cada um dos familiares que vão dar as ofertas para a Bandeira e quais serão as reações deles ao ouvirem os versos? A cada vez que a Bandeira muda de mão, há um semblante de expectativa e emoção no rosto de quem a segura, de modo que se torna essa pessoa, o centro da cantoria. Tais sentimentos são compartilhados com os foliões. Isso modifica o comportamento do Embaixador, e conseqüentemente de todo o grupo, materializando tal mudança nas sonoridades das toadas.

Os foliões olham atentos para a família que está logo atrás da Bandeira. A família realiza os pedidos de cantoria a partir de ofertas doadas. A cada oferta dada uma toada diferente é cantada contendo versos diferentes e direcionados para os pedidos realizados pelas famílias. Cada filha de Joãozão, que atualmente têm suas próprias famílias como marido e filhos, faz suas ofertas e recebe suas bênçãos. Um exemplo disso é quando se pede para cantar de modo a abençoar o filho pequeno, ou para um irmão que está ausente. Nesse momento, o Embaixador ou a Embaixadora (que nesse caso é possível, dado que na Folia dos Prudências eu também ocupo essa função) tem que realizar os versos rimados em cima de cada temática. A cantoria nessa casa, dura mais de uma hora por conta da quantidade de filhas e netos de Joãozão, há muitas ofertas e conseqüentemente a cada uma delas uma cantoria distinta. Se usar um tipo de toada Paulista, essa dura em torno de dois minutos e meio a cada repetição, chegando a se repetir por 8 vezes.

Para realizar os agradecimentos das ofertas, geralmente evita-se a toada Mineira por ser uma toada mais longa. Nesse caso em específico, da visita na casa de Joãozão por se tratar de uma família de consideração pelo grupo, canta-se a toada Mineira apenas ao chegar à casa e logo depois já se migra para alguma toada Paulista. O uso da toada Mineira é feito nos momentos em que o Embaixador quer dar mais solenidade a performance.

O tempo que dura cada cantoria de oferta é importante para o Embaixador, pois, é ele quem administra muitas vezes o cansaço dos cantadores. Isso é muito acentuado nessa visita em específico, na casa de Joãozão, pelo fato dela ocorrer geralmente na manhã do dia três de janeiro. Digo isso porque a Folia até aí já cantou dois dias e por um longo período de tempo

(começando às 9h da manhã e indo até às 11h da noite muitas vezes). Geralmente na manhã do dia três os cantadores já estão muito cansados e para não haver dispersão por parte deles é de costume uma reflexão nesse início de dia, sobre a importância da fé, da jornada e da persistência necessária para que se cumpra a missão até a Chegada do dia 6 de janeiro, dia da Festa de Reis.

Portanto, as *estruturas de sentimento* são formadas e compartilhadas entre os que estão presentes na performance da Folia de Reis, como também toda a atmosfera que circunda os dias que antecedem o giro e nos dias de atuação da Folia pela região. Elas são processos vivos experimentados, que trazem consigo toda a força das experiências entrelaçadas que impulsiona cada participante trazendo para além da performance a materialidade de relacionamentos. Essa materialidade pode ser observada na sonoridade da toada, no modo de tocar o instrumento, nas emoções compartilhadas que muitas vezes são expressas através de choros e abraços na Bandeira. Indo além, a materialidade pode ser realizada pelos tipos de oferta dada a Bandeira, tanto em dinheiro quanto em alimentos para a Festa de Reis ou alimentos oferecidos logo após a cantoria, como cafés e lanches, que muitas vezes são verdadeiros banquetes. Como todo o processo de relacionamentos essas *estruturas de sentimento*, passa do virtual para o material sendo ela própria os símbolos utilizados nas toadas em dado momento. Agradecimentos, expectativas de certas presenças tanto de audiência como de voz e som, são postas no momento presente onde a Folia está cantando, tocando e sendo ouvida pelos devotos.

No que concerne a autoetnografia, fazer uso da narração é um modo de trazer o subjetivo como plano geracional de entendimento das estruturas de sentimento vividas no momento presente da performance. Podemos dizer que a estrutura de sentimento se dá a partir da técnica que se faz presente como resultado do processo inventivo das pessoas que realizam a Folia.

Portanto, as *estruturas de sentimento* operam na Folia de Reis de modo que encontram nas visitas sua ação no presente quando, por exemplo, como visto na visita tradicional a casa de Joãozão. As expectativas de todos que participam desse momento vêm à tona compartilhando uma atmosfera de participação densa e direcionada, sendo que a visita aqui significa mais do que apenas o fato de visitar e sim o recebimento sonoro que se traduz em benção dos próprios Reis Magos. As expectativas giram em torno de tipos de toadas que serão cantadas, quais serão os versos e qual Embaixador do grupo vai fazer a Embaixada. As pessoas visitadas já conhecem o ritual de visita. Identificam sonoramente as toadas e em muitas vezes até o autor delas. Os foliões, assim como o Embaixador, criam também suas expectativas.

Dentro disso, nos momentos de visita há ações diferentes entre expectativa folião e expectativa Embaixador. Os foliões em sua função de cantoria realizam um tipo de concentração que vai de acordo com o Embaixador que irá realizar a Embaixada. Se muda o

Embaixador, muda a atenção e concentração dos foliões. Isso se dá pela relação estabelecida com o passar dos anos entre essas personagens. Embaixadores mais velhos que atuam há mais tempo no grupo, tendem a ter uma atenção e respeito maiores entre os demais foliões. A experiência dos anos proporciona uma desenvoltura maior nesse Embaixador, afinal, foram inúmeras experiências e situações de aprendizagem que aos poucos foram formando esse cantador. Experiências vividas em grupo, outras no particular, que fazem com que esse Embaixador ganhe a confiança do grupo e fortaleça sua aceitação no papel mais importante da Folia.

Essa situação é apenas um dos exemplos sobre a *estruturas de sentimento* atuante na Folia, que acontece quando é lançada a toada ao olhar para as expectativas dos participantes e suas articulações de presença. Dentro desse cenário de mecanismos de relações *na* e *da* Folia, a técnica participa como motor condutor a partir dos meios que são usados para que essa música e todo seu movimento aconteçam, havendo uma circulação musical, que atribui e mantém um movimento contínuo dessa música.

Voltando ao pensamento de Milton Santos, o autor aponta a técnica como formadora da sociedade e do espaço geográfico, sendo a técnica constituinte da base material da vida em sociedade. Não há técnicas isoladas, pois, estabelecem entre si, relações de dependência, sendo o lugar quem atribui a técnica. Santos completa tal colocação ao falar do *continuum*⁹⁹ em que a técnica está inserida, sendo que “através do processo da produção, o “espaço” torna o “tempo” concreto.” (SANTOS, [1996] 2017, p.56). Toadas antigas com toadas mais novas, fazem a composição específica das estruturas de sentimento dispostas no momento presente, sendo que tais toadas carregam consigo gestos de quem as cantou como também, de quem as compôs.

Logo, a partir do pensamento de Santos quando diz que “(...) a técnica é também geografia. Se esta não se alçou às condições de considerar a técnica como um dado explicativo maior, podemos, no entanto, dizer que a técnica é, também, necessariamente espaço.” (SANTOS, [1996] 2017, p.47). Podemos expandir seu pensamento dizendo que, a partir da produção desse espaço chegamos ao que condiz com localidade, em razão de que num determinado espaço se dá a localidade que se faz a partir de uma estrutura relacional de coabitações.

A música, envolta nesse conjunto de técnicas, tanto no que concerne ao espaço e construção da localidade, como também no pensamento humano de concepção das coisas a

⁹⁹ *Continuum* espaço-temporal, nas teorias relativistas, espaço de quatro dimensões, cuja quarta é o tempo.

partir das estruturas de sentimento, tem no sonoro da toada seu mecanismo de atuação. A toada torna-se uma construtora desse lugar/espço, dita comportamentos, direciona ritos e emoções, numa base de estruturas de sentimento pertencente ao momento presente de um período específico de uma dada vida cultural.

Segundo Santos, a concepção de espaço opera da seguinte maneira:

Sem dúvida o espaço é formado de objetos; mas não são os objetos que determinam os objetos. É o espaço que *determina* os objetos: o espaço visto como um conjunto de objetos organizados segundo uma lógica e utilizados (acionados) segundo uma lógica. Essa lógica da instalação das coisas e da realização das ações se confunde com a lógica da história, à qual o espaço assegura a continuidade. É nesse sentido que podemos dizer com Rotenstreich (1985, p.58) que a própria história se torna um meio (um *environment*), e que a síntese realizada através do espaço não aplica uma harmonia preestabelecida. Cada vez se produz uma nova síntese e se cria uma nova unidade. (SANTOS, [1996] 2017, p.40)

Ao entender a ação do sistema técnico no tempo/espço, e como se realizam as ações humanas a partir dessa constatação, Santos diz que:

Devemos partir do fato de que esses diferentes sistemas técnicos formam uma situação e são uma existência num lugar dado, para tratar de entender como, a partir desse substrato, as ações humanas se realizam. A forma como se combinam sistemas técnicos de diferentes idades vai ter uma consequência sobre as formas de vida possíveis naquela área. Do ponto de vista específico da técnica dominante, a questão é outra: é a de verificar como os resíduos do passado são um obstáculo à difusão do novo, ou juntos encontram a maneira de permitir ações simultâneas.” (SANTOS, [1996] 2017, p.42)

Ao tratar disso, podemos pensar que, o espaço produzido, abrangendo o conceito de local, chegando à localidade, provém dos sistemas de técnicas alçadas com o passar do tempo pela humanidade, que se modificam tanto as técnicas preexistem como as que são colocadas na ação no presente, sendo as *estruturas de sentimento* parte dela. Nisso, os sistemas musicais também seguem essa dinâmica, desde a concepção de composição musical, até a ação de se fazer e receber música, independente de grupo ou estilo. No que se reserva a Folia, há concomitantemente diversas operações nesse sentido, sendo que, uma se reserva ao próprio ato do Embaixador ao lançar a toada e seu modo de racionalizar tal ação, até logo após esse momento em que entra em relacionamento com os foliões e devotos que estão segurando a Bandeira.

Assim empirizamos o tempo, tornando-o material, e desse modo o assimilamos ao espaço, que não existe sem a materialidade. A *técnica* entra aqui como um traço de união, historicamente e epistemologicamente. As

técnicas, de um lado, a possibilidade de uma empiricização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sobre a qual as sociedades humanas trabalham. Então, essa empiricização pode ser a base de uma sistematização solidária com as características de cada época. Ao longo da história, as técnicas dão-se como sistemas, diferentemente caracterizadas. É por intermédio das técnicas que o homem, no trabalho, realiza essa união entre espaço e tempo. Segundo K. H. Hörning (1992, p.50), toda técnica esconde, de alguma forma, uma teoria do tempo. Nós já vimos, também, que a técnica pode ser fundamento de uma teoria do espaço.” (SANTOS, [1996] 2017, p.54, grifo nosso)

Santos diz que não há técnicas isoladas, pois estabelecem entre si relações de dependência, sendo que o efeito de idade de uma delas é sempre condicionado pelo das outras. É o lugar quem relativiza seu uso e atribui à técnica lhe proporcionando efetividade histórica. Como também as integra num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica, sendo que o que há num determinado lugar é a ação simultânea de várias técnicas e “São todas essas técnicas, incluindo as técnicas da vida, que nos dão a estrutura de um lugar. (SANTOS, [1996] 2017, p.58).

Na Folia de Reis os tipos de toadas em seus sistemas de cantoria são técnicas que atuam dentro da performance em que, como vimos, cada sistema é composto por símbolos musicais em convenção, e muitos deles se fazem presentes a partir de cadências dentro de cada composição e se olharmos de uma maneira mais individual, também estão presentes nos modos que os cantadores as realizam, um exemplo disso é o que chamo de *assinatura musical*, que são pequenas modificações inventivas que aparecem na cantoria de alguns foliões. Ao apontar algumas delas pode-se notar as formas de cantar a linha do Típe realizadas pelo falecido Tio Abelio Prudêncio, que, segundo os que cantaram com ele na época em que participou da Folia, não há quem faz igual.

Junto dessa memória vêm os lugares pelos quais a Folia passou, casas e devotos visitados, e a partir da performance, momentos e emoções que só couberam ali, naquele momento de tempo presente, produzindo um local no tempo e no espaço. Tal local se modificou a princípio por simplesmente não existir mais, como antigas fazendas, ou como também, por já não serem compostos pelas mesmas pessoas, nesses mesmos momentos que foram concomitantemente compartilhados. Estruturas de sentimento se formaram e foram transformadas nesses momentos.

Um outro princípio das técnicas presentes na cantoria são os modos de cantar do caipira que *timbristicamente* são realizados a partir de duplas de cantores, tanto na música caipira que conhecemos via duplas, quanto na cantoria de modos devocionais que estão presentes nessa cultura. A princípio, os modos de cantar em pares são provenientes de uma forma de

harmonização musical que independe de instrumentação, visto que a justaposição geralmente de terças faz com que haja a possibilidade de afinação por conter um parâmetro de distanciamento intervalar, proporcionado por esse tipo de canto. Antigamente, em grandes famílias o cantar entre irmãos apresentava-se como uma maneira comum de integração e lazer dentro da sociedade caipira. Isso também se deu pelo fato de que nas regiões rurais poucas pessoas após o trabalho do dia poderiam ter como lazer ouvir o rádio, ficando a cargo da própria família realizar cantoria ou *contaço* de histórias, sendo que a leitura na maioria das vezes não era possível, uma vez que pouquíssimas pessoas sabiam ler e escrever no Brasil rural do século XX.

As características da sociedade e do espaço geográfico, em um dado momento de sua evolução, estão em relação com um determinado estado das técnicas. Desse modo, o conhecimento dos sistemas técnicos sucessivos é essencial para o entendimento das diversas formas históricas de estruturação, funcionamento e articulação dos territórios, desde os albores da história até a época atual. Cada período é portador de um sentido, partilhado pelo espaço e pela sociedade, representativo da forma como a história realiza as promessas da técnica. (SANTOS, [1996] 2017, p.171)

A música está inserida nesses modos de atuação e produção da localidade como uma das técnicas possíveis de construção da vida social naquele dado momento e espaço. Outro aspecto interessante que acontece a partir de trocas e compartilhamentos dentro das perspectivas apontadas anteriormente é o fato de ocorrerem correntes de circulação da música. Essas podem ser notadas a partir das *estruturas de sentimento*, como *tecnologias de interatividade* ao considerarmos as formas que isso acontece.

7.2 CIRCULAÇÕES MUSICAIS

A circulação musical à qual me refiro é atribuída ao movimento de trocas em torno da música, que acontece a partir do movimento dos relacionamentos vividos pelos participantes que compartilham a experiência musical na medida em que, neste caso da Folia, toma a voz e os sons como mediação dessas relações.

Características formais de texto, enredo e música realizam esse movimento, esses, aprendidos, rememorados e ensinados com o passar dos anos através de influências na formação da cultura.

A voz atua como o principal recurso de mediação a partir da tradição oral, que neste caso culmina na *toada*. Ela faz circular melodias e letras entre os grupos, atuando como mecanismo de perpetuação da tradição ao realizar tal mediação ao fazer ideias, sons, letras e costumes circularem entre gerações de cantadores e entre grupos distintos.

O caráter circulatório dos elementos que circunscrevem a música forma uma rede de ideias e expectativas que viajam entre grupos e lugares. Além de toda a constituição cultural sedimentar, quando se constrói territórios, locais ou comunidades fica evidente que a forma de relacionamento, como também a maneira em que essas combinações são feitas, fazem com que a circulação também seja um item importante para a formação de tal identidade musical, sendo que tal trânsito ocorre no espaço, no tempo e de maneira imaginária.

Os lugares, já vimos, redefinem as técnicas. Cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto. Sua presença também modifica os valores preexistentes. Os respectivos “tempos” das técnicas “industriais” e sociais presentes se cruzam, se intrometem e acomodam. Mais uma vez, todos os objetos e ações veem modificada sua significação absoluta (ou tendencial) e ganham uma significação relativa, provisoriamente verdadeira, diferente daquela do momento anterior e impossível em outro lugar. É dessa maneira que se constitui uma espécie de tempo do lugar, esse tempo espacial (Santos, 1971) que é o *outro* do espaço.” (SANTOS, [1996] 2017, p.59, grifo nosso)

Interações são criadas através do som no momento presente durante a performance. Expectativas são projetadas, muitas delas alcançadas. A localidade torna-se um fator de importância no que diz respeito a identidades musicais e circulação. Essas estão em constante movimento pelo fato de que a localidade acontece a partir do momento que são consideradas características inerentes àqueles grupos sociais por partilharem além do mesmo espaço, aspectos da vida cotidiana. Interações são compartilhadas, sendo assim, a localidade materialmente produzida (APPADURAI, 1996) e transformações e locomoções são atividades recorrentes em sua dinâmica de atuação.

As circulações e seus relacionamentos são realizados através de redes de interações sociais (LATOURETTE, 2012) que por intermédio da música são consentidas, elaboradas, moldadas e compartilhadas. A música entendida como composição de estruturas de sentimento faz parte de uma tecnologia específica, que o tempo todo *exerce* e *recebe* agência, tanto no momento presente quanto em momentos posteriores através do que posso chamar de reverberação desses momentos. Lembrando que tais circulações estão presentes em uma dada comunidade musical, à qual corresponde a uma *comunidade de prática*.

Etienne Wenger em sua obra *Communities of practice: learning, meaning and identity* (1998) traz o termo *Comunidades de prática* e a partir de trabalhos posteriores define como sendo “grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem a fazer melhor ao interagir regularmente.” (WENGER, 2015, p.1). Nelas, identidades podem ser lapidadas a partir de *domínios* adquiridos dentro dos fazeres dos participantes dos grupos, e que nas práticas musicais ganham destaque no momento em que moldam mundos em conformidades.

Comunidades de prática apresenta uma teoria de aprendizagem que parte deste pressuposto: o engajamento na prática social é o processo fundamental pelo qual aprendemos e nos tornamos quem somos. A unidade primária de análise não é o indivíduo nem as instituições sociais, mas sim as "comunidades de prática" informais que as pessoas formam ao buscar empreendimentos compartilhados ao longo do tempo. A fim de dar uma explicação social da aprendizagem, a teoria explora de forma sistemática a interseção de questões de comunidade, prática social, significado e identidade. O resultado é uma ampla estrutura conceitual para pensar a aprendizagem como um processo de participação social.”¹⁰⁰ (WENGER, 1998, p. i, tradução nossa)

Wenger ressalta que *comunidade de prática* como um ambiente e uma forma de realizar a aprendizagem, traz consigo não apenas o conceito de *fazer*, mas também um fazer entendido num contexto histórico e social, ao qual proporciona estrutura e significado ao que fazemos (WENGER, 1998, p.47). Diversas ações, explícitas e implícitas estão incluídas nesse processo.

Wenger diz que o conceito *prática* focaliza o significado a partir da experiência, sendo que a partir da participação os agentes criam e recriam outros elementos de reconhecimento, moldando experiência de significados uns nos outros, embora não sejam relações de igualdade, a partir de uma mutualidade de participação.

O autor diz ainda que a prática precisa de engajamento mútuo, não necessariamente homogêneo, sendo que a prática não existe no abstrato, mas existe a partir do envolvimento das pessoas em ações, criando relacionamentos que podem gerar maior profundidade, sendo que nem tudo que é definido como uma comunidade, seja uma comunidade de prática, explica (WENGER, 1998, p.72).

¹⁰⁰ “Communities of Practice presents a theory of learning that starts with this assumption: engagement in social practice is the fundamental process by which we learn and so become who we are. The primary unit of analysis is neither the individual nor social institutions but rather the informal "communities of practice" that people form as they pursue shared enterprises over time. In order to give a social account of learning, the theory explores in a systematic way the intersection of issues of community, social practice, meaning, and identity. The result is a broad conceptual framework for thinking about learning as a process of social participation. This ambitious but thoroughly accessible framework has relevance for the practitioner as well as the theoretician, and is presented with all the breadth, depth, and rigor necessary to address such a complex and yet profoundly human topic.” (WENGER, 1998, p. i).

Ou seja, tais aprendizados a partir de uma comunidade de prática têm a ver com o desenvolvimento de nossas práticas e nossa capacidade de negociar significados (WENGER, 1998, p.96).

Não é apenas a aquisição de memórias, hábitos e habilidades, mas a formação de uma identidade. Nossa experiência e nossa adesão, informam-se mutuamente, puxam um ao outro, transformam um ao outro. Criamos formas de participação em uma prática no próprio processo de contribuir para que ela seja o que ela é. (...). Na verdade, a prática é, em última análise, produzida por seus membros por meio da negociação de significado. A negociação de sentido é um processo aberto, com potencial constante para inclusão de novos elementos. É também um processo de recuperação, com potencial constante para continuar, redescobrir ou reproduzir o velho no novo. O resultado é que, como estrutura emergente, a prática é ao mesmo tempo altamente perturbável e altamente resiliente.¹⁰¹ (WENGER, 1998, p. 96, tradução nossa)

Tais comunidades nem sempre são harmoniosas apresentando políticas de participação e reificação. Wenger cita que para que a aprendizagem dentro das comunidades de prática aconteça é necessário que haja o que chama de *regime de competências*, e que três características são cruciais para isso: o *domínio*, a *comunidade* e a *prática*.

Desses três, o *domínio* chama a atenção pelo fato de atuar como um dos aspectos da *técnica* descrita por Milton Santos (2017), sendo que os modos de apreensão de fazeres capacitam os indivíduos como uma forma de engajamento. Esses podem ser considerados como sistemas técnicos que atuam como substratos para a construção desses relacionamentos e dessas localidades. A música, como escrevi anteriormente, participa de estruturas de sentimento específicas e compartilhadas, numa dada comunidade de prática. Desse modo acaba por ser o principal meio de encontro para tais capacidades atuando na construção, adequação e instauração do domínio, que faz com que tal comunidade de prática se estabeleça e se renove.

A respeito do domínio, Wenger diz que:

O domínio: uma comunidade de prática não é apenas um clube de amigos ou uma rede de conexões entre pessoas. Ela tem uma identidade definida por um domínio de interesse compartilhado. A adesão, portanto, implica um compromisso com o domínio e, portanto, uma competência compartilhada que distingue os membros de outras pessoas. (Você pode pertencer à mesma rede que alguém e nunca saber disso.) O domínio não é necessariamente algo

¹⁰¹ “It is not just the acquisition of memories, habits, and skills, but the formation of an identity. Our experience and our membership inform each other, pull each other, transform each other. We create ways of participating in a practice in the very process of contributing to making the practice what it is. (...). Indeed, practice is ultimately produced by its members through the negotiation of meaning. The negotiation of meaning is an open process, with the constant potential for including new elements. It is also a recovery process, with the constant potential for continuing, rediscovering, or reproducing the old in the new. The result is that, as an emergent structure, practice is at once highly perturbable and highly resilient.” (WENGER, 1998, p. 96)

reconhecido como “especialidade” fora da comunidade. Uma gangue de jovens pode ter desenvolvido todos os tipos de maneiras de lidar com seu domínio: sobreviver nas ruas e manter algum tipo de identidade com a qual possam viver. Eles valorizam sua competência coletiva e aprendem uns com os outros, embora poucas pessoas fora do grupo possam valorizar ou mesmo reconhecer sua especialidade.¹⁰² (WENGER, 2015, p.02, tradução nossa)

Wenger aponta também para como tais comunidades contribuem para a formação da localidade sendo que essas não dependem da configuração de proximidades locais para que elas aconteçam, mas que elas contribuem para a construção dessas localidades, reconfigurando-as.

Meu argumento não é que a proximidade física, afiliação institucional ou frequência de interação sejam irrelevantes, mas sim que a geografia da prática não pode ser reduzida a eles. A prática está sempre localizada no tempo e no espaço porque sempre existe em comunidades específicas e surge do engajamento mútuo, que dependente em grande parte de lugares e tempos específicos. No entanto, as relações que constituem a prática são definidas principalmente pela aprendizagem. Como resultado, a paisagem da prática é uma estrutura emergente na qual a aprendizagem cria constantemente localidades que reconfiguram a geografia.¹⁰³ (WENGER, 1998, p.131- 132, tradução nossa)

Como pudermos ver, tais elementos são constitutivos da técnica e, portanto, fazem parte da construção (constituição) e produção das localidades, tanto no que concernem às materialidades nelas presentes como também as virtualidades, quando nos voltamos para expectativas e apropriações mentais desses locais e relacionamentos, principalmente se esses são forjados em uma comunidade de prática, como é o caso da Folia de Reis dos Prudências.

Appadurai (1996) diz que, as localidades são construções historicamente frágeis pelo fato de que estão em movimento e estão inseridas em contextos de produção de organizações hierárquicas complexas, pelo fato de as relações serem construções de longo prazo,

¹⁰² “*The domain*: A community of practice is not merely a club of friends or a network of connections between people. It has an identity defined by a shared domain of interest. Membership therefore implies a commitment to the domain, and therefore a shared competence that distinguishes members from other people. (You could belong to the same network as someone and never know it.) The domain is not necessarily something recognized as “expertise” outside the community. A youth gang may have developed all sorts of ways of dealing with their domain: surviving on the street and maintaining some kind of identity they can live with. They value their collective competence and learn from each other, even though few people outside the group may value or even recognize their expertise.” (WENGER, 2015, p.02)

¹⁰³ “Introducing the concept of constellations of practices into the framework adds notions of locality, proximity, and distance to those of boundaries and peripheries. My argument is not that physical proximity, institutional affiliation, or frequency of interaction are irrelevant, but rather that the geography of practice cannot be reduced to them. Practice is always located in time and space because it always exists in specific communities and arises out of mutual engagement, which is largely dependent on specific places and times. Yet the relations that constitute practice are primarily defined by learning. As a result, the landscape of practice is an emergent structure in which learning constantly creates localities that reconfigure the geography.” (WENGER, 1998, p.131- 132)

principalmente em relação às que chama de Estado-nação moderno. Ressalta que tal movimento de construção de localidade, a partir de uma dialética histórica nos lembra que a localidade como uma dimensão da vida social e como um valor de bairros particulares, não é um padrão transcendental:

Até agora foquei na localidade como uma propriedade fenomenológica da vida social, uma estrutura de sentimento que é produzida por formas particulares de atividade intencional e que produz certos tipos de efeitos materiais. No entanto, este aspecto dimensional da localidade não pode ser separado das configurações reais e através das quais a vida social é reproduzida. Para tornar o vínculo entre a localidade como uma propriedade da vida social e dos bairros como formas sociais requer uma exposição mais cuidadosa do problema do contexto.¹⁰⁴ (APPADURAI, 1996, p.182, tradução nossa)

A partir dessas reflexões podemos considerar que as coisas são o que são em função de onde elas estão (MARTINS, 2018) sendo que *relacionamento* e *relação* são quem ditam como *vai ser* e *como são* tais realidades. O trânsito ocorre no espaço, no tempo e de maneira imaginária. Imagens, lugares, pessoas e sons, esses encerrados nas toadas, são veículos, ou melhor, são o próprio trânsito de pensamentos, interações e intenções de relacionamentos. Elas, as toadas, recriam espaços, tempos e pessoas, como marcadores de um tempo vivido, de uma dada localidade.

Vejamos como música e localidade atuam na Folia de Reis, a partindo dessas perspectivas que serão desenvolvidas no próximo e último capítulo.

¹⁰⁴ “I have so far focused on locality as a phenomenological property of social life, a structure of feeling that is produced by particular forms of intentional activity and that yields particular sorts of material effects. Yet this dimensional aspect of locality cannot be separated from the actual settings in and through which social life is reproduced. To make the link between locality as a property of social life and neighborhoods as social forms requires a more careful exposition of the problem of context..” (APPADURAI, 1996, p.182)

8 CAPÍTULO 7 - O MUSICAR LOCAL DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIOS: PERSPECTIVAS ONTOLÓGICAS EM GEOGRAFIA

O presente capítulo busca apresentar uma perspectiva de estudo em torno do *musicar* (SMALL, 1998) buscando compreender *espaço* e *local* a partir de aspectos ontológicos da Ciência Geográfica, entendida como a ciência que estuda o ser humano e o meio em que atua. Nesta fase final da minha análise a aproximação desses dois campos se opera de forma introdutória, uma vez que é necessária maior intimidade com conhecimentos que pertencem ao campo da Geografia, mesmo assim, acredito que dispor de energia para olhar a partir dessa perspectiva, venha contribuir para os estudos etnomusicológicos contemporâneos.

O conceito *musicar local*¹⁰⁵ (REILY, 2016) é uma articulação da ideia de *musicking* de Christopher Small, que numa tradução aproximada seria *musicar*, atrelado a ideia de *localidade*. Tal conceito é tomado como ponto de partida alinhavando toda a construção desta tese e nesse sentido busca investigar como o *musicar* constrói a localidade e como é construído por ela, considerando a dinâmica das localidades. Essas, estão a todo momento movimentando diversos relacionamentos tanto entre pessoas quanto entre outros agentes, como objetos, tecnologias, ideias e outros espaços. Tudo isso ocorre em determinado tempo, cronológico ou não. Busco aplicar tais ideias ao estudo específico da Folia de Reis dos Prudêncios da cidade de Cajuru-SP, partindo do diálogo entre a produção desse *musicar*, a localidade e como isso vai ao encontro com aspectos ontológicos da ciência geográfica a partir de pensamentos de geógrafos que serão vistos no decorrer do capítulo.

Quando penso em compreender a música que é realizada localmente, a meu ver é indispensável compreender aspectos da área da Geografia, dado que esse é o campo de conhecimento que por excelência se presta aos estudos de concepção, ocupação, transformação e construção do espaço, tanto no que tange a geografia física quanto à chamada geografia humana. Sendo *paisagem*, *lugar*, *localização* e *espaço* algumas de suas categorias fundamentais de conhecimento.

O *musicar* apresenta-se como um conceito amplo da ação de se fazer música. Como dito nos capítulos anteriores, abrange não só a performance em si de tocar um instrumento ou cantar, num formato palco/plateia, mas também o conceito de participação generalizada que abrange a presença de performance e audiência podendo ser expandido para o que mais possa estar de alguma forma participando no momento da ação musical, nos referindo também de que modo

¹⁰⁵ Projeto temático “O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia” (FAPESP nº 2016/05318-7).

tais aspectos podem impor algum tipo de agência. O público, o lugar, quem e o que está produzindo esse som, conforme as relações ali instauradas são o que formam esse musicar.

No conjunto de produção de relacionamentos na Folia de Reis, são criadas expectativas de mundo ideal que são vivenciadas pelos participantes no momento da performance, consistindo assim, sua importância, sendo o “(...) *musicar* uma atividade através da qual trazemos à existência um conjunto de relações que modelam as relações do nosso mundo, não como elas são, mas como gostaríamos que elas fossem (...)”. (SMALL, 1998, p.50).

O ato de musicar estabelece o local onde está acontecendo um conjunto de relacionamentos, e é nesses relacionamentos que reside o significado do ato. Eles devem ser encontrados não apenas entre os sons organizados que são convencionalmente considerados como sendo o material do significado musical, mas também entre as pessoas que participam, em qualquer capacidade, na performance; e modelam, ou representam como metáfora, os relacionamentos ideais como os participantes da performance imaginam que sejam: relacionamentos entre pessoa e pessoa, entre indivíduo e sociedade, entre a humanidade e o mundo natural e, talvez, o mundo sobrenatural. Esses são assuntos importantes, talvez os mais importantes na vida humana, e como aprendemos sobre eles através do musicar é sobre o que este livro trata. ¹⁰⁶ (SMALL, 1998, p.13, tradução nossa)

Small chama a atenção para o quão importante são as relações estabelecidas no momento da ação musical, ou seja, do *musicar*. Essas nos dão pistas para desvendarmos aspectos cruciais do *porquê* fazem música e qual a sua verdadeira importância. A partir dessas relações podemos observar diversas circulações musicais que ocorrem não só no plano físico como também no virtual (plano virtual entende-se aqui como as ações são imaginadas e desejadas, e aquelas estabelecidas através de estruturas mentais baseadas em expectativas).

Segundo Small outro dado importante a se considerar é que o lugar impõe certo tipo de comportamento (podemos estender isso ao clima, à configuração territorial, o que temos de disponível ali naquele momento). Em certos grupos de Folia é fácil observar a influência que a configuração territorial tem sobre o grupo. Um exemplo é que grupos que peregrinam em lugares montanhosos, como a região do Vale do Paraíba no estado de São Paulo não utilizam instrumentos como a Sanfona, por se tratar de um instrumento pesado e de difícil manejo nessas

¹⁰⁶ “The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: relationships between person and person, between individual and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world. These are important matters, perhaps the most important in human life, and how we learn about them through musicking is what this book is about.” (SMALL, 1998, p.13)

caminhadas. Tais grupos optam por instrumentos mais leves e de fácil transporte. Podemos estender essas indagações a microanálises quando olhamos também para as disposições espaciais dos grupos dentro dos espaços em que se apresentam. A partir da configuração dos espaços os cantadores realizam uma formação espacial específica do grupo dentro das casas ou fora delas, influenciando diretamente no seu desempenho durante a execução musical.

Há de se considerar as diferentes ocupações espaciais que a Folia de Reis dos Prudências tomou nos últimos anos. Lembrando que essa provém da cidade de Cajuru, interior do estado de São Paulo, atuando há mais de 100 anos e que até meados da década de 1990 concentrou-se na zona rural conhecida como Laje. Com o êxodo, assim como outros grupos de Folia, acabou por dividir seu giro com a zona urbana, modificando-se em alguns aspectos desde então.

8.1 A GEOGRAFIA E O MUSICAR

Para darmos início à presente reflexão pensemos um pouco sobre a atuação da geografia na vida do ser humano. A figura do indivíduo na geografia é entendida como uma unidade de atuação. Essa produz e reproduz seu *espaço* (sem reduzir a geografia apenas à noção de espaço) (MARTINS, 2018) dentro de uma dada sociedade/comunidade.

O geógrafo brasileiro Milton Santos ao iniciar sua discussão a respeito do que é espaço, diz que “como ponta de partida, propomos que o espaço seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistema de ações.” (SANTOS, 2017, p.21). Tomando cuidado para não incorrer em reduções ou simplificações de propósitos de estudos da geografia é quase intuitivo que através dela compreende-se em que medida a cognição atua na percepção do espaço em todas as suas dimensões. Nisso consideramos o que é apontado pelo também geógrafo Élvio Martins, que diz que a Geografia é entendida como “um fundamento constituinte e presente na realidade que nos cerca, bem como um fundamento que dá estrutura ao pensamento.” (MARTINS, 2007, p.38).

A cada ano que passa, a Folia de Reis cria e recria seu espaço de atuação, que como foi visto nos capítulos anteriores, é chamado de *Giro*. A geografia do local lida com o *tempo geográfico* entendido como as transformações na paisagem, uma vez que esse influencia diretamente na atuação da Folia. Um exemplo disso é o desmanche das antigas colônias das fazendas que proporcionavam uma dinâmica específica para a visitação, sendo os roteiros definidos a partir desses agrupamentos de casas, podendo muitas vezes, realizar as visitas a pé. Logo após o desmanche dessas colônias as distâncias entre as casas visitadas ficaram maiores

tendo a Folia que se deslocar para lugares mais distantes para poder realizar seu giro, diminuindo a quantidade de visitas, como também a arrecadação de donativos para a Festa de Reis.

Essa manipulação da natureza e do espaço geográfico faz com que a disposição das coisas desse local molde comportamentos sociais e culturais dos grupos que ali atuam, a partir do momento que mudam percursos, tipos de ofertas de alimentos, no caso da Folia, como também agentes envolvidos.

A Geografia nasce, portanto com a relação entre a sociedade e a natureza. É propriedade do homem e é propriedade do meio. Mas é acima de tudo propriedade de um todo, no qual o meio e a natureza são a extensão/projeção do homem e da sociedade na medida em que são criação e representação suas. (MARTINS, 2007, p.39)

Quando o grupo se apresenta em cada diferente lugar, ele tende a encaixar a disposição de seus cantadores de acordo com esse espaço, muitas vezes modificando os posicionamentos convencionais e refletindo diretamente essas mudanças espaciais no comportamento musical que é possível de ser identificado a partir da sonoridade resultante. Um exemplo disso é o entendimento do texto que o Embaixador canta. Dependendo do posicionamento dos cantadores, ele é entendido por completo ou parcialmente, comprometendo muitas vezes a segunda parte da toada, a chamada Resposta. Neste caso, os Foliões não deixam de cantar, apenas usam outras vogais ou apenas vocalizam a melodia da toada. Esse é apenas um dos exemplos. Podemos pensar em concepções maiores dentro do assunto, quando são envolvidas noções de localidade, grupo social e a ideia de comunidade. Todas elas têm em comum o local como um dos pontos formadores de identidade dos grupos e seus participantes.

O local, o espaço, pré-dispõe certo tipo de comportamento. Esse espaço é socialmente construído, trazendo demandas dentro de suas manipulações materiais em que carregam características diretas dos anseios do grupo que o construiu. Segundo Martins (2018) “*as coisas são o que são em função de onde estão*”, sendo que o estar (existência) está relacionado com a experiência das relações, esse conjunto é que *faz* cada um de nós, isso é “existir”. O autor diz ainda que *estar* significa estar localizado, estar localizado em uma trama de entes distribuídos, sendo que a existência precede a essência, ela passa por uma localização.

Martins (2007; 2018) pontua que a geografia é natureza transformada e o pensamento geográfico é geografia em pensamento, surgindo então a partir disso a própria geografia do mundo (expandindo a ideia de mundo a tudo que está à disposição para a formação do indivíduo), a geografia da realidade, estendendo a geografia a uma propriedade do

conhecimento que não pertence somente aos geógrafos. No entanto, a Geografia nos oferece o que é chamado de *ordem tópica*. Essa vem de *organização de lugar*, em que cada coisa tem o seu lugar e respeita uma ordem de organização. A ordem tópica é constituição física e mental, em que o *onde* está sempre presente, sendo assim um ato de apropriação humana. Sem a ordem tópica não é possível entender a geografia e suas implicações. Desse modo, Martins lança três perguntas importantes a respeito dessa reflexão: *o quê? onde está? e por que está?* (MARTINS, 2018).

Essas três perguntas são o princípio de pensamento organizado em que se entende o que se é dentro das relações humanas junto a seus agentes numa dada realidade, eis aí sua importância. Na música a ideia de *tópica* aparece nos estudos de musicologia histórica como *topos*, *topoi*, a qual refere-se à *marcação*, *localização*, *lugar*, como vimos no Capítulo 5. Nessa tradição observou-se que dentro das composições musicais ocidentais de concerto, trechos específicos, os *topos*, serviam de referência para músicos e ouvintes, uma espécie de marcação, que se reservava a símbolos musicais dentro da arte da retórica de maneira a gerar uma compreensão e execução de acordo com o esperado à composição musical

Qualquer sociedade constrói para si o que podemos observar como uma *ordem tópica*. *Topos* vêm de lugar e esse lugar produz relações específicas ligadas ao processo de apropriação dos indivíduos criando assim uma *ordem tópica* (de lugar, um mundo, uma geografia), portanto, uma existência. A localização não é simplesmente entendida como o cartográfico. Há uma consideração do *lugar* através do sentimento e do sentido, sendo que, para isso o conhecimento dessa *organização de lugar* é imprescindível para operar as relações, entendendo as coisas a partir do domínio desse conhecimento, pois, somos nós quem atribuímos a ordem tópica, o lugar (*topos*).

A respeito de considerar o lugar através de afetos e sentimentos, vemos em Yi-Fu Tuan (2012) um estudo a esse respeito, em que atribui o termo *Topofilia*, que também intitula seu livro, os elos afetivos entre pessoa e o lugar ou ao meio ambiente material no qual vive. Segundo Tuan, o termo *topofilia* é “difuso como conceito, vivido e concreto como experiência pessoal.” (TUAN, 2012, p.19). Ele destaca que tais laços afetivos se diferem em intensidade, sutileza e modo de expressão, podendo conter respostas ao meio ambiente a partir do estético e do tátil.

No entanto, o entendimento de cada indivíduo nessa rede de construção tópica, que engloba apropriações e sentimentos, é que vai construir suas diversas relações tanto ao meio ambiente quanto as pessoas, visto que está envolvido no que se entende de *ser* e *ente* na atuação da realidade e construção de seus mundos.

Todo ser é ser de um ente, e é esse ser que determina o que ele é. O ente é o que é em função de seu ser, tornando-se uma Entidade. O ser é condicionante, e o ente o condicionado. O primeiro é determinante e o segundo é determinado. E o ente e seu ser são determinados em sua essência definidora a partir da sua existência. Somos forçados agora a indagar como fica o espaço no lugar da palavra ser, nas perguntas anteriores? Qual existência que define a essência deste ser que o espaço supostamente é? Por assim dizer, no debate geográfico, espaço é um ser de um ente, ou seja, é como se pudéssemos afirmar que um ente é espaço. Acreditamos que esse conjunto de indagações prenuncia um equívoco subjacente ao debate Geografia e ontologia. (MARTINS, 2007, p.34)

Segundo Martins (2007; 2018) foi observado que todo *ser* é ser de um *ente*, sendo que *essência* está para *ser* e *existência* está para *ente*, portanto, dar por existente é o que é o ente. A existência é que determina o ser. Não há essências internas e imutáveis. O ser é num determinado “mundo” (podendo ocorrer um tipo de ser a cada mundo), e é nesse *mundo* que o ser se executa. O pensamento de Martins é denso e o que se entende é que a formação de cada indivíduo (o *ser*) acontece a partir das relações que ele estabelece com o seu meio de prática, em que a partir disso constrói o seu *mundo*, entendido aqui como aquilo que lhe é de referência, que dispõe de um limite específico.

Assim, chegamos à reflexão de Martins que trago no início da tese de que *as coisas são o que são em função de onde estão*. No entanto, o estar (existência) está relacionado com a experiência das relações, esse conjunto é que faz cada um de nós, isso é *existir*. Estar significa estar localizado, estar localizado em uma trama de entes distribuídos (MARTINS, 2018). A existência precede a essência, ela passa por uma localização. Para existir tem que operar no mundo que depende de mim, das minhas relações com esses dados de existência. A relação é fundante no ser dos entes, o ser é o *sentido*, é o sentido que se dá. Portanto, o sentido de localização antecede a consciência (de fazer juízo das coisas) geográfica (MARTINS, 2018).

Trago toda essa longa discussão ontológica procurando demonstrar o quanto importante é a compreensão do estar localizado e de como a partir do entendimento de espaço podemos abranger o conhecimento da atuação da música na construção de toda trama do que venha ser localização. Nisso tudo, quando nos deparamos com o *musicar* da Folia, percebemos que essas relações quando são estabelecidas pela música que está consequentemente localizada, formam e transformam seus participantes.

Diferentes grupos sociais formam a audiência da Folia, entre eles temos pessoas estranhas entre si ou conhecidas. As performances podem acontecer em locais fechados como as casas, em locais abertos como as estradas nas zonas rurais ou em pequenas comunidades de

grupos locais como os famosos Encontros de Folias de Reis que ocorrem nas cidades interioranas, eventos organizados pelas prefeituras.

São diversas as relações entre essas pessoas, e diversas também as relações delas para com a Folia. Dentre elas algumas sempre estiveram juntas realizando a cantoria da Folia de casa em casa, outras assistiram apenas alguns dias dessa cantoria sendo que uma mesma experiência pode ser compartilhada por conhecidos ou não. Toda essa dinâmica de relacionamentos mostra que há uma circulação dessa música, que passa pelos diversos níveis de relacionamento.

Características formais de enredo e texto também realizam esse movimento. Esses foram aprendidos com o passar dos anos através de influências históricas na formação da cultura local, que no caso trata-se da cultura *Caipira*¹⁰⁷. Portanto, primeiro transita (tem um início e um fim) e depois circula (passa a acontecer em diversos grupos em diversos momentos, podendo ser de forma paralela ou não).

Em toda essa circulação musical, poética e performática da Folia consideramos que as relações que são estabelecidas entre os presentes são primeiramente relações mentais. Dessas, que podemos chamar de *virtuais*, no sentido de possível de ser, são aquelas que acontecem no âmbito do pensamento e não de maneira física a princípio.

Os relacionamentos são eventos mentais, não físicos. Eles são feitos em nossas mentes e são nossas mentes que colocam os sons que ouvimos nessas relações, muitas vezes extremamente complexas, complexas demais para serem articuladas em palavras, que nos permitem criar e perceber padrões - melodias, harmonias, ritmos, repetições e variações, bem como maiores regularidades envolvendo todos estes ao longo de um período de tempo muitas vezes prolongado. É também em nossas mentes que aprendemos a atribuir significado a elas. São essas relações que especificam a identidade e o significado da obra, seja uma sinfonia de uma hora ou mais ou uma simples canção que não dure mais de um minuto.¹⁰⁸ (SMALL, 1998, p.112, tradução nossa)

¹⁰⁷ Aqui podemos estender a prerrogativas das diversas influências culturais que deram forma a cultura caipira quando nos voltamos também para as influências nos grupos de cultura tradicional como é o caso da Folia de Reis. Mário de Andrade em seu estudo sistemático sobre o que ele nomeou de *Danças Dramáticas do Brasil* (1982) sublinha algumas das características básicas dessa formação: (...) “1- O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maias, 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)

¹⁰⁸ “Relationships are mental, not physical, events. They are made in our minds, and it is our minds that place the sounds we hear into those often extremely complex relationships with one another, too complex to be articulated in words, that enable us to create and to perceive patterns – melodies, harmonies, rhythms, repetitions, and variations, as well as larger regularities involving all these over an often extended period of time. It is in our minds also that we learn to attribute meaning to them. It is those relationships that specify the identity and the meaning

A circulação musical neste caso é atribuída a partir do movimento de nossos relacionamentos na medida em que, na Folia, toma a voz e os sons como mediação dessas relações. A voz na cantoria ou como mecanismo de perpetuação da tradição oral, atua nessa mediação fazendo ideias, sons, letras e costumes circularem entre grupos, famílias e gerações de cantadores.

É fundamental considerarmos o *musical* como um acontecimento existente em todo o processo de circulação e existência da Folia, pois, reafirmando Small (1998, p.183) “*musical* é sobre relacionamentos, não os que realmente existem (se é que podemos dizer assim), mas os que desejamos que existissem”.

Segundo Small, quando olhamos para a performance musical, tais relacionamentos acontecem através da produção de sons, os quais grupos afirmam, exploram e celebram seus valores. Esses relacionamentos podem ser de pessoa para pessoa, de pessoa para com certo grupo, de pessoa para com o cosmos ou até o sobrenatural. Esses relacionamentos desejados são trazidos para a existência virtual para que os participantes possam experimentá-los como se realmente existissem, com um comprometimento que dura apenas o tempo da performance. A performance musical reflete e molda esses relacionamentos dentro dessa experiência, assim torna-se um instrumento de exploração, para que expressem seus valores e conceitos ideais, reafirmando-se (SMALL, 1998, p.183). Portanto, instaura um modelo ideal dentro da concepção individual de cada um de como tal momento deve acontecer e o que esperar disso.

No conjunto de relações entre os Foliões, o *musical* constrói determinados locais como também é construído por eles, uma vez que lida com diferentes fatores ao se pôr em prática a partir de disponibilidades múltiplas de sua localização. Sendo assim, tal conceito enriquece os estudos etnomusicológicos por considerar o significado do trabalho musical, da performance e seu efeito como um todo “transcendendo a fronteira da música ocidental tomada como a tradicional “arte-correta”, sendo o *musical* muito mais rico e complexo do que permitem as estéticas ocidentais convencionais” (SMALL, 1999, p.13).

Small ressalta que a experiência do *musicking* (musical) capacita a estrutura do nosso conceito de universo (mundo), de qual é o nosso lugar nele e como devemos nos relacionar com ele, a partir do momento em que sonoramente acontecem as relações entre locução e recepção dentro da rede de relacionamentos criada imediatamente no momento da produção sonora. “Isso não é metafísica ou sobrenatural, isso é parte do processo de dar e receber informação na qual

of the work, whether it be a symphony lasting an hour or more or a simple song lasting no more than a minute or so.” (SMALL, 1998, p.112)

ligamos todas as criaturas em uma vasta rede de trabalho” (SMALL, 1999, p.14, tradução nossa). Dessa forma, conecta seus agentes através de uma rede de trabalho, rede essa que é condensada às *estruturas de sentimento* (WILLIAMS, 1977; APPADURAI, 1996), dada através do compartilhamento da experiência sonora ali instaurada num determinado tempo histórico e num determinado lugar.

A exemplo disso, quando observamos um momento musical como a cantoria da *Chegada* da Folia de Reis a uma casa, diversas expectativas são ativadas. Os primeiros acordes da introdução da toada trazem ao espectador profundas recordações de momentos vividos junto à Folia. Memórias de parentes já falecidos, graças alcançadas como também recordações de reuniões familiares vêm à tona no momento. Nesse instante cria-se uma rede de interação que vai além do que é possível perceber visualmente, ultrapassando *camadas de relacionamentos*¹⁰⁹, sendo esses temporais, sonoros, presenciais e emocionais. O som ali produzido cria uma atmosfera de introspecção que acontece através da música que é repetida quando é tocada por um longo período de tempo, favorecendo um estado de intensa imersão dos que estão ali presentes modificando e atuando no que podemos considerar como tempo e espaço.

O espaço físico molda o espaço social. Segundo Small (1998; 1999) a performance musical traz ou recebe uma resposta determinada, em que performances diferentes de uma mesma peça de música podem despertar reações diferentes, sonoridades diferentes, incluindo, por vezes, nenhuma resposta, dependendo de como o conjunto total de relações encaixa-se ao conceito de relações ideais dos participantes.

A relação, no entanto, toma status de condição de existência (SMALL, 1998, 1999; MARTINS, 2007) e posso acrescentar a isso a importância de reflexão a respeito da atuação da sobreposição de espaço e tempo no existir do ser humano. Dessa forma podemos compreender que tal sobreposição se dá na constituição do que é o *presente*, como apontado pelo geógrafo Milton Santos que diz “Sem relações não há ‘fatos’. É por sua existência histórica, assim definida, no interior de uma estrutura social que se reconhecem as categorias da realidade e as categorias de análise. Já não estaremos, então, correndo o risco de confundir o presente com aquilo que não mais o é.” (SANTOS, 2012, p.15). Sendo que a importância da relação está no

¹⁰⁹ O que chamo de *camadas de relacionamento* são os diversos relacionamentos e expectativas produzidas concomitantemente no momento da performance. Essas podem ser construídas com o passar dos anos através das inúmeras visitas da Folia vividas pelos participantes, ou como também criadas de maneira inédita a partir desses momentos.

existir e “existir é colocar-se em uma estrutura de relações com outros entes.” (MARTINS, 2007, p.42).

Voltando às perguntas de Martins (2019) *o quê?, onde? e por que está?*, podemos afirmar que a Folia de Reis dos Prudêncios nos dias de hoje atua majoritariamente na zona urbana, e realiza menos da metade do giro na zona rural, sendo o *por quê?*, parte de um dos mecanismos dessa sociedade, em que, ela representa um ciclo de tradição religiosa da cultura caipira, fazendo uso da repetição que resulta numa fixação e permanência criando nas relações, laços afetivos entre seus entes dentre as gerações.

A Folia atua no atendimento das aflições de uma dada população em que o catolicismo popular se faz instrumento. A memória da zona rural e toda a dinâmica que cerca a atividade da Folia nesse ambiente faz aflorar a vontade e a necessidade de seus membros de rememoração do passado, misturando muitas vezes o *onde* sobrepondo espaços. O *Porquê está onde está?* – justifica o *está* em relação *sociedade e natureza*, no processo de humanização de criações do ser humano. Aspectos e comportamentos da sociedade caipira que outrora se reservavam majoritariamente a zona rural não deixam de existir na atuação da Folia na cidade. Costumes do cuidado com a saúde, superstições e ações pessoais, próprias dessa sociedade, são partes constituintes do *ser* (ente) daquelas pessoas.

É de se observar que nos modos de vida rural há uma maior harmonia entre as relações ser humano e natureza do que nos meios urbanos. Mesmo com a atuação do sistema econômico globalizado, mantêm-se em suas tradições ações e gestos de sociabilidade de sobrevivência provindos da cultura caipira. Parte desses gestos foram e ainda são calcados em atos religiosos que por muito tempo mantiveram as comunidades mais afastadas consideradas rurais, coerentes e organizadas, para que elas permanecessem. Por muitos anos em diversas sociedades houve um equilíbrio entre o ser humano e a natureza, em que os ciclos naturais ditavam a dinâmica dos grupos, como por exemplo, os ciclos agrícolas correspondentes aos solstícios. Coerente a isso se observa que a Folia de Reis tradicionalmente organiza seu giro nos meses das chuvas, entre dezembro e janeiro, respeitando o solstício de verão, em que não se planta e nem se colhe, apenas agradece as boas colheitas e pede-se para que o novo ano seja um ano de fartura e saúde. Isso aparece muitas vezes nos textos que são cantados pelo grupo. Hoje em dia como a maioria dos devotos visitados pela Folia já não se encontra na zona rural, portanto, não planta e nem colhem lavoura, tais agradecimentos ficam reservados pelo trabalho assalariado e alimento que tal família detém, essas residentes nas cidades.

Com o passar do tempo naturalmente a atuação da Folia acaba apresentando algumas mudanças, mesmo assim grande parte de seus costumes mantiveram-se com o passar dos anos.

No entanto, há uma apropriação de tempo e espaço que faz com que a manipulação outrora do ser humano para com a natureza crie no presente sua nova rede de relações. Apropriação é dar juízo, dar conceito, nisso abrange-se não só o material, mas também o mental (pensamento). Mesmo a Folia tendo saído em parte da zona rural, rompendo com a geografia de origem e muitas vezes não reconhecendo na paisagem atual os elementos que ela tinha identidade anteriormente, através de uma transposição de espaço, acaba por reconstruir em parte seu trajeto de atuação e conduta. Isso acontece a partir de uma sobreposição de espaços, quando certos costumes provindos da sociedade rural ainda se veem presentes na cidade.

Assim, quando olhamos para a Folia de Reis não podemos deixar de considerar aspectos da ciência geográfica como um dos fios condutores para seu entendimento, principalmente quando tal abordagem aparece a partir do que é entendido *estar localizado*. Considerar que as coisas estão distribuídas, localizadas e que há uma densidade na colocação dessas coisas é observar que a absorção dessa geografia vai de acordo com as necessidades do grupo, sendo ela, a geografia, um dado da existência, no entanto, tem uma responsabilidade no existir das coisas.

Visto isso um dos outros aspectos possíveis de serem observados é que as Folias de Reis distribuídas pelas várias regiões da Paulistânia¹¹⁰ apresentam um instrumental corresponde ao que é ditado (possível) a partir de sua localização. Como foi visto no exemplo dado anteriormente a respeito das Folias que saem em peregrinação no Vale do Paraíba, região montanhosa, elas não fazem uso de instrumentos pesados, sendo isso uma influência direta da estrutura territorial do local na performance da Folia.

Há de se lembrar que a geografia aqui é entendida como característica da realidade, abrangendo suas diversas competências, sendo que a vida de todos nós se dá imersos em uma geografia. Ela tem uma duração a partir da maneira que se vê constituída, a partir de sua descrição. A descrição é o modo de dizer onde as coisas estão em determinado lugar, como estão distribuídas, pois sofrem rupturas e sobreposições em sua paisagem, das quais atuam em sua distribuição. Quando observamos certos dados e os descrevemos, automaticamente os relacionamos com sua localização, visto que só é possível a descrição a partir da relação entre entes distribuídos.

¹¹⁰ A Folia de Reis dos Prudêncio está localizada em uma região etnicamente caipira, a Paulistânia, que foi o eixo de difusão da cultura mameluca dos Bandeirantes e é onde se consome a música conhecida como caipira (VILELA, 2015). “Na obra de Darcy Ribeiro *O Povo Brasileiro* (2006), um dos capítulos é dedicado ao caipira e a Paulistânia. O autor fala sobre 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 escravidão portuguesa. Segundo Antonio Candido (2010), dela fazem parte os estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e de certa maneira Espírito Santo e Rio de Janeiro.” (RIBEIRO, 2021, p.58).

Além disso, a descrição dá conta de uma permanência, que é a das coisas localizadas, e assim, de uma constância da distribuição. Há aí, portanto, uma *duração* do observado. Constata assim, a regularidade do tempo de permanência, o que faz supor um equilíbrio, finda-se a duração, o que significa mudança das localizações, e por sua vez da distribuição. Dá-se a *sucessão*. Na verdade, a sucessão é a ruptura do equilíbrio de *ritmos* presentes numa dada distribuição, ou seja, no perfil das localizações. E os ritmos são ditados pela natureza das *relações* estabelecidas entre as coisas localizadas, ou seja, distribuídas. Enfim, uma descrição jamais poderá ser estática, ainda que ela dê conta de um *momento*. Mas o momento é o imediato, e ela, a descrição, supera-se pelo mediato, e isso se dá na relação com a realidade subsequente, enfim um outro momento. E a Relação estabelece-se como mais uma categoria do existir.” (MARTINS, 2007, p.39-40, grifo nosso)

Quando nos deparamos com uma mesma toada cantada para uma mesma família, que anteriormente morava na roça e agora mora na cidade, o lugar do passado é trazido para o presente, como se houvesse uma sobreposição de locais e tempos. Exemplo disso: é comum vermos na cantoria a *toada de despedida* (sistema caminhada) que na roça era cantada dizendo ao fiel que fosse até a saída do terreiro levando a Bandeira da Companhia (lembrando que esse é outro nome dado a Folia), na casa da cidade também se pede que se leve a Bandeira até o terreiro, mesmo que já não haja mais o terreiro como havia na casa da roça.

Nesse contexto, em que a Folia de Reis passa sua atuação para um lugar distinto do qual estava habituada a atuar, carregando consigo os mesmos aspectos do rural, me vem um apontamento de Milton Santos em que ele diz que tal movimento de deixar para traz uma cultura herdada para se encontrar com outra, faz com que o ser humano se defronte “com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação.” (SANTOS, 2017, p.328). Mas mesmo nessa condição, a Folia acha modos de reconhecimento ao transpor e de uma certa forma rememorar tais espaços, porque através dos relacionamentos que tivera outrora com as pessoas visitadas atrelados com a memória construída consegue transpor e readequar esses locais e ajustar novamente sua identidade e, portanto, o *estar localizado*.

Dentro da mudança rural-urbana da Folia é possível transpor através da música um espaço que está presente na memória. Quando conversamos com integrantes do grupo o mais comum de ouvir são as histórias das antigas jornadas de Reis, aparecendo quase que exclusivamente as que aconteciam no meio rural. A cidade quando é citada, não vem com a mesma empolgação e satisfação que as fazendas, colônias rurais e casinhas à beira da estrada. A Folia dos Prudêncios está inteiramente ligada com o espaço rural. Esse se faz presente o

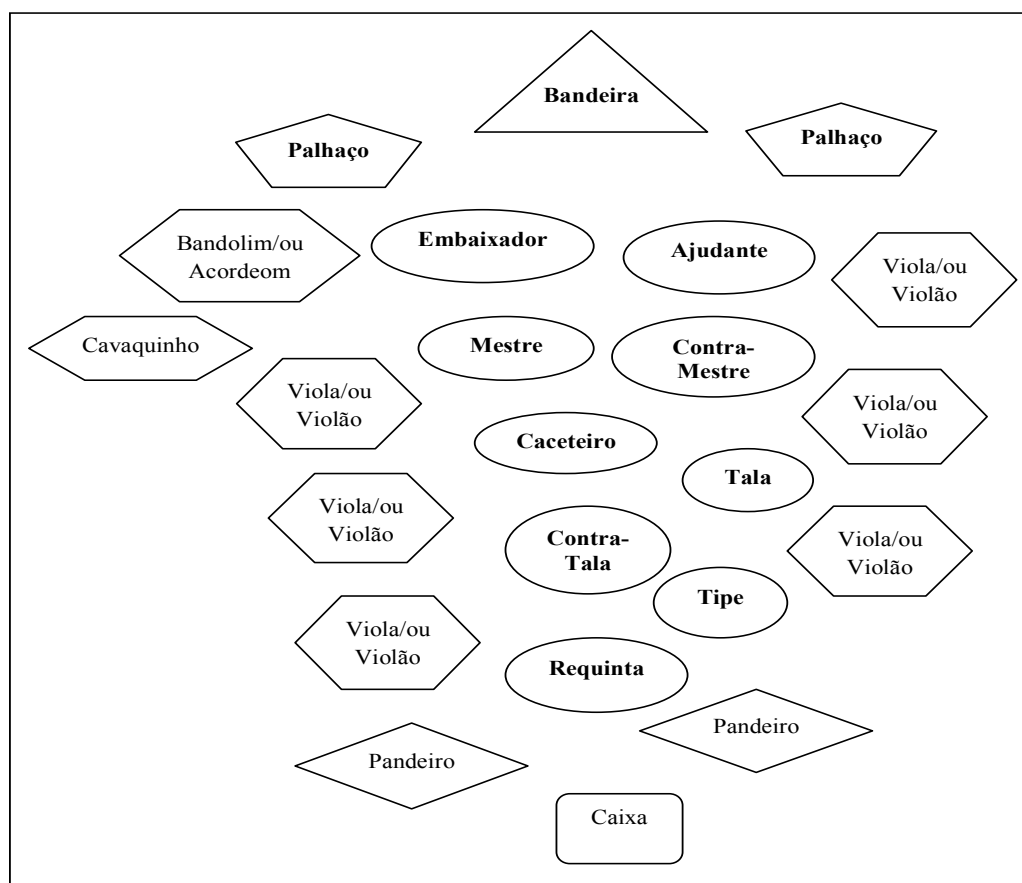
tempo todo, mesmo a Folia estando na cidade a memória opera essa transposição em combinação com a música.

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente como formas que abrigam uma essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como *tempo*, não porém como *espaço*; o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social. “Todavia, estamos acostumados a pensar que o passado está morto, e que nada do passado pode ser também presente”, escreveu Bertrand Russell (1966, p.231). (SANTOS, 2012, p.14)

Como observa Santos (2012), o momento passado está presente como *espaço*, que podemos estender como parte do entendimento a respeito do que é *local* e esse é indispensável para sua realização social. Quando nos voltamos para compreender o papel da localidade, nos vemos num ponto importante do estudo, a ideia de *estar localizado*. A ideia de *sentido de localização* permite verificar o fundamento geográfico do ser. “Ou seja, é na localização que o ser se vê determinado por uma específica Geografia. É quando podemos ver a Geografia como categoria de existência.” (MARTINS, 2007, p.48).

A Folia procura transportar para todos os espaços que realiza a performance, um tipo de disposição relacional específica do grupo, na qual a Bandeira sempre fica à frente e os cantadores e tocadores se posicionam logo atrás, como podemos conferir na figura abaixo:

Figura 12: Posicionamento base dos Foliões no momento da performance.



Fonte: Ribeiro (2021, p.85).

Esse posicionamento dos participantes dentro da Folia sugere um tipo de audiência tanto para quem assiste quanto para quem participa cantando e tocando, gerando expectativas.

Os foliões além de terem uma referência de relação com o espaço em que atuavam e agora se faz de maneira transposta na cidade, inclusive têm uma estrutura relacional entre si no momento da performance, que também lhes proporciona numa escala micro, um tipo de localização. Segundo Martins (2007) a importância da ideia de localização traz a geografia como conteúdo que remete à posição do ser humano dentro de uma estrutura relacional de co-habitações:

(...) na qual a *distância* não é tomada em termos métrico-quantitativos, mas sim em termos da intensidade qualitativa da relação. O ente entre entes, inserido numa estrutura de co-habitações, presente, portanto, num contexto de uma *Distribuição*, que coloca uma localização específica numa trama escalar, de *Extensão* determinada. E assim o sentido da localização se definirá pela intensidade qualitativa da relação e pela extensão a que se vê inserido o ente. *Extensão* e *intensidade qualitativa* numa relação variam em função de aspectos que vão desde a afetividade (identidade, sentimento de

pertencimento etc.) até o caráter técnico estabelecido na relação, e neste último caso sugere observar no limite até mesmo seu conteúdo tecnológico. Nesta discussão toda, exatamente aqui é possível vislumbrar o fundamento empírico disso tudo. (MARTINS, 2007, p.48, grifo nosso)

A concepção apontada por Martins (2007) sobre o que é estar localizado, parte da ideia do posicionamento do indivíduo dentro de uma estrutura relacional de co-habitações que envolvem *extensão e intensidade qualitativa*.

Nessa dinâmica podemos considerar que lugar e localidade sofrem múltiplas influências desde o que está próximo ou distante territorialmente, sendo que o que é considerado local não é propriamente aquilo que se encontra próximo. O que ocorre é um emaranhado de atividades que se interconectam a partir de interações sociais, globais, mercadológicas, midiáticas que são possíveis a partir de veículos condutores e de circulação, como importações de diversos tipos.

Essas estão inteiramente ligadas com a atuação das técnicas como mecanismos de ação das atividades do ser humano, como visto anteriormente, um dos assuntos trazidos por Milton Santos tanto em sua obra *Pensando o Espaço do Homem* (2012), quanto em sua obra *A natureza do Espaço* (2017).

A técnica, esse intermediário entre a natureza e o homem desde os tempos mais inocentes da história, converteu-se no objeto de uma elaboração científica sofisticada que acabou por subverter as relações do homem com o meio, do homem com o homem, do homem com as coisas, bem como as relações das classes sociais entre si e as relações entre nações. (SANTOS, 2012, p.16, grifo nosso)

Santos aborda a atuação e as mudanças técnicas que os períodos da história tiveram em vista das atividades dos indivíduos, atuando a técnica como formadora da sociedade e do espaço geográfico. Ao definir espaço, Santos toca num ponto interessante, sendo que, esse sempre deve ser considerado quando se busca compreender a construção da localidade, pois “configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima.” (SANTOS, 2017, p.62). Ou seja, é a ação do ser humano e suas relações numa dada geografia que constroem o espaço.

Santos faz também uma distinção epistemológica importante entre espaço e paisagem, dizendo que tais não são sinônimos, e que a paisagem é o “conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homens e natureza” reiterando que o espaço é tais formas mais a vida que as anima, e que “a rigor a paisagem é a porção de configuração territorial que é possível abarcar com a visão.” (SANTOS, 2017, p.103-104). No entanto, a paisagem é um conjunto de objetos *reais-*

*concretos*¹¹¹ do passado e do presente, criadas em momentos históricos distintos e coexistindo no momento atual numa construção transversal, já o espaço é sempre num presente.

Assim, a cada dado momento da história tais mudanças tiveram impactos diferentes a partir de seu espaço de atuação, sendo que o global e o local estão sempre atuando concomitantemente:

O nível global e o nível local do acontecer são conjuntamente essenciais ao entendimento do Mundo e do Lugar. Mas o acontecer local é referido (em última instância) ao acontecer mundial. Desde o nascimento, o acontecimento se inclui num sistema para o qual atrai o objeto que ele acabou de habitar. O acontecimento é a cristalização de um momento da totalidade em processo da totalização. Isso quer dizer que outros acontecimentos, levados pelo mesmo movimento, se inserem em outros objetos no mesmo momento. Em conjunto, esses acontecimentos produzem a totalidade; por isso são complementares e se explicam entre si. Cada evento é um fruto do Mundo e do Lugar ao mesmo tempo. (SANTOS, 2017, p.164)

A técnica atua também como um conectivo de localidades, em que as atividades apresentam entre si um movimento universalizado, portanto, estão conectados de alguma forma. Dentro dessa perspectiva, a geógrafa Doreen Massey chama a atenção para o modo de pensar as localidades dessa maneira enfatizando sua formação e seu caráter que não podem ser compreendidos apenas olhando para o lugar centralizado, mas sim buscando uma compreensão satisfatória sobre o que é o lugar através de uma visão amplificada, sendo tudo isso o oposto da visão paroquial do que venha a ser considerado o conceito de local (MASSEY, 1993, p.144). Isso tudo, completa Massey em conformidade com Santos, não acontece da mesma maneira em todos os lugares como também não são estáveis na medida em que estão em processo e em constante mutação.

Tais reflexões sobre a construção da localidade e os resultados dela aparentes fazem parte de minhas investigações em torno da música, e o que se pode dizer diante disso é: a música da Folia através de diversas redes relacionais é crucial para que tal construção da localidade seja realizada resultando em uma sonoridade específica daquele lugar. Sendo que as pessoas que fazem parte dessa rede veem sua própria identidade ao escutar essa música.

Os registros de mais de trinta anos da Folia de Reis dos Prudêncios mostram que tal música feita localmente engloba aspectos individuais e coletivos do grupo, a partir de experiências compartilhadas em diversos níveis de relacionamentos, tempos, locais, tanto com

¹¹¹ No sentido de síntese do real.

o meio quanto com as pessoas, contando com diversas organizações e determinando seus cotidianos.

A partir disso é possível observar que a música dá uma dimensão da existência a partir da localidade, sendo possível identificar nela os processos de construção de relacionamentos e os símbolos e signos que são apropriados e dispõem uma ação de sentido. Esses passam pela técnica, pelas estruturas de sentimento, pela construção da localidade e pela aprendizagem através de comunidade de prática.

Olhemos então para os dois pontos de nossa reflexão, a música da Folia e sua geografia, como partes fundantes para sua atuação. Para uma maior compreensão relembremos alguns aspectos sobre a Folia dos Prudências e como as reflexões apontadas anteriormente em torno da Geografia fazem sentido neste contexto.

8.2 A FOLIA DOS PRUDÊNCIAS: MÚSICA E LOCALIDADE

Fundada no início do século XX na zona rural da cidade de Cajuru estado de São Paulo, a Folia de Reis da família Prudência vem construindo sua história. Francisco Faustino da Assunção seu primeiro Embaixador e fundador, junto a seu genro José Prudência, deixou um legado de devoção e música que hoje se encontra em sua sexta geração. Lembrando que, o Embaixador, figura central da Folia é o cantador responsável por *puxar* as toadas de Reis adicionando versos rimados e tematizados conforme a ocasião da performance. O grupo composto pelas outras vozes, completam o coro formando ao final uma apoteose sonora num contraponto de ritmo simples, mas de harmonia densa. Essas vozes aparecem na cantoria de maneira gradativa e em sobreposição, e como dito anteriormente são: Embaixador, Respondedor, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta, cada uma apresenta uma tessitura vocal específica.

Toda essa construção vocal é parte integrante dos *Sistemas de Cantoria*, em que cada um apresenta-se como maneira de combinação de vozes em que respeitam delimitações específicas de quantidade de compassos, harmonia, contraponto e letra. Além do mais, seu uso aparece especificado nas ocasiões da performance ficando reservado a eles reforçar o direcionamento do rito da Folia.

A partir dos arquivos de registros de 30 anos da Folia dos Prudências foi possível identificar, analisar e comparar o repertório musical, sendo que, sem a presença desses arquivos

tal feito não seria possível. Neles constata-se 50 diferentes toadas pertencentes aos cinco tipos de sistemas apontados anteriormente.

Para dar início à análise teórica sobre o comportamento desse repertório e a produção da localidade irei relembrar alguns aspectos da composição da toada. Ela é dividida em duas partes. A primeira é nomeada por nós foliões de *Embaixada* e a segunda de *Resposta*.

Cada sistema de cantoria, em que estão inseridas essas toadas, são usados para momentos distintos de performance da Folia como:

Quadro 16: Momentos de uso de toadas dentro do rito da Folia

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 se encontra um fiel pelo caminho
Quando há a presença do Presépio na casa visitada

Fonte: Ribeiro (2021, p.156).

Utilizando-se de acordes de tônica (T), dominante (D), subdominante (S) e dominante da dominante (DD), cada toada apresenta um distinto desenho harmônico dividido nas duas partes (*embaixada* e *resposta*), dando assim sua forma binária. A isso se atribui um caráter de pergunta e resposta na cantoria, reforçado pela disposição harmônica representada pelas cadências. Com o uso de combinações dessas funções harmônicas, cada toada configura-se dentro de um sistema específico de cantoria, combinado com a quantidade de versos cantados em uma só execução. Das cadências¹¹² presentes em suas partes, temos as ocorrências apontadas no quadro abaixo:

¹¹² “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)

Quadro 17: Relação dos tipos de cadência dentre os sistemas de cantoria da Folia de Reis dos Prudências

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)

Fonte: Ribeiro (2021, p.229).

Um importante fator que deve ser notado é o fato de que a 1ª parte das toadas (*embaixada*) tem diferentes tipos de cadência, como cadência perfeita, cadência imperfeita e cadência plagal, comparada com a 2ª parte (*resposta*) em que só aparecem cadências perfeitas. Nessa configuração, observa-se muitas cadências perfeitas, principalmente nos sistemas Mineiro, Caminhada e no sistema Falecidos. Já nas toadas dos sistemas Paulista e Dobrado, as cadências imperfeitas são predominantes na 1ª parte, e identifica-se apenas uma cadência plagal que provém do sistema Dobrado.

Observando as cadências percebe-se 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 é a parte da *embaixada*. Mesmo nas toadas em que só aparecem cadências perfeitas na primeira parte, antecedendo a cadência, sempre em sua finalização, nota-se um acorde de subdominante que prepara a cadência de dominante e tônica (D-T), 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.

Aqui trago, o que a meu ver são as considerações do ponto chave dessa tese, que é o resultado sonoro, musical da música produzida localmente, que discutirei nos trechos a frente. Quando olhamos para cada uso das toadas e seus respectivos sistemas dentro do rito da Folia, observamos que as sonoridades das cadências presentes nelas, que compreendem os tipos de

finalizações *perfeita e imperfeita*, estão de acordo com os modos de emprego de conduta cíclica de começo e fim dentro do rito, tanto dentro das microestruturas a ele correspondentes quanto das macroestruturas¹¹³. Essa atuação musical é a técnica que age nessa construção e localização musical. Para tanto, o fator geográfico e suas implicações farão com que esse emprego seja decisivo em sua performance. Observemos tal afirmação ao longo da reflexão que farei a partir da relação da música da Folia e localidade.

A geografia na Folia se instala de maneira a sobrepor espaços construídos. Curiosamente podemos observar que essa está totalmente vinculada aos ciclos harmônicos¹¹⁴ das toadas. A Folia em seu giro atua em um ciclo que se repete protocolarmente. A Jornada, que são os dias de visita completos que vão do dia 1º ao dia 6 de janeiro, é o que chamo de *grande ciclo*. Esse engloba todos os outros ciclos. A cada visita se inicia e encerra um ciclo da performance. Esses ciclos se encaixam no decorrer do dia entre outros dois ciclos maiores o *almoço* e *janta*. Todos eles estão dados dentro de uma geografia que nada mais é que a reprodução da viagem dos Magos até o berço de Jesus em Belém. Por onde a Folia passa há de se reproduzir os locais rememorando o percurso dos Magos. A reprodução dessa viagem até o momento da chegada dos Magos a Belém é que configura um ciclo completo. A música acompanha todo esse movimento. Dentro de suas performances a Folia se utiliza de alguns mecanismos (a técnica disponível), que dão pistas de início e fim de cada um desses ciclos através do uso das cadências harmônicas presentes nas toadas utilizadas. As toadas sinalizam em que pé está esse ciclo, se está completo ou “semi-completo”. Isso é observado nos *sistemas de cantoria* em que toadas dentro de cada tipo de sistema são usadas como indicativas de começo e fim dos ciclos a partir das cadências prevaletentes de cada sistema.

Cada um dos cinco sistemas (mineiro, paulista, dobrado, de caminhada e o de falecidos) apresenta uma quantidade de toadas diferentes que podemos conferir a partir dos registros em VHS e K7 de mais de trinta anos da Folia dos Prudências. Lembrado que as 50 diferentes toadas

¹¹³ O que chamo de macro e microestruturas são os ciclos que a Folia realiza musicalmente dentro de seu rito. Esses compreendem momentos preceituais existentes a partir da reprodução do épico da peregrinação dos Reis Magos, até o encontro com Jesus. Esses momentos são representados a cada visita, compreendendo assim na microestrutura. A peregrinação completa da Folia, que duram seis dias, que vai do dia 1 até dia 6 de janeiro, é a mesma reprodução do épico da peregrinação dos Magos realizada dentro das microestruturas, mas, no entanto, ao completar os 6 dias de peregrinação, torna-se a macroestrutura.

¹¹⁴ Sequências de acordes de ditam uma das partes fundamentais da música, a harmonia, sua composição musical vertical.

neles identificadas foram transcritas em partitura de uma maneira prescritiva¹¹⁵ podendo, a partir do texto musical, observar todo o percurso harmônico de todas elas¹¹⁶.

Dentro de sua composição musical as toadas apresentam combinações cadenciais diferentes. Essas combinações estão de acordo com o tipo de ciclo que se iniciara naquele momento do rito. Por exemplo: no menor ciclo da performance que são as visitas às casas que acontecem nos percursos que antecedem e sucedem os dois momentos mais importantes do dia que chamados de *almoço* e *janta*, são usados tipos de toadas com combinação cadencial que dentro da composição e análise musical da música ocidental se nomeou como “cadência imperfeita”. A “cadência imperfeita” (ou ainda semi-cadência), o nome já sinaliza, não corresponde ao que se considera um ciclo harmônico fechado, ou “completo” à finalização da frase musical, apresentando, por exemplo, a finalização S (subdominante) – D (dominante), ou ainda T (tônica) - D (dominante).

Já nos ciclos de visitas maiores, que são os momentos que chamamos de *almoço* e *janta* (que nada mais são do que os momentos de refeição do dia, almoço e jantar), são usadas toadas que apresentam majoritariamente as cadências perfeitas ou quase perfeitas, apresentando uma ideia de completude no que diz respeito a sonoridade da música. Nesses momentos são usadas majoritariamente toadas que apresentam em seu ciclo harmônico cadência de D-T (dominante-tônica) ou de S-D-T (subdominante-dominante-tônica).

O chamamos de *grande ciclo* engloba toda a jornada da Folia do começo ao fim, que começa no dia 1º de janeiro, dia da Saída¹¹⁷, e vai até o dia 6 de janeiro, dia da Chegada¹¹⁸, como também o próprio dia de cantoria e visita que acontece na festa da Chegada no 6 de janeiro, Dia de Reis.

Esse último dura em média 4 horas, utilizam-se quase todos os sistemas de cantoria o *mineiro*, *paulista*, *dobrado* e *caminhada*, suprimindo-se apenas o sistema *falecidos*. Dessa forma, a caminhada dos Magos torna-se completa, sendo o dia mais importante para a Folia de Reis. Nesse momento cumpre-se o espaço que foi destinado para ser percorrido. Toda a geografia da peregrinação dos Magos desde as partidas de suas terras natais, como contam os escritos bíblicos¹¹⁹ como aparece em Mateus 2, 1-12, estão presentes e são rememorados pelos

¹¹⁵ Segundo Charles Seeger a transcrição ocupa um papel de prescrição ou de descrição, visto que seria impossível na tradição de grafar manifestações musicais de cunho popular apreender todos os gestos musicais de alturas e ritmos idênticos aos executados nessas performances. (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p.99).

¹¹⁶ Ver em Ribeiro (2021, p.363).

¹¹⁷ Nome dado ao primeiro dia de jornada da Folia.

¹¹⁸ Nome dado ao grande dia de festejo, o dia mais importante da Jornada, em que se representa enfim a grande chegada dos Magos na gruta de Belém.

¹¹⁹ Jadir de Moraes Pessoa e Madeleine Félix trazem em sua obra *As viagens dos Reis Magos* (2007) a reunião dos escritos bíblicos que circunscrevem o épico do Magos, em que toda a linhagem de fundamentação religiosa da

foliões e tomados como suas formas de representação de mundo, uma forma ideal, cumprindo com suas expectativas, que são compartilhadas em grupo dentro das relações estabelecidas. Ou seja, os ciclos completos (almoço, janta, Chegada e algumas vezes quando há a presença de presépio) são representados musicalmente pela cadência perfeita presente nas toadas utilizadas.

De maneira a sintetizar esse *musicar local* da Folia dos Prudências trago a seguir um quadro ilustrativo em torno dos usos das toadas, suas cadências e espaços construídos:

Quadro 18: Funcionamento do uso das toadas e seus tipos de cadência no decorrer dos ciclos de atuação da Folia dos Prudências

Macro Estrutura (Grande Ciclo) Do dia 1º Saída ao dia 6 Chegada			
Remonta a viagem completa dos Três Reis Magos de suas terras natais até Belém ao encontro do Menino Jesus na manjedoura, de Maria e José			
Micro Estrutura (Pequenos Ciclos) Durante os dias de Peregrinação (Giro)			
Da primeira visita da manhã, (antes do almoço) até o Almoço		Da primeira visita após almoço até a Janta.	
visitas sem Presépio	visitas com Presépio	visitas sem Presépio	visitas com Presépio
toadas com cadências imperfeitas (S-D ou T-D)	toadas com cadências imperfeitas (S-D ou T-D) e as vezes cadências perfeitas (D-T; S-D-T)	toadas com cadências imperfeitas (S-D ou T-D)	toadas com cadências imperfeitas (S-D ou T-D) e as vezes cadências perfeitas (D-T; S-D-T)
Dia da Chegada, 6 de janeiro, Dia de Reis O tão aguardado dia, o encontro dos Reis Magos para com o Menino Jesus Quando se completa o Grande Ciclo Toadas com cadências imperfeitas (S-D; T-D) ou cadências perfeitas (D-T; S-D-T) (principal uso: Toada Mineira- cadência perfeita (S-D-T))			

Fonte: Elaborado pela autora

Folia está calcada. Eles mostram os três Evangelhos que citam o nascimento de Jesus (Mateus 2, 1-12; Lucas 2, 1-14; Marcos 1, 7) como também uma exegese a partir do texto que aparece em Mateus: “E, então se os Magos são personagens bíblicos de Mateus, de onde Mateus os extraiu e como os inseriu em seu texto? Quem são os Magos? Já vimos que Mateus representa um grupo convertido ao cristianismo, mas sem renegar o judaísmo. Portanto, mantém fidelidade às escrituras e às tradições judaicas. Isso é explicitado, inclusive, literalmente, ao retomar as profecias de Miquéias 5, para marcar, de modo enfático, que Jesus nasceu em Belém, terra de Judá, para ser “o guia que apascentará Israel” (Mt 2,6). Mas não há dúvidas de que, mesmo de forma indireta, ele recupera as escrituras. É amplamente assumido nos estudos exegéticos modernos que a origem oriental dos Magos e seus presentes tem uma relação direta com duas passagens do Antigo Testamento. A primeira é o Salmo 72- em outras traduções, 71-, em especial nos versículos 10 e 11, quando diz: “Os reis de Társis e das ilhas vão trazer-lhe ofertas. Os reis de Sabá e Seba vão paga-lhe tributo; todos os reis se prostrarão diante dele, as nações todas o servirão”. O segundo texto ao qual sempre se faz referência é Isaías 60, 6: “Uma horda de camelos te inundará, os camelinhos de Madiã e Efa; todos virão de Sabá, trazendo ouro e incenso e proclamando os louvores de Iahweh”. (PESSOA; FÉLIX, 2007, p.23)

As relações que são estabelecidas durante todo esse processo de participação nos dias de giro, como também nos meses que antecedem sua organização, acontecem através de categorias de relacionamentos. Vejamos algumas delas descritas no quadro abaixo:

Quadro 19: Categorias de Relacionamentos

CATEGORIAS DE RELACIONAMENTOS	
Pessoas que cantam juntas na Folia há muito tempo.	
Pessoas que cantam há pouco tempo na Folia com outras que cantam há mais tempo.	
Pessoas que recebem a Folia em sua casa todo ano.	
Pessoas que recebem a Folia em sua casa pela primeira vez.	
Pessoas que assistem a Folia apenas algum dia específico da Jornada (dia 1, ou dia 2, etc...).	
Pessoas que passam pela Folia e assistem apenas por algum momento.	
Pessoas que cozinham para a Festa de Reis e ouvem a Folia apenas de longe.	
Pessoas que trabalham apenas nos preparativos da Festa como por exemplo na arrumação dos enfeites.	
Pessoas que realizam apenas o momento de oração do terço da Saída e da Chegada.	
Pessoas que vão apenas no dia 6, dia da Festa de Reis, participar do Forró que acontece após o encerramento do Giro	

Fonte: Elaborado pela autora

Essas categorias dentro do rito da Folia desenvolvem-se de maneiras distintas, mas no momento da performance ocupam um mesmo plano temporal no sentido de que participam simultaneamente da mesma experiência, ocupando e produzindo dessa forma, um *lugar* em comum, o qual é proporcionado pela música. O que entendemos aqui como *lugar* é o modo de disposição das pessoas que têm suas experiências compartilhadas junto a Folia no momento da performance. Ao que nos parece, essas usufruem das mesmas *estruturas de sentimento* que envolve toda a Folia tendo o musical como meio. Tudo isso funciona junto a outros diversos aspectos, como por exemplo aos textos cantados, que reforçam a localização geográfica do momento quando se canta “Os Três Reis vem de viagem lá das terras do Oriente”. Isso é interiorizado pelos cantadores e os mesmos “revivem” ou “vivem” como se estivessem fazendo o mesmo que os Magos, cada passo, cada ação, tendo como base a tradição oral que foi o veículo de ensino de toda a doutrina, linhagem (como se diz) de acontecimentos, com base primeira nos textos Bíblicos.

O anacrônico aparece quando na cantoria canta-se “Os Três Reis está de viagem hoje no seu quinto dia”, sendo esse o dia atual da peregrinação da Folia, dia 5 de janeiro. Em outras

linhagens, de outras Folias, falam em outras contagens de dias, mas aqui, na Folia dos Prudêncios conta-se do dia 1 de janeiro ao dia 6 de janeiro e assim seguem sua organização com tempos e espaços, os dos Magos e os dos homens, os homens que fizeram a Folia ontem e os que fazem hoje, sobrepondo esses lugares através da memória.

Assim, pensar esses dois campos do conhecimento, música e geografia, traz novas possibilidades de estudo e reflexão, abrindo campos de entendimento para a atuação do ser humano no seu cotidiano e sua produção de *música local*. Compreender a música da Folia de Reis, uma tradição centenária que no Brasil move milhares de pessoas no período do Natal, possibilita uma análise através desses dois campos do conhecimento de maneira a trazer à tona o envolvimento de seus integrantes numa rede de relacionamentos que vai do físico ao mental, criando, mantendo e modificando diversas *estruturas de sentimento*. Essas são importantes, pois, canalizam em um só rito, expectativas de vida e projeções de mundos ideais, consistindo assim, sua importância.

CONCLUSÃO

Procurei no decorrer da escrita da tese desvendar as principais questões as quais propus no projeto de pesquisa que girou em conhecer e entender o musicar da Folia de Reis dos Prudências e como é produzida a sua localidade. A pesquisa de Doutorado tem o musicar da Folia de Reis dos Prudência de Cajuru-SP como seu principal objeto de estudo, sendo que esse projeto é resultado do desdobramento da pesquisa de Mestrado. Procurei investigar como se dão as relações do local em que é feita a música da Folia de Reis com as pessoas que dela participam nos múltiplos envolvimento.

No decorrer do trabalho, através de leituras, trabalhos de campo, entrevistas, análises musicais e da etnografia houve um crescimento no entendimento crítico sobre a atuação da música na Folia de Reis que possibilitou responder algumas das questões levantadas no início da tese e um direcionamento relevante em torno do formato da tese em si.

A partir das entrevistas foi possível angariar dados para a construção de uma etnografia buscando suporte na fala dos participantes. Nisso foram considerados as experiências particulares, as categorias nativas e os discursos próprios acerca de suas referências históricas e simbólicas, buscando-se considerar a totalidade da expressão e dos sentidos sociais envolvidos. Isso possibilitou realizar uma análise dessa atividade musical trazendo os sentidos que são criados pelos participantes combinados com os sentidos trazidos por mim mesma embasada no método autoetnográfico.

Desse modo, durante as análises, buscou-se compreender quais os principais pontos estruturais da toada, sua influência na escolha do repertório (temas) para cada momento e como seus elementos estão ligados ao que chamamos *afetos* através de dispositivos simbólicos presentes nas cadências. Vemos que há elementos simbólicos musicais que produzem uma espécie de *códigos* dentro da cantoria. Esses são aprendidos com o passar dos anos a partir da prática de cantar os Reis. Isso explica parcialmente a não necessidade de ensaio prévio presente na conduta dos cantadores, sendo que esses códigos podem ser um trecho da toada, ou a toada como um todo, funcionando como um organismo de unidade. O que pude compreender é que o entendimento de uma música local vai se formando a partir de como o repertório da Folia é utilizado por seus fazedores. Os modos como, funcionalidade, relacionamentos e efeitos da performance vão construindo esses locais entre temporalidades e sentimentos que remetem a *topofilias*.

Em relação à análise dos *sistemas de cantoria*, após um amadurecimento no decorrer do estudo, outros fatores foram percebidos, como por exemplo, o quanto as cadências harmônicas

ditam quando tal toada pertence a esse ou aquele sistema em específico e a partir delas é que com o passar do tempo foram criados símbolos de reconhecimento musical possibilitando uma comunicação sonora entre o Embaixador, cantadores e as pessoas presentes em sua audiência.

O método qualitativo presente na pesquisa, que envolve entrevista e o olhar autoetnográfico, ajuda a abarcar situações limitadas em termos locais, temporais e situacionais através do entendimento do uso dos sistemas de cantoria da Folia, como também do sistema musical como um todo. Junto a reflexões, tanto minhas quanto dos agentes da Folia, a respeito da pesquisa como parte do processo de produção de conhecimento através da autoetnografia, busquei combinar uma variedade de abordagens que nos é permitida pela etnomusicologia.

A partir das leituras confrontadas com o material dos arquivos, entrevistas e trabalhos de campo, procurei entender através do som e seus usos os efeitos sociais que essa música tem sobre tal grupo, refletir sobre como esse repertório, que apresenta uma composição coral tão singular, atua e se compõe como elemento estrutural da Folia. Aos poucos compreendi que a transmissão desse conhecimento como os processos performáticos são processos e práticas sociais dinâmicas, tendo como material de apoio para tal reflexão, além das transcrições das toadas, as gravações, a etnografia e autoetnografia, orientadas pelas vozes dos participantes.

A partir do material descrito e transcrito em partitura é possível construir uma etnografia das partes da Folia combinando os registros com o que de atual acontece no giro, buscando suporte na fala dos participantes na construção dessa etnografia, desde a construção musical das toadas como a construção do rito num todo

Através das análises foi possível perceber as escolhas composicionais dos cantadores e a sua utilização dentro do rito pelos diversos Embaixadores. 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, proporcionando transformações e permanências.

De maneira participativa, cantando e tocando junto aos foliões tal participação, que antecede a escrita da tese, me ajudou a entender melhor as relações musicais do grupo e suas formas de transmissão tomando por base o campo teórico com o qual fui aos poucos me familiarizando, como os estudos baseados na sociologia, psicologia como também na geografia.

As entrevistas foram de extrema importância para poder estar de modo “diferente” a frente dos fazedores da Folia e conhecer de uma forma particular suas impressões, podendo ter o contato com o reflexivo em suas indagações.

O avanço nas leituras e no desenvolvimento científico a partir da aproximação dos novos campos do conhecimento em que o *local*, o *geográfico* e o *autoetnográfico* aos poucos

ganharam maior atenção, me auxiliando a cada etapa dentro do desenvolvimento da pesquisa mostrando novas formas de pensar o musicar local e apontando para outros caminhos de compreensão sobre a música da Folia de Reis dos Prudêncios.

A partir desses desenvolvimentos, reflexões sobre o material, confrontando com toda a bibliografia trabalhada, pude de certa forma explicar como funciona essa música e expressar sua importância, gerando reflexões importantes sobre o fazer de uma determinada comunidade musical, da qual pode-se estender a outras comunidades e grupos.

O autetnográfico sela essa construção da tese com quem sou (mulher, foliã, mãe, musicista, pesquisadora) em cima do entendimento do que é uma Folia de Reis para quem nunca viu, a partir de uma visão de um musicar local específico. A autoetnografia dá suporte a essa abordagem, entendendo qual a relação estabelecida entre a pesquisadora que é uma foliã e o estudo realizado sobre a Folia dos Prudêncios, da qual faço parte desde a infância. Sendo a autoetnografia um dos principais métodos aplicados nesse trabalho, procurei produzir uma horizontalidade no conhecimento indo além do *pensar sobre eles* buscando *pensar com eles*, modo esse, indispensável no processo de conhecimento sobre a Folia.

Assim, no decorrer da pesquisa pude compreender qual seria o melhor caminho a prosseguir e cheguei a três eixos principais de trabalhos com os quais procurei direcionar a tese, que foram: (1) a Geografia, procurando modos de compreender a formação da Localidade; (2) a Análise Musical a partir de uma escolha autoetnográfica e a Significação; (3) e a Autoetnografia junto ao Arquivo e a Memória, fazendo uso da reflexividade e trazendo a voz dos fazedores a partir das entrevistas, ajudando a formar tal conhecimento.

Procurei entender através do som e seus usos os efeitos sociais que essa música tem sobre tal grupo, refletir sobre como esse repertório, que apresenta uma composição coral tão singular, atua e se compõe como elemento estrutural da Folia, em sua organização e como molda os relacionamentos que nela se constroem.

Das 50 toadas diferentes, transcritas e identificadas nas 738 ocorrências nos registros, busquei nas análises entender como operam as relações harmônicas e o direcionamento no rito, em que essas cumprem um papel comunicativo a partir de códigos aprendidos entre os seus cantadores.

Ao buscar entender a construção musical, seu significado, transmissão e o trânsito que estabelecem entre locais, Embaixadores e foliões, observa-se que há um movimento de pensamentos, expectativas e memórias que percorre todas as esferas do musicar, a partir da toada rememorada e puxada pelo Embaixador. Isso envolve os cantadores, pessoas que participam da preparação da festa, as pessoas que apenas acompanham a Companhia durante

os dias de giro sem exercer uma função específica, como também os devotos que recebem a Bandeira durante o percurso do giro, como nas estradas, nas ruas e nas casas que são visitadas.

Cada participante que realiza esse *musicar* deposita na performance uma expectativa em relação ao que será cantado. Assim que é lançada a toada, essa é rememorada por uns ou surpreendentemente ouvida pela primeira vez por outros. A transmissão dessa sonoridade não acontece apenas no âmbito de aprendizagem entre os herdeiros da tradição pela tradição oral, mas também por todo âmbito da audiência em que ela é projetada, sendo motivo de rememoração entre os ouvintes, além do momento da performance. A toada passa a ser um veículo de memória em que se comenta sobre ela, e ela no momento da performance, marca o espaço e o tempo de quem a presencia.

É possível a partir de uma amostra significativa de uma mesma manifestação musical, de um mesmo grupo, identificar um *fazer* ou um *gênero* específico de uma tradição musical, pois a partir das comparações feitas dentro da análise vê-se claramente um sistema musical estabelecido e estruturado, que se manteve durante os anos, nos apresentando a técnica atuante. Tal material pode definir o que é *gênero* e *sistema* dentro de uma análise das transcrições, ao tratar o material com uma perspectiva etnomusicológica, visto que no que concerne ao gênero partindo do significado base da palavra que atribui a isso uma categoria de agrupamento por sua determinação essencial, isso é visível dentro do repertório da Folia de Reis no sudeste brasileiro, em razão de que esse padrão se repete com instrumentação, vozes, função, *leit-motiv* recorrente no instrumental, período composicional, interdependência entre as partes da composição.

Já em relação à atribuição *sistema*, sendo que essa determinação varia entre alguns autores, me baseei na tradição ocidental de entendimento do que se trata um sistema musical a partir de uma perspectiva estrutural, considerando quantidades de compasso, distribuição harmônica e função. Como foi possível notar, a música da Folia é analisada também a partir de alguns parâmetros dentro da música ocidental, como a concepção harmônica, melódica e formal no que concerne à base da transcrição musical que realizei, haja vista que nelas há adaptações em partes da notação e nas oitavas vocais correspondentes à execução da Folia.

O entendimento de *local* e *localização* neste contexto se dá a partir da ação musical que põe entes distribuídos em relação. Isso pode ser dado de várias maneiras como, entre os cantadores dentro de uma casa, na estrada, entre as vozes que são cantadas nas toadas dentro de cada um dos sistemas de cantoria, dentro do uso das toadas no giro, da preparação para a Festa de Reis, uma vez que a sonoridade muda a partir das diferentes ações entre esses

relacionamentos, construindo memória, laços afetivos, mundos ideais e manutenção da tradição.

O rito de peregrinação da Folia acontece no que foi chamado de *ciclos*. Esses ciclos se dão a partir da rememoração e reprodução que é feita sobre a peregrinação dos Três Reis Magos á procura do Menino Jesus que se encerra em Belém, como descrito na passagem bíblica de Mt. 2, 1-12. A Folia dos Prudêncios reproduz esse trajeto em seu rito, que vai de 1 de janeiro até 6 de janeiro, dia de Reis.

Durante os dias do giro esse ciclo é refeito em proporções menores como por exemplo dentro de um dia que vai do amanhecer até a Chegada de Janta, que é a última cantoria no final da noite e também em cada uma das visitas realizadas nas casas. Na rememoração do Épico dos Magos, a Folia refaz o caminho dos Magos desde a partida de suas terras natais até Belém, passam em vários lugares procurando o menino Deus até que em certo momento chegam a Belém e finalmente ao encontrá-lo, fazem suas saudações e oferecem seus presentes.

Quando a Folia reproduz esse épico ela o repete em três proporções diferentes e as toadas, assim como os sistemas de cantoria, acompanham esse movimento. Então temos um começo, um meio e um fim, a Saída, o trajeto (Jornada) e a Chegada. O grande fim se dá na tão aguardada Chegada dos Magos, quando esses encontram de fato o Menino Jesus, que acontece no dia 6 de janeiro, Dia de Reis. As toadas e as cadências musicais presentes em cada uma delas acompanham esse movimento. Durante os dias de jornada o uso dos sistemas de cantoria respeita esse ciclo sendo que as toadas que têm cadências perfeitas na constituição da sua primeira parte são sempre as que são usadas para o fechamento do ciclo e as que são imperfeitas permanecem entre o início e o meio do ciclo.

Observa-se, portanto, que há uma concordância a respeito do comportamento musical (as cadências) com a realização do ciclo e seu movimento aparatado no que se considera seu local, seu *topos*. Há uma marcação temporal e de local em que a música atua conjuntamente.

Esse é um dos pontos mais importantes da pesquisa que constrói essa tese, que é o entendimento sobre a construção do local e de uma música local que percorre diversos âmbitos do que se entende estar localizado, compreender a construção das relações estabelecidas na Folia de Reis, ao considerar como parte fundante disso tudo que *somos o que somos a partir de onde estamos* (MARTINS, 2018) e os modos de apropriação desse princípio através do som.

As perguntas da tese foram constantemente reformuladas ao realizar os trabalhos de campo como também ao me deparar com a bibliografia, pois busquei averiguar se essas eram as melhores perguntas a se fazer para compreender o modo de fazer música na Folia.

Concluindo, posso dizer que o sentido de localização que a geografia nos oferece junto ao entendimento e disposição relacional entre os entes, nos mostra seus ritmos entre suas distâncias qualitativas e suas densidades de relacionamento, nas quais seu cotidiano está mergulhado. Quando nos deparamos com as distâncias dentro da organização do grupo, devemos levar em conta as relações estabelecidas em torno da Folia, pois são elas que ditam o seu funcionamento e comportamento. No entanto, os elementos geográficos se estabelecem dentro de uma ordem, ritmo, momento e espaço, e através de relações numa estrutura (não rígida), sendo essa sua constituição. Ao considerarmos esses aspectos da dinâmica geográfica, local e localização, é possível compreender o funcionamento da Folia como um todo, uma vez que acreditamos numa rede de relações que mantém esse musicar dando a ele sua identidade.

Ainda, quando classificamos e entendemos essa dinâmica, damos nomes aos tipos de cantoria por *sistemas*, que ocupam uma função, que em sua ação organiza e representa o sentido do rito, sendo que de um modo geral a noção de sistema e função acompanha uma descrição da realidade. A música produz esse espaço e é também produzida por ele a partir do que reserva a ação de *produção de espaço*, que seria a manipulação do que está contido no espaço, aumentando ou diminuindo as coisas presentes ali, manipulando-o, sendo que espaço é uma abstração, um grande vazio. Por exemplo, o posicionamento dos musicantes, a performance interna ou externa da Folia dentro das visitas, se há a possibilidade de formação ou não do posicionamento convencional da Folia em que os cantadores se organizam em filas mais ou menos paralelas, etc. Essas são algumas maneiras de organização do espaço, sendo que se uma casa ou terreiro não apresentar condições para isso (tendo uma organização de seu espaço diferente das expectativas para a organização descrita acima), muda a maneira de atuação da Folia, mesmo que essa busque reproduzir sua organização habitual de performance.

O espaço disponível para a performance tal qual está distribuído interfere diretamente na produção daquela música, ditando parte de como aquela música será executada. Resultado disso são as diferentes sonoridades. No entanto quando olhamos para a performance musical, considerar o *onde* é parte fundamental para que entendamos seu funcionamento resultando no seu efeito final que é o som. O espaço se estabelece com a relação entre os objetos, coisas que coexistem nele. Espaço e tempo atuam com o processo de cognição dos indivíduos. A localização não é absoluta e sim relacional. Intensificamos a relação sociedade e natureza, com o uso dos materiais das coisas no espaço, no lugar, na realidade lidando com os processos de mudança da realidade, sendo *espaço* objeto de categoria da disciplina de geografia.

É preciso entender o palco de desenvolvimento das coisas. A Folia tem seu trajeto de existência principiado na zona rural. Nisso gestos, condutas, costumes desse ambiente, foram

solidificando-se com o passar dos anos e a memória, como também a capacidade de produzir memória, faz com que instaure em tal dinâmica a potência de sobrevivência a partir da *aspiração*. Há poucas décadas seu palco de atuação divide-se entre o rural e o urbano. Hoje em dia a porcentagem de atuação nesses dois universos tem no urbano seu maior expoente. Quando falo da passagem da Folia do rural ao urbano, há de se considerar que existem diferentes graus dessa alienação, que muitas vezes depende muito do tamanho da cidade a atuação de tal mudança. Há, portanto, um contínuo do rural no urbano, quando pensamos em cidade menores do interior do estado, ocorrendo um trânsito maior entre cidade e campo.

Uma das preocupações também aconteceu em torno do pertencimento desse lugar, que é também identidade, tem a ver com sentimento, uma vez que se diz: “me sinto pertencente a esse lugar”, há, portanto uma *topofilia*¹²⁰. Trata-se dos laços afetivos humanos com o meio material, conceito este que faz parte do que considera no campo de estudos da *geografia humana*. Você se sente pertencente, tem uma afinidade, sendo que “pertencimento” é a ideia de trazer uma problemática, por conseguinte, me pertence porque é uma manifestação minha, a identidade vem dessa criação minha, desse pertencimento. O espaço e tempo aparecem como elementos de cognição da realidade, sendo que, como já foi dito, a apropriação nem sempre é só com as mãos, mas também com o sentido, uma geografia que permite um existir.

O som entra nesse mecanismo de apropriação a partir do momento em que o tomamos como veículo ou como o próprio lugar em forma de som. *Janeiro é mês de Folia, janeiro é som de Folia*. E o lugar é transformado em som no momento presente trazendo à cena expectativas e ambiente ideal de vivência para aqueles que estão presentes, fazendo com que eles compartilhem as mesmas estruturas de sentimento.

Para tanto, pudemos refletir e lançar mão de aspectos ontológicos da Geografia, que engloba toda a possibilidade de vivência das pessoas da Folia, que tem na combinação junto ao som, um de seus pilares de entendimento para com a existência do grupo, que dessa forma e não de outra detêm o seu porquê de existência. Ao entender os modos pelos quais a música e a Geografia estão diretamente influenciando a vida do ser humano podemos lançar mão de mais uma perspectiva de compreensão dessa música, gerando novos modos de análise que podem vir a auxiliar à compreensão de outras realidades musicais.

¹²⁰ Termo do campo da geografia humana em que é descrito como sendo o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico. Ver TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. (Tradução de Livia de Oliveira). Londrina: Eduel, 2012.

A partir do conceito do *musicar* (SMALL, 1998), considerou-se o palco para tais indagações sobre como a música torna-se essencial para que aconteça a Folia de Reis e como os relacionamentos são construtores desse *musicar*. Há um movimento musical que envolve espaços como expectativas transpostas entre performance e audiência, gerando circulações musicais entre grupos de Folia, entre participantes de um mesmo grupo, bem como circulações que atuam em esferas mais profundas da cultura e relacionamentos.

Muitas dessas são provenientes de camadas sedimentares da formação musical, que incluem: formação histórica, repertório que transita entre Embaixadores, influências musicais externas, influências entre performance e múltiplas audiências (considerando aqui tanto as pessoas que estão ali para assistir a Folia, quanto as que estão apenas passando e resolvem parar para ouvir, ou ainda aquelas que estão no recinto cozinhando, as que estão arrumando os enfeites ou as que estão atuando em algum preparativo da festa, etc).

Esses relacionamentos também geram circulações musicais, quando se ouve uma toada, fala-se dela e a partir do momento em que ela está retida na memória, passa a circular junto às pessoas por outros espaços. As pessoas lembram ou relembam tal momento transposto em outros locais, realizando associações dessas experiências.

São diversas lembranças que vem a partir do som, que trazem consigo tempos passados, sensações e pelo tempo ininterrupto da música uma sensação de prolongamento dessas emoções. O religioso fundamenta todo o comportamento e concentração em cima da performance. Os Santos Reis, fazem-se presentes misturando o religioso e profano em um só lugar, fazendo com que a Folia de Reis seja mais que um grupo de musicantes que se apresenta em janeiro, mas sejam eles mesmos a esperança e garantia de um ano bom para aquelas pessoas que os recebem.

É possível verificar construções musicais e de relacionamentos através da memória, das relações estabelecidas, do repertório que transita entre Embaixadores e grupos que dividem a mesma região de atuação. A permanência do repertório se dá a partir da prática e da memória, em que o fazer está garantido. As transcrições musicais ajudam no sentido de haver a possibilidade de consulta como um acréscimo de mais uma disponibilidade de mídia que funciona de maneira apenas prescritiva, sendo que ao ter acesso a esse tipo de material é possível olhar com mais detalhe aspectos musicais e diferenças e permanências de material musical, motivico, harmônico e formal, dentro desse repertório com o passar dos anos e como ele se comporta dentre os Embaixadores.

Os registros que abarcam mais de trinta anos de música realizada pela Folia dos Prudêncio auxiliam na compreensão desse *musicar*, desse *musicar local*. A partir deles é

possível realizar descrições e análises, e isso possibilita uma expansão maior de informações e comparações em relação ao tempo, ao espaço, como também a respeito das pessoas que participam em cada momento no decorrer desse período, o que não seria possível de outra forma, se não houvesse tais registros. Tal fazer é apoiado pela memória e apoiado pelo arquivo, pois em muitas vezes se recorre ao arquivo para que se lembre.

Por fim, o *musicar local* da Folia de Reis dos Prudêncios de Cajuru é resultante na sonoridade que tal grupo apresenta, sendo materialmente construído a partir da música realizada no tempo e no espaço, combinados com diversos tipos de relacionamentos como também com influência direta da técnica que atua por meio da toada e dos sistemas de cantoria, formando identidades e possibilitando experimentar mundos idealizados, numa dada comunidade (musical) de prática a partir do compartilhamento de estruturas de sentimento.

REFERÊNCIAS

- A BIBLIA. **Tradução ecumênica**. São Paulo: Editora Paulinas /Edições Loyola, 1996.
- A FOLIA DE REIS FLUMINENSE. Coordenação Ricardo Gomes Lima. Rio de Janeiro: UERJ/SR3/Decult, 2019.
- ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur; ELLIS, Carolyn. Autoethnography: an overview. **Historical Social Research**, v. 36, p. 273-290, 2011.
- ANDERSON, Leon. Analytic Autoethnography. **Journal of Contemporary Ethnography**, v. 35, p. 373-395, 2006.
- ANDRADE, Mário. O samba rural paulista. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, 4(41): 37-116, nov. 1937.
- _____. **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.
- _____. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.
- _____. A música popular e a música erudita. (Conferência proferida pelo Sr. Mário de Andrade, no 321º sarau da Sociedade de Cultura Artística, realizada no Teatro Municipal, em 23 de outubro de 1934). São Paulo: **O Estado de São Paulo** (Coluna Música e musicistas), 30 out. 1934.
- ADAMS, Tony E; ELLIS, Carolyn; JONES, Stacy H. **Autoethnography: Understanding Qualitative Research Series**. New York: Oxford University Press, 2015.
- ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. **Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal**. São Paulo, 2016. 217 fl. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- ALMEIDA, Maria Geralda de. Notas e Resenhas. Geografia e música: diálogos. **Geograficidade**. v.8. Número Especial, Primavera 2018
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte Holandesa no século XVII**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ALVES, Cristiano Nunes; SILVA, Adriana Maria Bernardes. Espaço e Cultura: implicações territoriais dos eventos musicais em Pernambuco. **Geograficidade**. v.8. Número Especial, 2018.
- AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec; INL, 1982.
- ANTONACOPOULOU, E.; GABRIEL, Y. Emotion, learning and organizational change: towards an integration of psychoanalytic and other perspectives. **Journal of Organizational Change Management**, v.14, n. 5, 2001.
- APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1996. p. 178-199.
- _____. Archive and aspiration. In *Brouwer, J.& Mulder, A.* (eds) *Information is Alive*. V2/ NAI. Rotterdam. 2003.
- 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.
- ARENT, Hannah. A crise da cultura: sua importância social e política. In: **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. p.248-281.
- ATKINSON, Paul. Rescuing Autoethnography. **Journal of Contemporary Ethnography**, vol. 35, n. 4, p. 400-404, 2006.

- BARROS, Artur César Ferreira de; REZENDE, Camem Luiza de. **Companhias de Reis de Ribeirão Preto – relatos de devoção e fé**. Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro, 2011.
- BASTIDE, R. “Mémoire collective et sociologie du bricolage » [1970], **Bastidiana** 7-8, 1994. (www. <http://claudio.ravelet.pagesperso-orange.fr/bastidiana.html>)
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: experiência vivida**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Tradução: Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENNETT, Roy. **Elementos básicos da música**. Ed. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 1990.
- BELTING, Hans. Imagem, Mídia e Corpo. Tradução Julianio Cappi. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. Ghrebb. nº 8. São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhida I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 8ª Ed. A imagem de Proust. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando a minha biblioteca, uma palestra sobre o colecionador. In. **Imagens de pensamento**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; trad. Paulo Neves. - 4ª ed.- São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BERLINER, David. The abuses of memory: reflections on the memory boom in Anthropology. **Anthropological Quarterly**, vol.78, no.1; 2005, p.197-211
- BIANCALANA, Gisela Reis; SANTOS, Camila Matzenauer. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revistas Aspas –PPGAC-USP**. vol.7. n.2. São Paulo, 2017.
- 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
- BOCHNER, Arthur; ELLIS, Carolyn. Analyzing analytic autoethnography: An autopsy. **Journal of Contemporary Ethnography**, v. 35, n. 4, p. 429-449, 2006.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo. nº19, 2002. p.20-28.
- 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. 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.
- _____. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- _____. **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.

- BRUCHER, Katherine; REILY, Suzel A. **The Routledge Companion to the Study of Local Musicking**. New York; London: Routledge, 2017.
- 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 Humanas, Universidade de São Paulo.
- 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.
- CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CAMPOS, Renato Márcio Martins de; GERALDO, Sebastião. Folia de Reis em Ribeirão Preto – Cenário atual e reflexão teórica. **ALCEU**. PUC, Rio de Janeiro. v. 12 - n.24 - p. 122 a 136 - jan./jun. 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CARRUTHERS, Mary. Mechanisms for the transmission of culture: the role of “place” in the arts of memory. In: **Translation or the transmission of culture in the Middle Ages and Renaissance**. Ed. I.H. Hollengreen, Turnhout, Brepols, 2008, p. 1-26
- CASSIANO, Celia Maria. **Memórias itinerantes um estudo sobre a recriação das folias de reis em Campinas**. Campinas, 1998. 223 fls. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- CASTRO, Záide 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.
- 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.
- CISOTTO, Mariana Ferreira. Sobre *Topofilia*, de Yi-Fu Tuan. **Geograficidade**. v.3, n.2, Inverno 2013.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 4ªed., Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal- Revista de Pesquisa em Arte** ABRACE, ANPA e ANPPOM em parceria com a UFRN. Brasil; Vol. 1/2; p. 1-20; Jul./Dez. 2014.
- COHEN, Sara. Sounding out the city: music and the sensuous production of place. **Transactions of the Institute of British Geographers**, vol. 20, nº. 4, 1995, p. 434-446.
- COOK, Nikolas. *A guide to musical analysis*. W.W. Norton & Company. New York.1987.
- _____. "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])
- CORREA, Marcio Guedes. **Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**. São Paulo, 2018. 157 folhas. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de

- Artes.
- _____. O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de antropologia, comunicação, etnomusicologia e musicologia. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 5, n. 2, 5 jun. 2019.
- CRAFT, Robert; STRAVINSKI, Igor. **Conversas com Igor Stravinski**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CUNHA, Raquel Basílio. A relação signifiicante e significado em Saussure. **ReVEL**. Edição especial n. 2, 2008. ISSN 1678-8931 [www.revel.inf.br].
- DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical. Convite a música**. v.3. Lisboa: Edições 70, 1991.
- DAMÁSIO, A. **O erro de descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente**. Vozes: Petrópolis, 1993.
- DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Academia Brasileira de Letras**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- DONEZA, Alessandro. A difusão mundial da musicalidade brasileira: uma reflexão geográfica. **Geograficidade**. v.8, Número Especial, 2018.
- EEROLA, Tuomas; TOIVIAINEN, Petri. A Method for Comparative Analysis of Folk Music Based on Musical Feature Extraction and Neural Networks. **VII International Symposium on Systematic and Comparative Musicology, III International Conference on Cognitive Musicology**. University of Jyväskylä: Finland. 2001.p.41-45.
- ELLIS, Carolyn; FLAHERTY, Michael. **Investigating subjectivity: research on lived experience**. Newbury Park, California: Sage Publications, 1992.
- ENGLAND, Nicholas M.; GARFIAS, Robert; KOLINSKI, Mieczyslaw; LIST, George; RHODES, Willard. Symposium on transcription and analysis: a hukwe song with musical bow. **Ethnomusicology**. University of Illinois Press/Society for Ethnomusicology. Vol. 8, No. 3, Sep. 1964.
- FABBRI, F. **Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications**. Doctoral Thesis, University of Huddersfield (UK).
- _____. Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria? **Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM)**. Havana, 2006 (mimeo).
- _____. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. Marcio Giacomini Pinho (tradutor), Revista **Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31
- FABIAN, Johannes. Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. **Mana**, vol.16, p.59-73, 2010.
- FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2ªed., 6. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014
- FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town (Music/Culture)**. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Trad. J. E. Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- 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.
- FOUCAULT, Michael. A escrita de si. **Ética, sexualidade, política. Michael Foucault: organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta**; tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

- FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras. In **Primeiras publicações psicanalíticas**. (1893-1899). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v.3. Rio de Janeiro: Imago. 1996.
- GARBOSI, Francisco. **História, Mensagens e Embaixadas de Folia de Reis: Quem eram os magos?** Londrina: Maxprint, 2002.
- GELL, Alfred. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: UBU Editora, 2018.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed. –Reimpr. - Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GODOI, C. K. Pulsão e cognição: categorias da motivação na aprendizagem. **Revista de Ciências Humanas**, v. 32, n. 1, jan. 2003.
- GODOI, C. K.; FREITAS, S. M. F.; CARVALHO, T. B. Motivação na Aprendizagem Organizacional: Construindo as Categorias Afetiva, Cognitiva e Social. In: Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, 32, Rio de Janeiro, 2008. **Anais**. Rio de Janeiro: ANPAD, 2008.
- GODOI, Christiane Kleinübing; KOCK, Klara Friederike; LENZI, Fernando César. Discussão e prática da autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. **Revista Gestão Organizacional**. vol.5-n.1. Chapecó-SC. 2012.
- 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. Introducció al estudi del villancico en Latinoamérica. **Revista Musical Chilena**. vol.23, n  107. Chile. 1969.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad  o Ana Luísa Faria. 4  ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759 p. Título Original: A History of Western Music.
- GUILBAULT, Jocelyne. On Redefining the Local Through World Music. *The World of Music* (35)2: 33-47. Reprinted 2005 in **Ethnomusicology: A Contemporary Reader**, edited by Jennifer C. Post. New York: Routledge, 1993. pp.137-146.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- HELLER, Agnes. O cotidiano e a História. In **Ind viduo e Comunidade- Uma contraposição real ou aparente?** 2  Ed. Paz e Terra. 1992, p.65-85.
- HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. **Ethnomusicology**, vol.4, n 2. Maio, 1960. p.55-59.
- _____. Prolegomenon: Music Dialogues. **The World of Music**. VWB (Verlag f r Wissenschaft und Bildung). vol.29, n.1, 1987, p. 3-7.
- 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.
- IKEDA, Alberto T. Folia de Reis, Samba do Povo; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade. In: IKEDA, Alberto T. **Folia de Reis, Samba do Povo**. São José dos Campos: CECF/FCCR, 2011. p.71-119.
- IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? algumas reflexões sobre a pesquisa em Música. **Anais do I s mp sio latino-americano de musicologia**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998: p. 63-68.
- _____. Pesquisas em música: algumas questões. In: **Cadernos de Pós-Graduação** (Instituto de Artes/Unicamp – Campinas), Ano 5, vol. 5, n. 2, 2001, pp. 43-45.
- JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana**. Trad  o: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

- JANOTTI, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital **Galaxia** (São Paulo, *online*), ISSN 1982-2553, n. 41, maio., 2019, p. 128-139. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239963>
- KIRCHOF, Edgar Roberto. Teoria dos signos na idade média: a Semiótica de Santo Agostinho. **Informação & Sociedade**. vol. 16 - ano 35 – nº2. 2011.
- KODAMA, Katia Maria Roberto de Oliveira. **Iconografia como processo comunicacional da Folia de Reis: o avatar das culturas subalternas**. São Paulo, 2009. 299 fls. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- LATOUR, Bruno. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático). **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.14/15, p.339-352, 2006.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Autor-Rede**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.
- LEIRIS, Michel [1933]. “O sagrado na vida cotidiana”. Dossiê: texto e comentários. **Debatesdo NER**, UFRGS, ano 18, número 31, jan./jun. 2017, p. 7- 136
- 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. **Olhar, Escutar, Ler**. Tradução Beatriz Perone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LOPES, José Rogério. Deus Salve Casa Santa, Morada de Foliões. Rito, Memória e Performance Identitária em uma Festa Rural no Estado de São Paulo. Unisinos, Porto Alegre. **Campos**. n8(1):125-144, 2007.
- MAMMI, Lorenzo. Uma gramática do caos: notas sobre Villa-Lobos. **Novos Estudos**. n.19. Dez. de 1987.
- 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.
- MARRAS, Stelio. Como não terminar uma tese: pequeno diálogo entre o estudante e seus colegas (after hours). **Cadernos de Campo**: São Paulo. 2006, p.353-369.
- MARRAS, Stelio. **Disciplina Estudos Brasileiros: Projetos e Metodologias** –IEB 5016-2/3. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2018.
- MARTINS, Êlvio Rodrigues. Lógica e espaço na obra de Immanuel Kant e suas implicações na ciência geográfica. **GEOgraphia**- Ano V- nº9. São Paulo. 2003.
- _____. Geografia e Ontologia: o fundamento geográfico do ser. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, nº 21, p. 33 - 51, 2007.
- _____. O pensamento geográfico é geografia em pensamento? **GEOgraphia** – São Paulo: Ano. 18- Nº37, 2016.
- _____. **Disciplina Ontologia e Epistemologia em Geografia– FLG 5045**. Faculdade de Geografia da Universidade de São Paulo. Disciplina oferecida no segundo semestre de 2018.
- MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. Debate e Crítica. **Revista Quadrimestral de Ciências Sociais**. N.4. São Paulo, HUCITEC. 1974. p.23-47.
- MASSEY, Doreen. Questions of Locality. **Geography**. Geographical Association. Sheffield, Inglaterra. vol. 78, n.2. April 1993.p. 142-149. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40572496>
- 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.
- 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.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. Per **Musi-Revista Acadêmica de Música** – UFMG- Belo Horizonte, v.9, p. 129. 2004.
- 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.
- NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo:Cia das Letras/Leer.Munic, 1992.
- OLIVEIRA, Juliano. **A significação na música de cinema**. São Paulo, 2017. 400 fls. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- OLIVEIRA, Luciano Dutra. **As Estruturas de Sentimento: História e desenvolvimento da noção cultural por Raymond Williams**. São Paulo, 2016. 128 fl. Dissertação (Mestrado)- Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica.
- 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.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. reimp. 4. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2017.
- PEREIRA, Luzimar Paulo. **Os giros do sagrado: um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuiá, MG**. Rio de Janeiro, 2009. 437 fls. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- PESSOA, Jadir de Moraes; FÉLIX, Madeleine. **As viagens dos Reis Magos**. Goiânia: Editora da UCG, 2007.
- PESTANA, Maria do Rosário. Um ritual de regeneração e transcendência: o canto orfeônico nas primeiras décadas do século XX. **e-cadernos CES**. N.8., 2010. p.93-107.
- PESTANA, Maria do Rosário. “A “fala” é a voz das mulheres: textos e contextos do feminino em Manhouce (1938-2000)”. **TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review**, v.15. 2011.
- PESTANA, Maria do Rosário. Dar luz aos textos, silenciar as vozes “des” - conhecimento e distanciamento em processos de construção da “música portuguesa” (1939-59). **Artefilosofia**. N.11. 2011.
- PIDAL, Ramón Menéndez. Auto de los Reyes Magos. **Separata de Revista de Archivos**, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1900.
- PORTO, Guilherme. **As Folias de Reis no Sul de Minas**. Rio de Janeiro: Prêmio Sílvio Romero 1977, Edições FUNART; INF, 1982.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: O tempo recuperado. (vol. 7)**. Tradução Fernando Py. [Ed. especial Saraiva de bolso]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

- REILY, Suzel Ana. **Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- _____. A música e a prática da memória- uma abordagem etnomusicológica. **Música e Cultura**. vol.09, 2014.
- _____. “O Musicar Local E a produção Musical Da Localidade”. **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia** 6 (1). São Paulo, Brasil: e-185341. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341>. 2021.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- 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.
- RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “**Canta, canta Embaixador e responde Companhia**”: a **Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru, música e devoção**. São Paulo, 2013. 109 fls. Monografia (Graduação). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial”. **Revista Música e Cultura**. Associação Brasileira de Etnomusicologia. São Paulo, 2019.
- RIBEIRO-BUZZI, Priscila M. A Autoetnografia, o Musicar e a Foliã de Reis, uma pesquisa em construção In: XXX Congresso da ANPPOM- **Anais do Congresso da ANPPOM**. Manaus: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, v.30, p.01 – 1, 2020. Disponível em: <http://anppom-congressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/137/81>
- RIBEIRO, Priscila. “**Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz**”: a música da **Folia de Reis e a Família Prudêncio de Cajuru**. São Paulo: Editora Dialética, 2021.
- 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 fls. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Educação, PUC-Rio.
- ROCHA, Leandro Oliveira; BOSSLE, Fabiano. A autoetnografia como possibilidade de compreensão da própria cultura docente: entre a atuação no campo de trabalho e a continuidade de formação. **Anais do XVII Congresso Brasileiro de Ciências do esporte e IV Congresso internacional de Ciências do Esporte**. Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte: Porto Alegre, 2011.
- ROSSE, Leonardo Pires. “Folia de Reis”: alguns problemas de sua abordagem acadêmica recente. **Anais VII ENABET**. UFSC, Florianópolis, 2015. p.194-205.
- SALZMAN, Philip Carl. On Reflexivity. **American Anthropologist**, v. 104, n. 3, p. 805-813, 2002.
- SANTANA, Iane Arantes de Melo. **A Folia de Reis no município de novo Brasil: tradição e “cultura popular” (2000 a 2010)**. Jussara, 2011. 49 fls. Monografia – Unidade Universitária de Jussara, Universidade Federal de Goiás.
- SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem**. 5ª Ed., 3ª Reimp. São Paulo: EDUSP, 2012.
- _____. **A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2017.
- SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 17, 2008. p.237-260.

- _____. **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.
- _____. Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century. **Em Pauta** - v. 19 - n. 32/33 – jan/ dez de 2008.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. **Journal of the American Musicological Society**, vol.64, nº2; 2011, p.349-390.
- SILVA, Affonso M. Furtado. **Reis Magos: história, arte tradições- fontes e referências.** Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial. 2006.
- SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening.** Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- _____. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. **Music Education Research**, vol.1, nº. 1, Barcelona, 1999.
- SOARES, Marcos Antônio. **Entre sombras e flores: continuidades e rupturas na educação estética de devotos-artistas de Santos Reis.** Goiânia, 2006. 268 fls. Tese (Doutorado)- Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás.
- SOLIS, Gabriel. Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology. University of Illinois. Champaign-Urbana. **Ethnomusicology**, vol.56, n.3, 2012. p.530-554.
- STOKES, Martin. Voices and places: history, repetition and the musical imagination **The journal of the Royal Anthropological Institute**, Queens University, Belfast, vol.3, nº4, 1997, p.673-691.
- STRAVINSKY, Igor. **Poética musical.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- TEIXEIRA, Paulo Tomaz Fleury. **A Individualidade humana na obra marxiana de 1843 a 1848.** In. Ensaios Ad Hominem - N.1. Tomo I - Marxismo. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- TENZER, Michael. **Analytical studies in world music.** New York: Oxford University Press, 2006.
- 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.
- TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** (Tradução de Livia de Oliveira). Londrina: Eduel, 2012.
- TURINO, Thomas. **Music as Social Life: the politics of participation.** Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura.** Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VERNANT, J-P. “Aspectos míticos da memória” in: **Mito e pensamento entre os gregos.** Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008, 2a edição, p. 13
- VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento.** São Paulo: EDUSP, 2015.
- WENGER, Etienne. **Communities of practice: learning, meaning and identity.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- WENGER, Beverly; WENGER, Etienne. **Communities of practice a brief introduction. Wenger-Trayner.** V April 15, 2015. Disponível em <https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf>
- WILLIAMS, Raymond. Structures of Feeling. in **Marxism and literature.** Oxford University Press: Nova York. 1977. p. 128- 141.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. **Semana santa cabocla.** São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.

_____. **Narrativas Populares.** Belo Horizonte, Itaitaia/EDUSP, 1993.

APÊNDICE - ENTREVISTAS

Visita a Tia Araci e Tio Dito Prudêncio

Em novembro de 2019 realizei uma visita a Tia Araci Prudêncio e Tio Dito Prudências em que tive a oportunidade de conversar um pouco sobre a Folia de Reis dos Prudêncio.

Tio Dito (TD): a gente esquece... ah nesse dia foi bonito.

Priscila Ribeiro (PR): uhun...

TD: A Companhia saiu de lá pra vim cá pro Jorge Borges. No Jorge, no Júlio Custódio. Agora, tinha mais vizim (vizinho) lá deles, no Borges...

PR: Isso era a festa?

TD: Mai (mas) lá na Matinha não foi, que era lá na Bárbara Neves né.

PR: Uhun...

TD: Foi no Jorge, e tinha três casa, pra descer pro batedô (Fazenda Batedor), onde era do “Moro” Custódio.

PR: E o senhor lembra de alguma toada daquela época, que faz tempo que não “pega” (canta) ...

TD: Outro dia o Pedro é..., que eu lembrei de uma toada que o papai (José Prudêncio) cantava nela né, e tudo...! E depois (depois) o Pedro falou assim: _ não Tio Dito, o senhor canta ela que eu vou gravar, pra mim pegar..

PR: Daquele tempo (antigamente) ainda...

TD: Daquele tempo. E nós veio de lá com a Companhia, tudo a pé, aquela procissão na estrada, tudo a pé.

PR: Quantos quilômetros que dava Tio, era muita coisa?

TD: Ah uns quatro quilômetro.

PR: Ah é bastante!

TD: De lá do Alcides para sair cá (aqui) na reta que vai pra Santo Antônio. Ali perto do Joãozinho Neves, ali você conhece, naquela cruzeta ali, dos eucalipi (eucalipto) ali para descer. Então nós envem (vêm) e chega ali e vem o Zé Artur irmão do Anésio, ele morava no Joãozim Neves, pro lado do Lazim, pra frente lá nas Manguera (Mangueiras) sabe?!

PR: Uhun...

TD: E um companheiro deles lá, eles trabaiava (trabalhava) junto, a pé tamém (também). E quando nós veio saindo, eles saiu, os dois a pé, na areia, na estrada reta, na estrada de chão, ali e aquela murtidão (multidão) de gente, e chegou ali e tava o Augusto e o Anésio na farda.

TD: E o Zé Artur é irmão deles também, pegava farda sabe! O que foi importante foi isso, porque aí, quando o Zé Artur saiu... eu não sei se foi prevenção dele, tudo, que eles veio assim, e a Bandeira ia indo (indo), chegou uma distância ele enjoeio (ajoelhou), e veio de encontro pra pegar a Bandeira né.

PR: Óia (olha) que bonito!

TD: Veio de encontro pra pegar a Bandeira, e o povão foi arreunino (reunindo) na estrada ali. Tinha brecha né (tinha espaço), é aquela cruzeta de estrada assim, tudo ali...

PR: Uhun...

TD: O povão foi arreunino. Então aquelas condução que vinha, de Santo Antônio ou lá ia pra Santo Antônio,

PR: Tinha que desviar....

TD: Chegava ali e via aquele movimento, e a Bandeira parada, a Companhia parada ali, e tudo, ali, e eles lá. Ehh a gente não lembra o que eles falou, mas falou bonito.

PR: Falou bonito!

TD: O Zé Artur falou, e tudo.

PR: O Senhor lembra o que cantou, ou não?!

TD: Não, eles só falou só!

PR: Só falou só, mas e a Companhia?

TD: Os três irmão, agora os dois irmão tava na farda.

PR: A Companhia não cantou então, ali?

TD: Cantou! não... escuta lá pro cê vê (risos)! O papai (José Prudêncio) muito caprichoso, aí a turma rudiô (rodeou), né, e tudo...

PR: Ahan...

TD: Todo mundo chorou uai, deles falar uai. Falou o Zé Artur, falou pra eles, que era irmão, eles não tava (estava), eles lá ia passear, não sei foi prevenção dele, falou e veio, aí falou pra pegar, pegou, beijou a Bandeira, tudo, e depois (depois) o Anésio que tava na farda, foi falar também. Óia (olha), eu nunca vi daquele jeito sabe, era uma coisa que precisava ter gravado.

PR: Óia...

TD: O Anésio falou, falou, falou... aí o Augusto, Artur, tava na farda, irmão tamém (também), reuniu os três ali, aí a Bandeira ali. O Bandeireiro naquela época eu não lembro quem que era o Bandeireiro.

PR: Era muié (mulher) ou homi (homem)?

TD: Era uma muié, então... aí foi o Anésio foi falou, oh Augusto, falou por último né, aí ele falou, chamando o companheiro do Zé.

PR: Uhun...

TD: Irmão dele, que tava de lá. Ele era devoto de Santos Reis, e tudo... falano (falando), falano um verso e chamou ele, pra ele entrar tamém ali, aí ficava os quatro ali né.

PR: Uhun...

TD: A roda deles ali, e segurano (segurando) a..., o bandeireiro de lado aqui, e eles segurano na Bandeira ali, tudo.

TD: Agora, o papai nessas artura (nesse momento), a turma da Companhia tudo fizeram (fizeram) a roda ali, tudo assim.., agora o papai manhano (manjando) né, igual (pensando sobre): “aí, vai ser pra mim tamém né, eu preciso falar, apresentar qualquer (qualquer) coisa pra essa gente né!”. Óia, e todo mundo queria, desde falar assim, complimentano (comprimentando) a companheirada tudo, e tudo, e convidaro (convidaram) eles que ia jantar lá no Batedô, coisa e tal né. Lá no armoço (almoço) eles num foro (foram), eles tinha compromisso. Eles ia até no Jorge, no vizim lá e ia ser preciso de vortá (voltar). Mai (mais) tarde eles ia na Janta, lá na fazenda. Aí foi, falaro, falaro sô, aí quando terminô, o papai falou assim: “agora é minha vez!”.

PR: E o senhor lembra o que, que ele canto?

TD: Nossa Senhora, eu num lembro (risos),

PR: Ah que pena! (risos)

TD: Pois é (risos). A turma cantava bunito (bonito) memo (mesmo).

PR: Quem que tava cantano, o senhor lembra, aquele dia?!

TD: Aquele dia..., i a num lembro mais, muita gente né Ci (Tia Araci). Os cantado (cantador) tudo antigo, naquele tempo, acho que até o cumpadi Zé Missia (irmão de minha avó Doca) tava tamém. Eu sei que ...

Tia Araci (TA): Eu não lembro qual Companhia que é. De quem que é.

TD: Pois é. Eu não lembro qual Companhia que foi e fazia aquele trecho tudo a pé. Então aí, o papai canto tamém, Nossa Senhora, o véio tinha uma ideia (uma bom desempenho na arte de cantar e trovar versos) que...tudo aí...

TA: Não sabia ler, papai não sabia ler. Ele guardava tudo na cachola (memória) como diz...ele fazia o verso na hora.

TD: Tudo de cabeça. O papai pegou cantou tudo ali, saldando os três irmão ali, o que eles falou, tudo, agradeceu demais, cantou convidado eles pra acompanhar, pra ir até no armoço (almoço) cum nós (com a gente), até a companhia pra armoçar tamém.

PR: Era antes do almoço?!

TD: Óia, foi bonito, mas como diz, foi bonito e triste né, todo mundo chorou ali né, e depois também o papai começou a cantar os versos, tudo de acordo ali, da presença deles, na presença dos três irmão, até que, era um mais engraçado que o outro, cê num lembra deles, mais até no jeito de conversar assim né Ci (Tia Araci), eles era engraçado no jeito de conversar sabe, e então, deles falar né e tudo, e pego e...

PR: Nossa, muito bom, essas história tem que guardar né, é muita coisa.

TD: É muita coisa que passa a gente.

Chiquinha (CH): A gente acordava de manhã e o Tio Chico sentava na beira do ..., no rabo do fogão e cantava tudo as modas do meu vô, ele sabia de mais, o Tio Chico. E todas as modas que ele cantava era do vovô (José Prudêncio).

TA: Ele cantava..., ele num era de canta assim, ele num cantava sabe, assim, cantava pra ele assim. Quando ele entrava pro banheiro, então a Tiana lá de baixo escutava, ela falava assim: “ai eu fico lá fora escutano (escutando), ai eu acho tão bonito quando o Chico entra no banheiro...”, que a gente sabia que era o horário dele tomar banho, que ele começava a cantar, né, dentro do banheiro. E ele cantava alto, mesmo.

TD: E tocava com a viola no peito (risos).

PR: Óia, e não cantava na Companhia...

TA: Não cantava, na Companhia, num...

CH: Ele tinha uma voz bonita.

TD: Tinha uai.

PR: Porque será que ele não cantava?

TD: Uma vez ele foi experimentar cantar na casa do Zé Purdencim lá no Zé Bernardes, até foi..., era janta lá né. Naquele tempo lá tinha muita gente, nossa senhora. Foi uma festa sabe?!

PR: Ahan...

TD: E a turma encarriou (fez a formação típica da cantoria) lá pra cantar, ele foi na ideia de cantar. Mas ele ficou..., entrou na fila pra traz, e ninguém esperava ali, que ele ia cantar. Então chegou a vez (risos), ele deu um gritão engraçado, o Arziro, a turma (risos).

PR: A turma riu tio?! (risos) A ele deve ter pensado “num vô cantar mais”, (risos).

TD: Ele num canto mais.

PR: Ah ele ficou com vergonha.

TD: Foi, ele e o Chicão. Ele ficou com vergonha.

TA: Dançá, nunca dançou. Não..., ele tentou, só que não lembro o Dito não. Só que ele tento, uma vez chamar a moça pra dançar, ela deu tábua (se recusou a dançar) nele, ai nunca mais (risos).

PR: Ai meu Deus do céu..., ele era tímido (risos).

- nesse momento começo a explicar e a mostrar o que eu havia feito no trabalho de Mestrado.

PR: Ai Tio, eu fiz um trabalho..., o Sr. lembra que eu vim conversar com o Senhor, ai aqui eu contei um pouquinho da história da Companhia e coloquei as toada tudo em partitura. Que é música né, que a gente fala, de escrever.

TD: Sei...

PR: Ai ó, deixa eu mostrar pro Senhor...,

- nisso vou apresentando o trabalho escrito da dissertação de Mestrado, mostrando as partes impressas.

PR: Aqui eu contei um pouquinho da história da Companhia, no começo. Ai aqui eu coloquei uma..., eles chamam de árvore genealógica né. Desde o primeiro cantador, que é o Francisco Faustino né, até os dias de hoje. Ó o tanto de gente que deu...

TD: Vigi...

PR: Bastante né?

TD: Óia.

PR: Um monte de gente. Um que casou com outro, que nasceu fulana, e cicrano, e foi ino (prossequindo)...

TD: (risos) e foi aumentando. Atravessando, e agora...

PR: Aqui eu coloquei ah..., escrevi né, como a gente fala em música, todas as toadas que a gente cantou.

TD: cantou...

PR: Desde 1980, a até 2015. Ai tá tudo escritinho assim, né, em música. Ai se alguém, um dia, daqui uns 100 anos, e esquecer a toada, dá pra olhar aqui, se souber ler a partitura né, da pra olhar aqui. E vai lembrar a toada.

TD: (risos) será? (risos)

PR: Ah dá (risos). Ai eu trouxe para o Pedro, para a Tia Araci, pro cêis né. Entregar pra ele ver também, ai de presente (entrego a dissertação encadernada em capa dura).

TA: Obrigada bem.

TD: Existe umas toada boa, nossa senhora, e a turma...

PR: Tem uns vídeo Tia, que eu tirei dessas toada né. E eu coloquei nesse pen drive aqui, que dá pra colocar no celular. Eu queria ver se no celular do Pedro dava pra ver, ou no da Chica também, acho que dá pra colocar. Mas eu não sei se roda. Depois a gente pode fazer um teste?

CH: Pode!

PR: Porque daí dá pra ouvir.

TD: Dá pra ouvir?

CH: Têm que mandar?

PR: Não, eu consigo colocar no seu celular. Só vou fazer um teste, porque se não der, eu vou tentar arrumar lá em casa e eu trago dinovo. Se não der pra ouvir. Essas coisa de...

TD: É, precisa apreciar né. Agora, que nem é ontem, por exemplo: cê cantou.

PR: Cantei.

TD: Qual foi os que cantou lá assim?

PR: Ontem foi assim...

TD: Caceteiro, ...

PR: O Otávio e o Messias de Caceteiro.

TD: O Joãozinho Tala...

PR: O Joãozinho Tala e o ...

TD: Contra-tala quem foi?

PR: Fui eu.

TD: E depois?

PR: E depois o Chiquito, e o Tiago. E o Zé Carlos também, fez tala.

TA: O Zé Carlo, foi?

PR: O Zé Carlo foi, fez tala. Ai quem respondeu, foi o Tiãozinho e o Zé Osvaldo. E depois o meu irmão o Junior, e o Paulo, o Paulo Parafuso. E ali pra traz, tava o Tiago e o Chiquito, e as meninas do pandeiro, a Natália, a Franciele no pandeiro e a Marcela na Caixa.

- eu falando com a Chiquinha se conseguíamos ajeitar o pen drive no celular.

TD: Os meninos da Josina foi né?

PR: A Marcela? Foi. Ah, vai abrir, no do Ricardo não abriu. (começa a tocar o som do celular com as toadas e eu começo a ajeitar os arquivos para poder ouvir as toadas).

TD: E a Terezinha foi na sanfona?

PR: Foi. Ela foi, mas, acho que faz tempo que ela não toca né Tio. Cê não escutava muito ela tocando, a Terezinha.

- a partir daqui com o som do celular tocando e o tempo todo está a maritaca da minha Tia gritando, daí pouco se ouve o que Tio Dito está falando.

Daí eu pergunto quem é que está ali cantando, e no momento mostro a gravação da T7 da década de 1990, onde quem está embaixando é o Pedro e Tio Dito está cantando no Tipe. Daí param para ouvir. Chiquinha pergunta para Tio Dito se ele sabe quem é que está cantando. E ele disse que não está sabendo quem é não. Aos poucos Tio Dito vai reconhecendo os catadores, Vito, Toninho, Isaura, Vitinho. Daí eu o aponto no vídeo. Ele reconhece também o Brasa. Nisso mostro outro vídeo e falo que é a gravação mais antiga que tenho da companhia cantando.

TD: A mais antiga?

PR: É.

- Nesse momento explico que só tem aquela imagem em foto no vídeo, porque a gravação é de uma fita cassete, daí para não ficar só uma imagem preta pus essa foto, que é a foto mais antiga da Companhia de aproximadamente 1949. Na hora Tio Dito lembra que essa foto foi na festa do Zé Borges. Daí vão lembrando com entusiasmo daquela época, ele e Tia Araci, vão lembrando das pessoas da Festa.

CH: De que ano é essa gravação?

PR: Essa gravação é de 1982, a foto que estão vendo é de 1949. Daí explico que pus a foto porque não tem vídeo dessa gravação.

PR: É o Zé Pio (embaixando).

TD: É o Zé Pio, e o Osvaldo respondendo.

PR: O Osvaldo respondendo. Tio Abelo tá fazendo Tala. Não sei se é o Tio Alziro ou a Isaura (contra-tala). Que vê, vamo ouvir... Olha o Osvaldo.

TA: Que voz bonita né.

PR: Bonita né, afinadinho..., bonita a voz dele né.

TD: Eh, ele gostava né.

PR: Que vê ó, o Tio Abelo vai entrar.

TA: Acho bonito porque a voz vai fazendo assim ó (faz um gesto com a mão como se fosse uma onda), vai encaixando direitinho.

CH: Não vale chorar não hein (comenta com um ar jocoso).

PR: E o senhor tá fazendo Tipe?

TA: Eu não.

- Tio Dito ri.

TA: O João (tocador de caixa na Companhia, irmão da Tia Araci e do Tio Dito, também devia tá aí né?

PR: É, ele devia tá aí.

TA: Porque era os três que (?).

CH: Ainda bem que hoje existe bastante gente pra filmar. Os próximos que virão vão ter muita coisa.

TD: Que voz.

PR: Que voz bonita né Tio.

- daí comento que nesse momento da gravação vai dar pra ouvir bem o Tio Abelo cantando. E vou comentando a voz dele cantando.

TD: Esse é o Abelo (risos).

PR: Voz bonita né.

TA: É.

- aponto na cantoria a voz de Tio Dito.

PR: Perfeito né?

TA: Não tem igual.

PR: A gente canta mas não fica igual (risos).

TA: Não assim, não tem assim, de você dizer assim, a voz ali tá saindo fora, né.

TD: Não tem erro.

PR: Certinho né, aí dá pra ouvir pelo celular. Quer ouvir mais um pouquinho Tio?

TA: Pode deixar.

- todos começam a comentar ao mesmo tempo, que é coisa antiga, coisa boa, bonita.

TA: Será que esse ano os reporte (repórteres) vai de novo? Será que não? O ano passado eles foro no dia 4 né, e no dia 6.

- ouvindo a cantoria, uma parte em que as vozes ficam bem marcadas pelo modo metálico de cantar os Reis, Tio Dito comenta: tem que ter peito né? (risos)

PR: Bonito né Tio.

TD: Depois pega, vai falando os verso tudo (no sentido de que vão realizando a cantoria de maneira como tem que ser)

- Tia Araci faz alguns comentários mas não dá para ouvir, pois a música está tocando.

- Cessa a reprodução da música.

PR: Gostou Tio?

TD: De mais.

PR: Ah, eu devia ter trazido minha caixinha de som, daí da pra conectar e ouvir mais alto.

- vou comentando que ainda bem que deu certo de ouvir.

PR: Ai Tia, eu vou deixar então esse pen drive aqui, aí o Pedro dá pra conectar no celular dele, aí dá pra ouvir.

CH: A tá, entendi.

- nisso vou encerrando a audição, desconectando o celular e o pen drive.

TD: Nessa artura (altura de tonalidade que na gravação estão cantando a toada) aí, podia cantar os seis dia. (Tio Dito comenta a facilidade de cantar nessa tonalidade, que proporcionaria a possibilidade de cantar todos os dias de Reis, sem problemas.) (A tonalidade da gravação é a de E maior)

TA: É memo, porque ninguém ficava roco.

TD: Ninguém ficava roco. E cê vê, moiava (molhava da chuva, pois, janeiro nas maiorias dos dias de Giro chove), nos pouso, ...

CH: Pegava vento.

TA: Andava tudo a pé, tomava chuva.

TD: ... de janta, a turma as veis (as vezes) nem tomava banho né, as veis tava moiado, tudo. Chovenó, e quando era noto (noutro) dia formava, batia (saia em caminhada)...

PR: E aí já continuava.

TD: Não tinha ninguém roco né.

PR: Agora nós fica tudo ruim da voz (risos) nós é muito fraco (risos).

TA: Esse ano vai dar procê (pra você) sair?

PR: Eu vou Tia. Eu combinei com o Ricardo, eu vou ficar lá em Santa Rosa, e ai ele vai me levar e vai me buscar.

CH: Ah, é bom assim.

PR: Porque ai ele fica com a nenê, ele e a minha sogra, fica com a nenê, passa o dia com a nenê, ai a noite eu vou e durmo com ela. Né. Vou fazer. As vezes eu não consiga pegar uma Janta inteira, ou de manhã eu chego um pouco mais tarde, só que ai eu consigo participar um pouco mais né. Que ele consegue me levar lá.

TA: Ainda bem que você arrumou né, um marido que num...

PR: Ah, ele faz as coisa, né...

TA: É, porque se fosse outro né, falaria assim, ah larga mão disso...

PR: Não, largá...imagina.

TA: Tem muitos que faz isso.

- Tio Dito muda de assunto.

TD: O Josa (meu tio avó, irmão de meu vô), era um caceteiro bão, papai gostava dele ali, né. O João Ilia (João Elias, meu avô) uma vez ele pois na ideia de pegar a farda tamém (risos).

PR: Deu certo Tio?

CH: Aquela vez que o lê (meu irmão Alexandre) vestiu farda um ano, foi muito engraçado. Gente do céu (risos).

TD: Agora o Jamiro (meu tio avô, irmão de meu vô) (nisso Tio Dito foi interrompido), ...mas a companhia ai, que o Zé tava embaixano né (falando da gravação mais antiga da Companhia), o Osvaldo respondendo, Nossa Senhora...,

PR: Bonita a voz dele né, o do Zé Osvaldo (filho do Osvaldo Ramos que está respondendo para Zé Pio na gravação em questão) parece um pouco a voz dele, mas não é igual né.

TD: Não é igual, o Joãozim (João Farias), do mesmo jeito...

PR: Mas ele cantava muito bem, uma voz que não volta mais né.

TD: Ele é um alfer bão, o João Faria.

PR: Ele não sai mais né?

- dai Tia Araci e Chiquinta tentam lembrar se João Farias participou recentemente na Companhia.

- dai vou tentando me despedir...

TD: Então agora essa do Pedro, ai, desse, onti (ontem) né ... (se referindo ao festival Santa Cecília da Arquidiocese de Ribeirão Preto, onde fizemos uma cantoria no dia anterior a essa entrevista), por exemplo. É uma coisa também né que vai ficar.

PR: Vai...

CH: Mais uma coisa pra história.

TD e TA: Na história.

PR: E é importante esse reconhecimento né.

TD: Porque eu já falei prele (para ele): Pedro, as veiz ele começa a querer tirar sarro tudo, não Pedro, mais, guarda, faz o repouso certinho e tudo, ele fica nervosos, quê, (risos) não têm paciência né (risos). Têm hora que ele xinga até, eu falei, não ..., Nossa Senhora né. Santo Reis aperdoa (perdoa) isso tudo né!

- todos riem juntos.

PR: Muita história né.

TD: Muita história pra contar, porque óia...

PR: É uma vida inteira pra Santo Reis né, Tio.

TA: A gente nasceu né, nasceu nesse meio. Lá em casa era festa. Na época, que ia chegando perto.

CH: Isso que eles falam, que na Janta, era em tudo as casa né mãe (Tia Araci é mãe de Chiquinha), frango caipira, tudo assado.

TA: Nessa Festa mesmo, do Zé Borges, a mamãe, e a Fia foi ajudar, então assaro (assaram) os frango no forno de barro.

CH: Olha isso aí!

TA: Né, i então, aquela mesa cumprida assim, e quando, aquela fileira de frango assado assim, até lá na ponta. A mesa era muito grande, então ia pondo frango assado, na mesa assim, depois as outras comida assim.

CH: Isso sem luz...

TA: O povo fazia mesmo, era leitoa assada, era assim, tudo feito..., nossa essa festa teve muito boa.

PR: Tudo na fazenda né?

TA: Era na fazenda.

PR: A Sra. sente muita diferença, de quando é na cidade e vai cantar, ou vai ter Janta, e na fazenda, a Sra. sente muita diferença assim? O que ceis acha?

- eles respondem que sempre tem coisa diferente.

PR: Qual que vocês gostam mais?

TA: Essa quando dava, lá na roça quando dava comida era, diferente, agora já aconteceu de ter Companhia, das pessoa fechar a porta pros folião comer, que a comida era só pra Companhia. E lembro de uma festa memo (mesmo) que eles foram na Laginha (um bairro rural próximo ao bairro rural Laje), até meu marido foi (Zé Missia, irmão de minha avó), foi o Zé Procópio, não sei se você conhece o Zé Procópio. José levou ele lá, na casa do papai, e o papai foi com eles, e, nessa festa. Mas chegou lá na hora de tratar da Companhia, fecharo a porta, né, pras pessoa num cumê.

TD: Agora, a assistência do povo bão é de 12 quitanda né. Doce a vontade.

TA: Era só doce que dava.

TD: O Zé Procópio, o papai foi falando...

CH: Na Laginha?!

TA: Na Laginha. Até hoje, é só doce.

TD: Naquela época o Jão, lá do Fii, o Neca né, foi sargento aqui em São Simão. Ele era aposentado né. O pai dele tinha fazenda lá, ainda tem ainda lá, uma casinha, e tudo. Eles era três irmão, e ele era sargento, ele era sargento aqui. Então ele tinha muita amizade aqui, o Zé Procópio, e qual era o outro que foi?

TA: Daqui foi o Zé Procópio e o ..., não foi só ele só. Teve uma vez que foi aquele o açougueiro aqui, o pai do Joãozinho Esteca.

TD: Pois é, aquele que era açougueiro. Foi os três daqui, e lá eles passou lá em casa, o papai foi com eles e eles levou o cumpadi Antônio. O Tonho morava lá na Fazendo Santo Antonho.

PR: Tio Antonho (Antônio)?

TD: É. Mais ai ele não sabia, né, tudo, e pegou e, eles foram lá em casa, e o cumpadi Antonho morava numa coloinha (pequena colônia rural) lá, a primeira casa né, e piaro (desceram), e chegaro (chegaram) lá. Mai ele num tava sabendo de nada, num tinha feito barba, tava até cabeludo, tudo, né. Num tava preparado pra ir na festa lá e aí chegaram e chamaram ele. E ele disse: “Ah eu sinto muito mas eu num tava sabendo, num... né, num tava preparado, nem banho num tomei, e coisa e tal, ai... eles foi. E chegou lá, lugar jeitado (arrumado), lá num morro dá Laginha lá. Mais eles usava assim. Tinha a igreja lá pra cima assim, depois subino (subindo), bem na serra assim, no morro lá, só que era pasto, internada né. Depois tinha a casa da escola né, pra cima. E eles chegaro, pra cima assim, tinha uma praçona grande assim, cum uma arvinha (arvorinha), desse barba timão, parecia uma mangueira né. E lá embaixo o movimento, o barracão. O barracão era bem arrumado, bem agasalhado tamém lá da festa né. E tá fervendo (fervendo) de gente né, lá, e eles chegarô lá. Debaixo da..., na sombra, cá em cima..., eles foro no jipe né, ou caminhonete?

TA: No jipe.

TD: Eu sei que chegaro lá e encostaro, por eu tem um lugar ajeitado e a Companhia tava nas outras casas pra frente, lá ainda, e pra fazer a Chegada né. Ai o Isaías Procópio foi e falou assim, ah, aqui tem um lugarzinho jeitado, vamo parar aqui, o sol quente, vamo refrescar. Só sei que, parou o jipe lá e eles apiaro, e eles tiraro o forro lá do carro e pois lá na grama preles (para eles), era grama né, lá pro papai, sentaro lá, coisa e tal. Ai foi o..., o padrinho foi com ele né? O Chico? Ou foi..., foi o cumpadi Missia (Zé Missia, marido de Tia Araci), é. Ai o cumpadi Missia até que chegou no padrinho, não Chico, vamo descer lá em baixo, vamo vê como é que tá o movimento. Agora lá em baixo, o povo tava, já tava cumeno (comendo), doce, (risos), então, nossa senhora, demais né. Quitanda né. Ai desceu pra lá. Aí chegando lá, conversando tudo, ai já viero, e tinha muita amizade lá, tudo. Cum quem que oceis viero (vieram)? Nós viemo com fulano de tal. Daqui, quando falaro que, chamaro lá tudo, os mais véio lá da Laginha, que era os festero, tudo conhecia o papai, o cumpadi Antonho, o povo lá de casa. E que falaro que o cumpadi Zé Missia tinha ido, e tudo, e aqui de São Simão, o Zé Procópio, o outro que tinha ido

PR: Gostaro (gostaram).

TD: Chegaro lá, preparo um quartinho lá, só pra eles, sabe. Mais doce tinha de mais.

PR: O povo de Santo Antônio, tem muito ali na região né Tio. Eles comem muito doce ali, nossa...

TD: Então, eles entraram e trancou a porta, “ai é pro ceis, a vontade, né”, tudo. E foi e cumero. Da moda do caso (como quem quer dizer), diz o papai que o Zé Procópio só porvô (provou) o

doce de figo, que tinha. Toda qualidade. De toda qualidade, de arroz doce pra cima, tinha tudo, sabe. Ai eles vieram...

- nisso tentei me despedir, mas daí ele continuou.

TD: E de repente veio, abriram a porta, e entraram, “mas ceis num cumero nada, tá do mesmo jeito”. Ai fizeram um monte de quitanda lá, de biscoito, (risos), aí, “a não, nois cumeu e tá bão demais”, e coisa e tal e... saíram pra fora. “E, agora vamo esperar a Companhia né”. Vigi Maria, muito e o Zé Lão lá de Santo Antônio, tudo, e já viero cumprimentar eis (eles), o povo lá, e tudo gente de casa memo, e tudo, e pegaro e passou um pouco a Companhia veio fazer a Chegada. Como de fato, tudo lá, a turma deles era boa memo, os Paivinha, naquele tempo cantava com eis lá (meus primos da família Paiva de Santo Antônio da Alegria-SP), com o Dito né, e tudo, a companheirada. Era boa a Companhia sim. Cantaro bunito. Fizeram a Chegada, coisa e tal, rezaro (rezaram) o terço. Agora, lá na casa da escola, lá o Genor que era irmão do Neca né, do sargento, que tava lá na porta de guarda, tava cum (?) da Companhia memo, só da Companhia, tá, ele em pé na porta, a porta fechada né, assim tinha um cercado assim, aí rezou o terço, tudo. O terço foi a fia do João Pires, a Jamila, que tirou o terço né, lá da reza lá. Aí tudo. Cantaro, tudo, rezaro o terço. Agora, quando foro reza, que a Companhia..., aí descero mai (mais) lá pra perto né, pra apreciar. Ele adorou de mais. Ai quando terminou a, lá terminou a reza e tudo, que rezaro tudo, que a Companhia foi cumê, aí então foi aí que a gente memo (mesmo) que foi, que andou lá por casa, na Laje tudo, cântaro na fazenda, o agrado que eles fizeram, né. A turma foi bem recebido, e a prenda sô, nossa senhora, que eles levarão. Aí, o que acontece, a Companhia terminou lá, saiu a turma da Companhia né, pra ir pra lá, fizeram a fila. Agora ali, a turma imprico (implicou) um pouco por isso, porque aí, aquela meninada lá dos Filisberto lá pra cima, tudo, lá naquele tempo que era moçaiada (jovens), tudo sortero (solteiro), mocinho, coisa e tal, fora chamano (chamando) elas pra ir pra lá, pra cumer com eles lá, na casa da escola.

PR: Uhum...

TD: Subiu. Que era muita gente, e naquele tempo elas estudava em Cajuru, e tinha muito (?) a semana inteira do Reis eles ficava lá na roça né, pra aprecia a Companhia né, e nossa senhora, preles (risos). Ai foi, o que acontece, aí pegou foi pra lá. Chegou lá entraro lá pra dentro (da escola) e ele pegou e fechou a porta lá, e lá eles foram comer a vontade né.

- nessa hora todos comentam que foram comer doce a vontade.

TD: Dai quem descia lá embaixo, servia quitanda, e algum doce né.

CH: Mas acontece muito né, que o pessoal come lá (na Festa de Reis da Laje, nos Prudêncio) começa a servir as 11h, daí sai lá começa a comer doce e volta, e assim eles vão.

TD: Agora, o que que acontece...

CH: E eles continuam com esse doce.

TA: Lá em casa mesmo tem uns home que vende milho, quatro né?! Todos ano eles vem, eles vai aonde a Companhia tá, se tá perto assim, na véspera assim, ficam vendo onde a Companhia tá pra eles vê. Eles gosta demais. Todo ano eles vem na festa. Então eles vem, eles almoça em nós lá, depois que eles vê a Companhia chegar, eles vai pra fazer a Chegada deles lá, eles faz de noite né,

TD: De noite.

TA: Lá pro lado de Minas lá, Itamogi. Esses é de Itamogi.

CH: Lá na Laginha tamém.

TA: Lá na Laginha tamém, a Companhia chega a noite, só a noite. Então eles vão, a turma vai lá, come, depois vão, pra festa deles.

- dai tento me despedir mais uma vez...

TD: Então, mais ai, o final, o que que acontece. Foi só sai e eles entro no Jipe pra vir embora porque o Zé, olho pro papai e falou “ah seu Zeca eu gostei demais, adorei”, o rapaz embaixador canta bonito, canto a coisa que a gente nunca viu, assim, bonito de mais. A moça que tirou o terço, na igreja, não cabei o povão tudo, bem na praça do lado de fora assim né, ela rezou o terço bonito, tudo certim. Agora no lugar, só farto um sargado, porque num lugar daquele comistiro de doce, ...

CH: Imagina, ce canta 4 hora é vai cumer só doce, imagina Priscila...

TD: Se fosse um sargado, nois não vinha embora agora não, nois ficava mais (risos) né, o sargado é outra coisa. O que que acontece, só na casa, lá na Laje, do paredão pra cá, até lá, pra baixo, eles tiraro umas 8 cabeça de criação, depois frango. Ai tem aquele, como é que ele chama, gente, ele tem essas gravação tudo lá, dos coiso lá, eu esqueço o nome deles, ele acompanhava tudo e filmava, entende.

PR: Ah, que legal...

TD: Ai gente..., qual que é o a Companhia passo, e eles fora lá atrás pra procurar né, as prenda. Lá em casa memo nois deu frango, nois deu um leitão. Quando, nois criava muito porco né. Um marrote criado, o Arziro deu. Lá nos margarida, o cumpade Antônio Margarida deu uma né, noi deu outro. Lá no Zezinho Faustinho, no Tio Zeca deu, porco, marrote, frango, né, coisa e tal. Nois tinha um manero lá em cima, nois pegou lá e vem descendo. Ai dali pra ca, passemos no Zé Carlo, o Júlio tinha dado um marrote também, frangão, porque eles criva muita galinha né, ai envem. E Eu perguntei, e agora com os frango essas prenda que sai, o que que ocois faz?

Ele disse: “não Seu Dito, agora nois usa assim, agora nois arreuni as prenda, daqui 20 dia nois faz um baile né, a Festa, outra festa.

tamém. E quando falo assim, Nossa Senhora né, o Neca que tava ajudano a servi, falou, nossa o Zé Procópio tá ai, já mudou o jeito né. Não, que esperano, vamo lá buscar ele, leva pra baixo (risos). Ai foi. Fizero aquela festa com eles. Ai foi tudo os véio, apresentaro ele lá, que eles nunca tinha ido né. Ai levaro eles pra baixo.

TA: Faze leilão.

TD: Ai essas prenda nois prepara tudo pro leilão.

- dai eu encerro a gravação

Transcrição entrevistas do Giro 2020

No Giro de 2020 foram realizadas entrevistas com: Isaías Batistute, Seu Antônio Ramos, Seu João Francisco, Zezão e Dona Josina. Essas foram realizadas de um modo direcionado com momento de pausa para perguntas e respostas e estão transcritas a seguir.

Entrevista com Zezão - 1º de janeiro 2020

- Entrevista realizada antes da Saída, no dia 1º de Janeiro de 2020. Zezão é um dos cozinheiros responsáveis por preparar o almoço tanto do dia 1º, quanto do dia 6 de janeiro.

Priscila Ribeiro (PR): Eu vou te explicar um pouquinho do trabalho. Eu falo da Companhia, mas falando da música, da importância dessa música né. É que na nossa Companhia, a gente tem mais de 50 toadas diferentes, desde a fundação dela que é mais de 100 anos né, aí eu fiz um levantamento histórico, falando um pouquinho da história dela, dos fundadores, e ai eu comecei a investigar assim, porque tem muita coisa pra ser aprendida né.

Zezão (Z): Muita coisa pra ser aprendida, com certeza.

PR: Ai eu queria te perguntar assim, é, pra você, na verdade eu gostaria de perguntar quem é, seu nome né, quem é você...

Z: Eu sou o José Francolino Nascimento. Trabaio e moro em Cajuru há 45 anos. Eu conheci a família dos Prudêncio através do Paulo, no casamento do Serginho. E faz, já vai fazer 20, 19 ano que comecei a trabaia aqui. Eles me deram essa confiança né, que foi o Mané, o Tio Chico né. Até eu falano emocionado... (Zezão começa a chorar)

PR: Ah, olha só, que bom... e o que que é a Companhia de Reis pra você?

Z: Pra mim, muito gratificante.

PR: Sim...

Z: Sabe porquê?

PR: Porque zé? Pode ficar a vontade. Você fica a vontade. Lembrar alguma coisa que você gostaria de falar. De dizer sobre a Companhia.

- Zé ainda está emocionado, daí começo a dizer algumas coisas nesse meio tempo, para que ele se sinta mais confortável.

PR: É que é uma coisa muito bonita né. Eu assim...toda vez, falando um pouquinho aqui que você se emocionou. Eu me lembrei também de mim, porque ...toda vez que eu vou falar, escrever as toadas de Reis, que eu passo para partitura né, de música. Ai eu começo a escutar, a bendita toada mineira né. Ai rapaz..., aquilo lá já me, já começo a chorar, molha tudo o papel que eu tô escrevendo, eu tenho que começar tudo dinovo (risos).

Z: Discupa viu..

PR: Imagina.

Z: O que marcou muito por causa da minha família. A minha fia. Eu tenho uma filha muda.

PR: É Zé...

Z: Ela tinha câncer no fígado, (?).

PR: Sério Zé? Ah.. intendi....

Z: No Natal ela passou ... (Zé se emociona novamente).

PR: Agora?

Z: Não...

PR: Faz...

Z: Três ano atrás....

PR: Uhn...

(Zé se emociona...)

Z: Era dia 23, ela ligou pra mim ir correndo lá porque ela estava muito mal... (Zé interrompe a fala, pois está chorando).

PR: Três ano atrás isso, ... certo....., sempre nessa época... (eu me lembrando de outro fato, que depois relatarei...)

Z: Nessa época..., pedi para Eles (os Três Reis Santos) ajudar, toda vez eu pedi, consegui..., ela tá viva. E agradeço os Três Reis Santo. Igual eu tava falando. Comecei aqui, foi uma famia que eu nunca tive.

PR: Certo.

Z: Vim embora pra cá, eles me me adotaram. Faz 45 ano que eu não vejo minha famia.

PR: S3rio? Da onde c3 era?

Z: Da Bahia.

PR: Da Bahia!

Z: D3 Bahia fui pro Paran3. Ent3o assim, o Santo Reis pra mim 3 muito gratificante. Santo Reis, o pessoal que eu convivo com eles, que j3 levou (morreu)... igual o Tio Chico, que eu n3o conheci o Tio Abel n3, que todo mundo fala mas que pra mim 3 conhecido, o Man3 foi o homi que mais me ensino na vida. Ter essa miss3o, que todos que trabalham aqui, os minino, podia pegar essa miss3o. T3m o Nando, c3 v3 o Nando pegou ai, t3 fazendo, n3, que 3 o fio do Roberto. T3m os rapaiz de Mogi Guaçu tam3m, os minino vem ai, e faz as coisa. E n3o pode parar, acho que essa Companhia n3o pode parar. T3m muitas coisas pra ajustar. Que faça, que esse pessoal que t3 vindo mais novo, que n3o deixa acabar a raiz. Que isso 3 muito importante. Eu falo de coraça3o, porque quando eu cheguei aqui, eu vi como que era, e c3 v3, vai mudando as coisa, n3o que t3 acabano, c3 v3 que no sentido de oc3 oi3, t3, n3o era aquilo que oc3 via. Mas s3 que eu, eu peço assim, eu sempre fala cum os minino, “3ia ceis ta veno, ceis era tudo pequenin3o, chega aqui hoje, eu vejo oceis na bera do fogo, fazeno o que eu fazia, co Manezinho me ensino. Isso 3 muito gratificante, pra n3is, aqui. Eu falo pra mim, pra voc3s, pra tudo, igual c3 fala. Igual oceis, que Sai (que participa do Giro cantando), que fica ai, canta o Reis, n3o sabe o que passa aqui no dia a dia...

PR: N3o, n3o sabe...

Z: Eu acho assim importante, que c3 faz, c3 tinha que perder um dia, ficar aqui, pro c3 v3 como que 3 o movimento, vivenciar junto, que 3 muito importante isso.

PR: Vivenciar junto...3, quando voc3 escuta a Companhia de Reis, o que que c3 sente?

Z: N3o tem nem explicaça3o.

PR: N3o tem explicaça3o?

Z: N3o tem.

PR: Quando começa a toada, a batida...

Z: Quando começa a toada, a batida, principalmente da... igual c3 falou, da...toada do...

PR: Minera?...

Z: Minera... Tem a toada minera, tem as outra toada, toda... se eu for falar pro c3 todas as toada, falou que 3 de Santo Reis fia..., se tiver cantando eu gosto. Tem a ..., eu morava l3, eu morava na Bahia, eu tinha uns 15, 16 anos eu cantava.

PR: C3 cantava?

Z: Cantava. Tinha eu mais outro parceiro n3. S3 que aqui, aqui, a toada comparada a nossa toada l3, j3 3 companhia diferente n3.

PR: uhun...

Z: Igual tem o... Nascimento de Deus, que eles cantam aqui, acompanhamento diferente. Lá pa nós, que vai chegar, que vai cantar no presépio, aí eles fala assim: “por essas porta eu entrei, por essas porta sagrada, para ver minino Deus, onde estava colocada”, “Deus lhe pague ô casa santa, onde Deus fez a morada, onde mora o cálix bento, mora a hóstia consagrada” (aqui Zé canta a melodia junto do ritmo da toada).

PR: Ai que bonito...

Z: Então, esse ai é o nascimento de Jesus né, aí fala que o peixinho adora Deus, (...) meus companheiro, né. Então fia, é assim, é uma famia que eu não tenho, sinceramente. Eu faço de tudo, a muié ... difícil, a minha esposa eu acho que ocê num conhece...

PR: Num conheço, ou as vezes a gente passa e é tanta coisa e a gente acaba num parando pra se apresentar né.

Z: É difícil, é difícil ela vim aqui, mas mesmo assim o dia que eu falo “tô indo pra Laje”, a minha mala tá pronta. Ela apronta. Hoje mesmo ela levantou 5h, nós arrumemo, ajudei ela. Virou a noite os minino os mininu lá, ficou la ajeitano as bagunça... (ele diz isso por conta da virada de ano novo)

PR: Pra ajeitar as coisa..., e Zé uma outra pergunta, pra não te atrapalhar tanto, e, você acha que existiria Folia de Reis se não tivesse a música?

Z: Sem música, acho que não. A música é tudo né. Os Santos Reis né, isso é tudo. Não adianta você pegar um instrumento, cê tocar, as pessoas..., geralmente as pessoa num vai entender o que que é “só toca, num canta?”, não é verdade? ...an, é verdade, tem que ter, tem que ter. Não adianta nois pegar um instrumento e ficar bateno, e chegar na casa ninguém tá entendendo. É a música, é a música. E lá pra nois, nois sai igual, sai hoje. Né. Dia primeiro, sai meia-noite. Meia noite. A noite. E chega, ai, e nós andava a pé.

PR: Olha só.

Z: Andava 4, 5 quilômetro, pra ir pegano, e desceno de lá para cá. E num, num tomava banho não.

PR: Não? Diretão...

Z: Os seis dia, os seis dia...Nossa, muito bonito...,acho que foi Deus que me abençoou, achar esse lugar aqui.

PR: Aí, graças a Deus...

Z: E ele anda junto com nós, cê tem certeza, pra isso...

PR: Tem mais alguma coisa que você gostaria de falar?

Z: Cê sabe que agora, ce ia falar..., pro pessoal mais novo, os minino, neto, bisneto Prudêncio, que num deixa acabar a Companhia, que continua. Que pega uma pessoa igual ocê. Se não tiver, pega dos mais véio uma orientação. Que gosta, que mexe. Agora se não gosta, num pode forçar a fazer. Mas eu acho que isso aqui é uma ... se caba é uma judiação.

PR: É né...

Z: Eu gostaria de..., eu enquanto tiver vida e saúde, pelo menos pra mim lavar uns prato eu venho.

PR: Ai que bom.

Z: Santo Reis é tudo na nossa vida.

PR: Oia só. Muito bem. Obrigada viu Zé.

Z: Brigada ocê.

Entrevista com Seu João Francisco- 1º de janeiro 2020

- Entrevista realizada no dia 1 de janeiro. Durante a entrevista, ouve-se a Companhia cantando ao fundo.

Priscila Ribeiro (PR): Então, sabe o que eu queria perguntar para o Sr., que assim, que o Sr. falasse assim, quem que é o Seu João?

Seu João Francisco (SJF): Eu sou o João né, essa Companhia, igual você sabe, ela é antiga, de mais de 100 anos. Mas essa sequencia de trinta e tantos anos, posso dizer que ela começou comigo. Uma brincadeira que eu e a minha irmã teve né, a Isaura, e depois se tornou verdade e graças a Deus, e os Santos Reis, deu a sequencia (a respeito da retomada da Companhia no início da década de 1980, pois antes disso a Companhia teve uma pausa de alguns anos, fato pouco relatado entre os foliões desde que participo do grupo, participação iniciada na minha infância). Dai pra frente, não parou mais, todo ano tá Saindo. Então as vezes a gente fica até emocionado, quando as vezes toca nesse assunto, por que , é igual... cê tava lá, ce viu o Padre falano, Santo Reis é..., nós vive Santo Reis né, respira Santos Reis (risos), nós dorme com Santos Reis, então, pra gente é muito gratificante. Já, posso te dizer que alcancei muitas graças no Santos Reis. Então, é isso. Eu sou o João né, filho do Antônio Prudêncio, que é um dos patriarca da..., que infelizmente hoje não tá mais com a gente mas, ele que foi o..., (a partir daqui Seu João começa a relembrar o fato do passado, sobre a retomada da Companhia) eu e minha irmã (Isaura) tava conversano, ai ele (Tonico Prudêncio) escuto, e falou né, que esse ano,

como será que nós vai cantar Reis né. Ai eu peguei e brinquei, falei, “uai, que tal se nós combinasse e nois fizesse a Festa?”, Ai ela falou, “uai, o Sr. que sabe!”. Eu falei, se quiser eu dou a Saída da minha casa, e a Sra. faz a Chegada, no lugar que a gente morava lá (eles se tratavam como Senhor e Senhora, acredito que seja pelo fato de serem padrinhos um do outro em alguma relação dentro da família, filhos, sobrinhos). Ela falou, “uai, por mim tudo bem”. Mas assim, num sentido mais é de brincadeira, ele (o pai deles, Tonico Prudêncio) escutou, ai chegou na cozinha, onde a gente tava conversando, e falou, nois falemo. “Ah pai, mais é brincadeira”, ai ele “não, com Santos Reis não brinca não”, Santos Reis... “cê ocê topar fazer desse jeito, que ocê falou, de dar a Saída, nós faz a Chegada, num faz Isaura?”, a finada Isaura cê lembra dela né...

PR: Ahan...

SJF: Ai ela disse “com maior prazer”, aí foi onde que deu início né, 1986...

PR: Em 86, óia só, faz um tempinho né Seu João... (digo isso, pois me lembrei na hora que esse foi o ano em que eu nasci).

SJF: Faz um tempinho (risos), daí pra frente não parou mais né, ai fez essa sequencia até hoje, graças a Deus. Todo ano quando termina a Chegada, tem o Festeiro pra pegar a Bandeira e ser corado, a gente tá ai nessa linha.

PR: E o que é pro Sr, o que que é a Companhia de Reis?

SJF: Então, pra gente além de ser devoção né, que a gente tem de mais né nos Reis, família né, amigos. Que nem ... você, não é sangue, mas a gente considera família, e lá em casa ainda tem um dvd que tem você, desse tamainzim assim (faz o gesto, de pessoa baixa), correndo atrás da Companhia, um ano que você veio, você e seus irmão, foi os Tios. Então, isso tudo pra gente, quem nem, dá aquele incentivo, pras pessoa, pras crianças. Cê vê ai ó, quantas criança tem, começou, hoje já tão mocinho, dando essa sequencia de tá junto com a gente. Então pra gente isso serve de..., a gente tá passando pra eles né uma..., eu me julgo assim uma boa coisa, porque se não fosse num tava né. E ia num, ia, num vinha mais, ia um ano e não voltava mais, mas graças a Deus sempre aparece, um, dois diferente, que chega, vê, e começa e ou é cantador, ou tocador, ou Alfere né. Então, pra mim, é muito importante Santo Reis, e além, de quanta devoção que a gente tem por ele né.

PR: E pro Senhor, a tradição é importante?

SJF: Ah, essa é o fundamental né (risos), a gente procura manter a tradição né. Pra não sair fora da ..., porque embora muita coisa muda, hoje infelizmente o mundo muda de todo e qualquer sentido né, até a própria religião, a própria Igreja tem as mudança, Companhia de Reis..., mas

o sentido é o mesmo. Santo Reis é igual o padre disse lá hoje né, na missa, é o..., da moda do outro, é a tradição, não tem como fugi que não é tradição.

PR: E quando o senhor ouve a toada, assim, da Folia de Reis, o que que o Senhor sente?

SJF: Ah, ali agora ná, na Saída, tava cantando, tudo bem a gente já tá acostumado assim, mais é, não sei se é porque a gente vai ficando mais velho né (risos), eu particularmente sou muito emotivo, eu pra mim chorar é... por pouca coisa eu choro. Ainda comentei com o Cleber, eu tava cantando, daí eu vi que não ia, chamei o Zé Carlo, Zé Carlo chegou, canto, aquela toada que o Pedro cantou lá pra agradecer né, aquela toada (ele está falando de uma toada nova, que não consta do catálogo que abrange até 2015, é uma toada do Embaixador Pedro, que se não me engano é do ano de 2018) pra mim...(se emociona) mexe muito, é muito... pra mim é muito emotiva.

PR: E pro senhor, só pra não ocupar muito também o tempo do senhor, pro senhor o que que significa, se não tivesse música o Sr. acha que teria Folia de Reis? O que que o Senhor acha?

SJF: Música como, cê diz?

PR: A música, que a gente ouve a toada...

SJF: Ah... a música do Santo Reis?

PR: É, se não existisse música, o Sr. acha que teria a Folia de Reis?

SJF: ah... eu acho que poderia até ter mas, só declamar, você diz assim, só em conversa...

PR: Ahan..

SJF: Até que poderia, mas eu acho que não teria..., vamos ser claro, não seria tão bonito igual é (risos). Então assim, principalmente quando, não só a nossa mas qualquer Companhia, que canta Reis assim, cantado tudo afinadinho, instrumentação né, orquestra é fundamental né. Se não tivesse a cantiga, a música, num seria ..., poderia ter Companhia, mas num seria bonito igual é. Sinceramente...

PR: Tá jóia. O Senhor gostaria de comentar alguma coisa que o Sr. acha importante que as pessoas saibam sobre a Folia de Reis, da Companhia de Reis, sobre os Prudêncio...

SJF: Sim, ah eu, pra mim o, uma coisa que é muito importante é a organização né, o respeito. Infelizmente existe algumas Companhia que num tem, sai assim... mas muita arruaça, bebedeira né por exemplo. As vezes chega numa casa, as pessoas que fuma num respeita, fuma dentro de casa, joga fumaça dentro de casa. Depois sai, aí a dona de casa tem que limpar, as vezes até reclama. Agora graças a Deus, nesse sentido, a nossa leva essa vantagem. Que na nossa Companhia, eu sempre comento isso com algum colega, leva essa vantagem, por que durante os seis dia você não vê. Alguns pouco que fumam, mas num faz isso. Se tiver que fumar, sai lá fora, fuma pra lá. Bebe então, só se acontecer esse ano, porque até agora a gente não viu né, as

vezes chega na casa a pessoa tá lá bebendo e cantando. Ah, depois que termina, no dia 6, aí é diferente né, terminou né. Já tá liberado. Então eu acho que isso aí é muito importante, o respeito, a pessoa ter ah..., saber né a respeitar o ambiente.

PR: Tá certo o nome completo do senhor é João...

SJF: João Francisco da Silva, sou Prudêncio, mas não assino Prudêncio, é Silva (risos).

PR: Tá certo. Obrigada Seu João. Qualquer coisa se o Senhor quiser me contar alguma coisa que o senhor lembrou, ou alguma coisa que o senhor achou importante o senhor fala “ôh pri vem aqui...”, o senhor me conta por favor.

S.J.F: tá bom, foi um prazer.

Entrevista com Isaías Batistute- 2 de janeiro 2020

- Entrevista realizada no dia 02 de Janeiro de 2020 (01m13s). Antes de iniciar a cantoria do dia, na casa que teve o pouso da Janta- casa da fazenda do finado Zezinho Faustino.

Priscila Ribeiro (PR): Oh Isa, então, só para concluir um pouquinho mais o trabalho e você já me conhece bastante, a gente já trabalhou junto no Mestrado, você me ajudou muito, me cedendo os arquivos e sempre me respondendo todas as perguntas. Desde a árvore genealógica, inclusive com a diagramação da árvore, você fez tudo na verdade né.

Isaías Batistute (IB): Até vou mostrar ela para o Jonathan né, porque ele tá fazendo uma também né, com a família dele. Ai eu falei: “ow eu tenho um modelo lá em casa!”

PR: Nossa, aquilo lá, ficou fantástico.

IB: Foi show!

PR: Eu vejo assim, que você conhece muito, e gosta demais, e curte, se entrega mesmo né, para o Reis.

IB: Olha, eu tava falando esses dias pro meu Tio. Eu faço as filmage, desde 92 (1992).

PR: Nossa! E você tinha quantos anos?

IB: Eu tinha doze anos.

PR: Doze anos...

IB: Doze anos...

PR: E deixa eu te perguntar: quem que é o Isaías Batistute?

IB: O Isaías Batistute? Ah, eu gosto de mais dos Três Reis Santos né. Aprendi com a família, com a Tia Isaura, com o Tio Otávio né, meu Tio Zé (José Osvaldo), meu Tio Tião. Então, eu cresci vendo eles tocando, né, e fui pegando essa devoção. Né, e aí uma vez a gente tava

filmando, não sei assim, quem que trouxe uma filmadora, o pessoal de uma escola lá de Cajuru, né, fez a primeira filmagem, a gente assistiu né, e nossa, “a gente precisa arrumar uma ... um equipamento desse né, pra gente filmar”. E a gente começamos, pra ficar registrado. Por que assim, foto é uma coisa né, você vê foto ali...lógico, é uma recordação, mas a filmagem, você vê as pessoas, você vê elas conversando...

(nesse momento a entrevista é interrompida pelo Embaixador Pedro)

- continuação da entrevista. Nesse momento a Folia está cantando em alguma casa e eu reinicio a entrevista com Isaías, partindo da pergunta que já havia feito anteriormente, “quem é Isaías Batistute?”

PR: Então Isa, quem que é o Isaías Batistute?

IB: Quem que é o Isaías Batistute (risos)... a, é um cara que é, devoto de mais do Três Reis Santo. Gosta de mais de tá aqui, com toda a família. A gente fica esperano o ano inteiro né, pra tá aqui junto da turma, da família, e vê os amigos. Porque tem gente que a gente vê uma vez por ano né. A gente junta aqui. Tamo aí. Faço as filmagens, fotografia.

O pessoal já acostumou que qualquer filmagem “corre, chama o Isaías lá”, vai bater uma foto “chama o Isaías lá”, né, e é isso. Família aqui junto. A gente aprendeu a gostar por causa dos Tios, desde de criança a gente vem acompanhano. Mas é, meu bisavô né, Vô Tunico, sempre a gente assim, via ele, o jeito que ele gostava de Companhia de Reis. A Companhia memo, entrava dentro da casa dele, se tivesse alguém de chapéu, boné, tava comentano hoje no ônibus, ele ia tirano. Ele não gostava de ninguém assim com chapéu, boné, assim, chegava lá ele ia tirano...e a gente fica dando sequência, né. Eu não canto, não toco instrumento, teve uma ou duas casas que o Pedrão pediu para mim cantar mas eu gosto de fazer as filmagens. De deixar registrado os momentos. E tem que gostar né. Eu peço pros muleque filmar, mas num... eles não tem tanto essa força de vontade assim. Mas é, são seis dias nos anos que a gente vem pra cá, acorda cedo, chega de noite, junto, assim...Acho que são os seis dias mais importantes do ano, pra gente né. Eu gosto de mais.

PR: Viu Isa, o que que é a Folia de Reis pra você?

IB: O que é a Folia de Reis pra mim..., ai Pri é... eu acho que é tudo, né. É onde a gente pega força, pra passar né os problemas que a gente passa durante o ano, as dificuldades, aqui a gente recarrega, né. É uma coisa assim, que não tem jeito de explicar. É uma energia que dá, de tá aqui junto, com todo mundo, com vocês, seguindo a Bandeira sabe, né, igual a Tia Isaura falava assim: “eu peço sempre pra gente ter mais fé, é o que eu peço assim, sempre ter mais fé”, né. Então eu sempre lembro dela falando isso, sabe, e a gente acorda cedo, vêm pra cá. É sol, chuva, e é gostoso tá junto sabe, com (...) e tudo.

PR: E qual a importância da Folia de Reis?

IB: Acho que é, acho que é união, união. Pra mim assim, é muito importante isso aqui pra gente sabe. Pra mim né. É muito importante tá junto, tá acompanhano, pra mim é minha energia assim, que eu pego.

PR: E, uma coisa assim que me veio, essa coisa dos registros assim, você acha assim, que é..., que que é importante dos registros? O que que você procura sempre mostrar?

IB: Gosto de mostrar o ..., como é que eu vou te falar, acho da importância assim do pessoal vê né. Que tem muita gente que nem conhece Companhia de Reis, né. Então a gente registra, a gente coloca na internet. A gente tá colocando agora no Youtube, pro pessoal vê que é uma maneira de ter fé no Três Reis Santo né, porque é muita história que envolve. E tem gente que tem aquela mania “ah eu vou na missa todo domingo e tal”, mas, tem outras coisas para você ter fé, igual Companhia de Reis. Né, história do nascimento do Menino Jesus, dos Três Reis Santo, dos Alferes atrás da Companhia de Reis. Vai cantando de casa em casa, é...ah, eu acho isso muito importante. Por isso que a gente registra. Igual lá no meu serviço, ninguém conhece, né. Então vem pra cá, os seis dias, a gente faz registro, mostra pra eles as fotos, “oh então vamos lá pra vocês conhecer uma tradição né, que a gente tem há muitos anos”. E quem vem uma vez, no outro ano nem precisa chamar, né, o pessoal volta, gosta de tá junto. É uma energia muito forte.

PR: E, você acha que sem a música existiria a Folia de Reis? O que que você acha, qual que é o papel da música?

IB: Não, eu acho que não. Que assim, tem as vozes, o pessoal cantando, as parte dos instrumentos, a parte musical, é importante. Acho assim, a parte dos instrumento, o violão, viola, a gente tá procurando agora alguém pra tocar sanfona, né. A gente tá conversando com as meninas ali..., eu acho que é o conjunto, né. Música, voz, assim..., é muito importante, tem que ter. Acho que sem a música, acho que não haveria Companhia de Reis. Acho que sempre foi ligado, os instrumento com a Companhia, com os foliões, as vozes, assim, é o conjunto.

PR: E, dentro dos registros, qual a sua maior dificuldade em registrar a Companhia?

IB: A maior dificuldade para registrar?...Ah, acho que é o cansaço, o sol, assim... é o que cansa, né, o braço dói um pouco assim, mais isso aí a gente...parece que tá filmando assim, vem aquela energia sabe, “a não, vou filmar esse momento”, principalmente...(Isaías é interrompido e perguntado se havia filmado tal momento, respondendo que sim), (e logo o motorista do ônibus vem me perguntar com quem eu tinha ido até ali no Giro, e eu respondo que foi com ele mesmo e ele ri e diz que não me viu entrar no ônibus, risos, daí Isaías retoma a resposta), oh Pri então

assim, a dificuldade é isso, é só o cansaço, né, mais é, os Três Reis Santo dá a força pra gente filmar, né, e vai..

-logo o ônibus está partido e eu me apresso para ir pegar a carona e digo; “Isa se você lembrar de mais alguma coisa a gente volta a conversar

Entrevista com Seu Antônio Ramos- 3 de janeiro de 2020

- Entrevista realizada no dia 3 de janeiro, enquanto a Companhia estava cantando em uma casa na antiga Fazenda Santo Antônio.

Priscila Ribeiro (PR): O que eu ia perguntar para o Senhor é, eu queria que o Sr, falasse assim um pouquinho, quem que é o Seu Antônio?

Seu Antônio (SA): Seu Antônio? O Antônio é casado com a Josina. A Josina é da família dos Prudêncio. Temo três filhos, Marcela que é um folião da Companhia, batedeira de caixa, têm o Tiago que é cantador. Tem o Alex que vestia de Alfer também, agora no momento, não veste mais, mas, e tem mais os dois neto, que faz parte da Companhia.

PR: Certo. E pro Senhor, o que que é a Companhia de Reis?

SA: Ah, a gente, é da família né, conheceu eles assim, casei com a Josina né. Todo ano a gente, bem dizer, faz parte é uma religião que a gente têm por muito tempo já né. A gente tem muita fé no Santo Reis.

PR: E pro Sr. qual a importância da Companhia de Reis, dos Santos Reis?

SA: A importância? A união né, entre as... os familiares, os amigos, tudo, os seis dias de Reis, é muito gostoso né.

PR: E o Sr recebe a Companhia a quantos anos?

S.A: Já faz 40 ano que eu sou casado, 40 anos, todo ano, quando nois num trata (dar algum tipo de alimento), pelo menos um café a gente dá pra eles, mas é 40 ano de casado, e 40 que sempre recebeu a Companhia de Reis em casa.

PR: E nesse, vamos dizer, recebimento da Companhia em casa, alguma ocasião que o Sr. gostaria de lembrar, ou contá, que ficou um pouco mais gravado na memória?

SA: É, foi quando os neto começou né, o Pedrinho né, por ser o mais novo da família, como Arfere, a inteligência que ele tem né, guardar aquilo tudo na memória, tão jovem igual ele é. Então, é uma data que marcou muito pra gente né.

PR: Dele começar, o Sr fala...

S.A: Dele começar, e dar seguimento. Hoje a juventude hoje as vezes os pais cria, nos somos avós, a juventude as vezes quer outra coisa pra eles, não aquilo que vem de tradição da família né. E graças a Deus, aparentemente, eles tão seguindo aquilo que a gente passou pra eles.

PR: Entendi. E dentro da Companhia de Reis assim, o que que o Sr. poderia falar pra gente sobre a música, ou sobre as toadas, o que que o Sr. sente quando o Sr. ouve...

S.A: Ah não, a gente até emociona né, cê vê, agora cantar Reis, os instrumento, pessoal, todo mundo toca muito bem, né, violeiro, o quem é violista, ou que tá na viola, é...cavaquinho, o teu irmão na flauta (clarinete) ali, tudo, você, embaixando Reis também, pra gente foi uma grande novidade, né.

PR: Tá certo. E o Sr. acha que se não houvesse a música, assim, existira Companhia de Reis?

S.A: Não, a música faz parte né.

PR: Entendi. O Sr. teria alguma coisa que gostaria de dizer, que o Sr. acha importante falar também?

S.A: Ah não, eu no meu ponto de vista, acho que tá tudo bem , graças a Deus. Todo ano corre bem. É...alguma queixinha sai, a gente fica..., faz parte do dia a dia.

PR: Tá bom. E, eu queria falar pro Sr., se o Sr. for lembrar de alguma coisa, desses dias que a gente tá andando aí, o Sr. me chama num cantim que a gente continua a proza, a proza não acaba aqui, certo?! (risos)

S.A: Não, tranquilo,

PR: A gente começa a conversar, depois o Sr. lembra alguma coisa importante...

SA: Hoje tá no terceiro dia né..., as vezes a gente fica prum lado e lembra “oh podia ter falado isso”...

PR: É, depois que vem né..., se Sr. lembrar de alguma coisa, e agente tiver por ali, é só a gente pega e continua conversando..., e eu queria dizer pro Sr. que esse trabalho é a longo prazo, ele demora pra acontecer, e tal. E nele, eu procuro falar sempre da nossa história, da importância que a Companhia de Reis tem na vida das pessoas né, o que ela traz pra cada devoto, e como ela é importante por conta disso.

SA: Exatamente.

PR: Lá eu falo um pouquinho, sobre isso, assim, e com as entrevistas, só pra explicar um pouquinho, eu procuro complementar né. As vezes a gente tem uma ideia, do que é, mas vamos dizer assim, com as outras ideias, as outras impressões das pessoas, a gente consegue ter..., deixar muito mais rico né, o trabalho.

S.A: Exatamente.

PR: Por isso que tô fazendo as entrevistas, perguntando pro pessoal, e buscando umas memórias assim, que eu venho, participo, mas o passado a agente não vivenciou né, (risos).

S.A: Principalmente você, eu sou um pouco mais velho, (risos).

PR: Por isso que é importante a gente vim conversar, perguntar...

S.A: Cada um conta um tipo de uma história.

PR: Porque cada um tem um tipo de participação né.

S.A: Exatamente.

PR: Então, se Sr. for lembrar de mais alguma coisa o Sr. me fala?

S.A: Não, fica tranquilo.

PR: Então tá bom. Eu queria agradecer por enquanto.

Entrevista com Dona Josina – 4 de janeiro de 2020

- Entrevista realizada no dia 4 de janeiro enquanto a Companhia estava cantando em uma casa na cidade de Santo Antônio da Alegria-SP. Enquanto realizo a entrevista na calçada do lado de fora da casa que a Companhia está visitando, ouve-se a Companhia cantar ao fundo.

Priscila Ribeiro (PR): Não sei se a Sra. sabe, mas eu faço um trabalho sobre a Companhia.

Dona Josina (DJ): ahan.

PR: Há muito tempo eu venho estudando, trazendo um pouquinho da nossa história, sempre perguntando pro Tio Dito, pra Tia Araci, e vou perguntando aos poucos né. Porque as vezes a gente tá no Giro e não dá muito tempo, a gente tá cantando, e tem que tocar né. E aí, nesse último trabalho que eu fiz, no Mestrado em música lá na USP de São Paulo né, aí eu falei da nossa Companhia, contei um pouco da historia, e escrevi sobre a música dela, as toadas que a gente canta. São 50 toadas diferentes até agora que eu registrei, que eu vi nos registros que a gente têm (Dona Josina fica espantada com a quantidade de toadas), 50 tipos de melodias diferentes. E aí, dentro disso assim, eu sempre venho conversando com algumas pessoas, pra saber um pouco o que que elas acham sobre a Companhia, como que a Companhia age na vida delas, aí eu pensai: “ah a Dona Josina é uma pessoa, que tá..., que faz parte da Companhia, mas ela tem um outro papel, que é um pouco diferente de tá ali cantando, ou só acompanhando né. Então eu queria perguntar para a Sra, quem é a Dona Josina?

DJ: A Dona Josina, é uma pessoa muito feliz. Porque, eu faço parte dessa geração de Reis né. Que o meu avô era cantador de Reis, Embaixador. Meus Tio tudo foram, meu pai foi Folião de

Reis, cantava na posição que meu irmão João canta (Tala). E ele foi passando pra nós, e nós foi seguindo essa..., hoje têm..., ensinei meus filho a ser Folião de Reis, com o Tiago e a Marcela é até hoje, o Alex casou, a mulher não concordou muito, ele saiu. Esse é um sentimento que eu tenho, que eu queria ter todos eles na Companhia de Reis. Passei pros meus neto, incentivei eles, incentivo muito até hoje. E tenho assim, esse dom de receber a Bandeira com versos, com flores, porque foi meu avô que ensinou. Desde pequenininha, já ensinou nós, “ó, quando oéis, a bandeira chegar, ois joga flores, fala verso”, ele ensinou dois verso pra nós, aí ele falou, “daí conforme ois vai crescendo, eu sei que ois vai crescer muito inteligente, se oéis quiser inventar do jeito do ois, ois inventa, mas esses dois o vó vai ensinar”. Então, sobre Santo Reis eu sou isso, e sou muito devota de Santos Reis, já alcancei muitas bênção, muitas graça. Agora mesmo, nesse fim de ano mesmo agora aí, teve uns probleminha com o Thiago, nossa, pus o joelho no chão, se apeguei com ele (Três Reis), deu muito certo, graças a Deus. Tenho muita fé, acredito demais nele (Três Reis).

PR: Qual era o versinho, a Sra. lembra?

DJ: Que meu vó ensino? Bom, primeiro ele ensinou esse: “Viva os Três Reis Santo, Viva esta Companhia, Viva Menino Deus, filho da Virgem Maria.”; daí outro ele ensinou esse né: “Viva os Três Reis Santo, que está chegando aqui agora, Viva São José, (Dona Josina corrige) Viva o Menino Deus, São José e Nossa Senhora.”

PR: Que bonito...

DJ: Esses dois. Graças a Deus, como diz ele, as vezes eu tô queta assim, vem passando algum na minha cabeça, daí eu falo por minha conta. Essa é a Dona Josina, que é uma devota dos Santos Reis, e tem esse contentamento de ter toda a minha família nos Reis né. Meus tio, meus irmão, né. E agora meus filhos, depois agora, meus netos, nossa, isso pra mim, (ela ia me contar algo mas preferiu deixar pra depois que eu desligasse o gravador, daí eu disse que se ela preferisse podia me contar depois, e daí continuou...) Então eu tenho muito orgulho deles, nossa senhora, pra mim é um prazer muito grande.

PR: E, o que é a Companhia de Reis pra senhora?

DJ: Ah, eu acho que é assim: uma devoção, é como uma pessoa, um Embaixador um dia falou assim “tem gente, que não valoriza, a Companhia de Reis, acha até feio a gente sair cantando, que nem a senhora...”, foi uma Companhia que foi armoçar na minha casa, eles nunca tinha ido, aí como sempre recebi com meus versos, aí “ah senhora, por exemplo naqueles versos, a senhora falou muito sobre o evangelho, falando, anunciando, né, na chegada do Três Reis. Assim somos nós, nós anunciamos o evangelho, cantando. Então cantar pra Santo Reis, não é uma cantiga qualquer, é uma coisa muito importante, e muito bonito”, ele ainda falou né, “a

senhora tá de parabéns, a Sra. entende mesmo de Companhia de Reis, que a Companhia de Reis não é assim, sair, só pra tá cumeno, ah que tem muita gente que fala assim “ah são filadô de macarrão”, daí ele falou, “não não, não é isso”, a gente anuncia o evangelho cantando, e explica um pouco o que que é os Três Reis, e o que, porque que eles saíram falando, essa é a *semelhança* (esse termo é muito usado para designar o que é uma profecia, como também o que seria a ideia de sinônimo) né, dos Três Reis que saíram procurando o Menino Jesus.

PR: Entendi, e o que que os Três Reis é para a senhora?

DJ: Ah, pra mim ele é um Santo muito milagroso. Pra mim é, eu tenho muita fé nele, e eu acredito de mais nela, porque já alcancei graças nele e continuo alcançando, e eu confio nele. As vezes eu, o Antônio sai e deixa eu sozinha lá, daí no outro dia as meninas “nossa, a Sra. ficou sozinha”, que eu falo “não, eu tinha Três guarda aqui comigo, os meus Três Reis Santo”. Confio neles, de mais.

PR: E, uma pergunta que eu queria fazer pra Sra., dentro do que a Sra. ouve as toadas, assim, a Sra. acha que sem a música, existiria Companhia de Reis?

DJ: ah, sem a música eu acho que não. Que não existiria, porque, como que ia ser? Né. Só de sair uma pessoa, por exemplo, se sai só uma pessoa assim falano, né, sobre os Três Reis Santo, eu acho que, porque, os Três Reis Santo, quando eles chegaram lá em Belém, pra encontrar o Menino Jesus, Nossa Senhora ficou com medo de ser gente ruim e num abriu a portinha né. Daí eles combinaram lá baixinho e falaram ‘ah, vamo cantá, vamo cantar um verso pra ela abri a porta’, você num vê que chega a porta da Igrejinha tá fechada? (aqui ela relembra o dia da Chegada no dia 6 de Janeiro na capelinha de Santos Reis na Laje, onde realizamos a festa de Reis.)

PR: ahan..

DJ: Por isso, daí eles canta o verso que o Pedrão canta dia 6 cê presta atenção. E esse eu não sei direito só sei que, eles canta o verso, daí quando canto ela falou assim (votando na história de Nossa Senhora): “nossa, que coisa bonita, ah eu vou abrir a porta pra ver o que que é”, daí abriu e era aqueles três, o Belchor, o Gaspar e o Baltazar. Daí então, foi a onde surgiu a cantiga. Então, igual, esse Embaixador que me explicou isso, que cantar Reis não é brincadeira, é um Embaixador lá dos Pinheiro, ele...ai tô com o nome dele aqui agora e num sai, passou muitas vezes na minha casa, só que dessa vez, é a primeira vez que ele comeu na minha casa, depois ele gostou tanto assim, que foram muito bem recebido graças a Deus, que sempre que eles saia, que eu morava lá no Monte Alegre, você não chegou a ir lá né...

PR: Não, na casa da Sra. não, ou era pequena e não lembro muito bem...

DJ: Porque eu lembro de você pequena lá na Laje brincando, correndo com a molecada, mas cantando no Reis não (na casa dela no Monte Alegre). Então, aí ele sempre todo ano ele passava, gostou muito. Foi ele que me explicou nesse sentido, igual ele falou, o dia que eles saíram os Três né (falando sobre os Três Reis), daí eles cantaram, depois resolveram arrumar mais (mais gente), pra assim, como se diz, aprofundar mais aquela cantiga né, que ficava mais bonito. Tanto que é, eu não sei certinho não, mas parece que é 7 vóis né?

PR: Isso, 7 vozes, isso mesmo...

DJ: É, então, sete vozes, certim. Ele falou, mas não é assim que a pessoa sai atrás só pra pedir macarrão, essas coisa não. E pedi, que nem, pedir almoço, que nem eu quando eu não do comida eu dou um agrado. No dia 28 memo eu dei pra uma, lá em casa. Nunca tinha ido, e foi também, falou que ia. Eu esperei. Porque assim, daí quando eles voltaram (falando dos Três Reis), que eles tava com fome eles paravam nas casas das pessoas e pediam. As pessoas davam com tanto amor que assim, se dava um pão, (quando) eles ia comer tinha 2, 3 pão no imbornál. É... aonde surgiu a fé, o milagre, que eles faz né.

PR: Olha só...

DJ: Então não é pecado, e a prova tá aí. Que quem trata de Companhia, e dá assim com fé memo, que é o meu caso por exemplo, dessa Companhia nossa, dos Purdêço, agora aquele dia, dia 2 de janeiro, interou 8 vezes que eu trato.

PR: Olha...

DJ: Oito vezes, então, nossa e pode sobrar o que for, olha, nunca faz farta minha fia. Esse sacrifício que oéis faz é muito válido. Ele abençoa de mais, nossa senhora, mais de mais mesmo.

PR: E tem alguma coisa que a senhora gostaria de acrescentar, que acha muito importante, que as pessoas saibam, sobre a Companhia de Reis, sobre os Reis?

DJ: Ah, eu gostaria que todo mundo, não fosse igual eu porque, jamais né, porque cada um tem seu dom, tem coração, mas que as pessoa acreditasse assim, valoriza, porque ainda tem muita gente que ignora a Companhia de Reis, já falaram pra mim. Eu nem do bola, até viro as costas, porque eu não gosto de escutar isso, porque eu tenho fé e acredito de verdade neles, de verdade. Eu gostaria assim, que nem, as pessoa assim né. Que nem aquele Laercio, ele discutiu com o Pedrão lá no ano passado, e quis sair. Eu conversei muito com ele num almoço que eu fui lá na casa do meu sobrinho, daí eu falei prele: ‘Laercio, você não tocava violino pro Pedrão, você tocava pros Santos Reis, não para né. Larga mão disso, Santos Reis vai ficar triste com ocê né.’” Ai ele falou: “não, não saio mais..”. Assim, não quis sair, sabe, eu não queria isso sabe. Acho que assim, que as veiz tem hora, que nem ele memo falo, outro dia pra mim, que o Pedrão falou,

que o ano passado, ele tava muito estressado, “eu tava doente, eu já tinha procurado tantos médicos, não dava resultado, então a gente vai ficando estressado né”. Mas agora ele falou, agora esse ano não, agora esse ano eu tô pronto pra fazer tudo certo. Errar, quem de nós que não erra, fala pra mim?

PR: É verdade...

DJ: É isso que eu queria, que todo mundo assim, nessa parte de Companhia de Reis, ser Folião de Reis, como dizia a minha irmã Isaura, gente, é um dom de Deus. Porque, quantas pessoa, eu mesma, eu tentei três vezes cantar, mas não consigo porque não tenho esse dom. O meu dom é só de falar os versos mesmo. Não tive, num costume. Por exemplo, “ah a Sra vai cantar na voz da Priscila”, eu passo por todas as voz, “se vai Embaixar”, eu canto duas voz tamem, (risos), então eu não tenho esse dom. Então, eu fiquei muito, quando o Alex parou, que agora ele não veste mais, ele era Alfer, cê lembra?...

PR: Lembro...

DJ: Eu fiquei muito triste por que , lá dentro da minha casa, lá no Monte Alegre, o Pedrão mandou os três segurar a Bandeira, ele a Marcela e o Thiago, e consagrou eles como fulião minina. Nossa mas eu chorei, mas chorei, foi a coisa mais linda do mundo, depois né, fazer o que...

PR: As vezes volta né dona Josina, tem tempo né, as vezes volta, tem tantos anos por ai ainda né?!

DJ: É, Deus que sabe né, mas eles que pediram perdão pros Três Reis Santo né, Eles não é uns Folião que sai assim (de qualquer jeito) não. É que nem eu falei pra eles, ceis foram consagrados. É que nem no verso que o Pedrão cantou fala, que, a partir daqueles momento eles tinham esse compromisso pro resto da vida. Enquanto eles pudessem sair, consagrado, como Folião de Reis. Cantar, sair pra Santo Reis né. Nossa, e ele gostava, e ele era ativo, nossa senhora, mas pra não fazer confusão em família né, fazer o que. Mas tá bom.

PR: Tá certo Dona Josina...

DJ: Não é que nem o seu marido, óia ai, o que que ele faz gente do céu. Isso é uma coisa muito importante, minha fia, dele te ajuda uai. Porque se faz assim, como que ce ia fazer (comentando sobre as viagens que fizemos de ida e volta todos os dias do Giro de Reis, de Santa Rosa de Viterbo para Cajuru.) Ele te conheceu cantando Reis, você gosta, inclusive igual ce ta fazendo, você estuda sobre isso né. Então eu tô, nossa...

PR: É, a gente tem essa parceria.

DJ: Então, eu tô encantada dessa união, de vocês dois assim né. Dele, compartilhar com você. Vêm te traz, e vem aqui te buscar de tarde, alegre, contente. Nossa, é muito importante isso, muito bom.

PR: Muito bom.

DJ: Igual meu genro uai. Quando a Marcela começou, com esse negócio de bater caixa, eu falei, “ai eu acho que ele não vai concordar”. Nossa senhora, oia ai, ele é uma beleza.

PR: Vai pra lá e pra cá ajudando...

DJ: Ajuda, faz tudo, tanto pra ela, e pros dois menino.

PR: Ai, que bom. Tá bom. Eu queria agradecer a senhora, pela paciência, pela atenção, e se Sra. tiver alguma outra coisa que a Sra. gostaria de me falar, acrescentar, a gente pode ir conversando nos outros dias ainda. A Sra fala “oh Pri, vem cá..”.

DJ: lembrei disso, e tal...

PR: Ai eu pego e acrescento.

DJ: Ah tá, obrigada.

PR: E a Sra. esta de parabéns pelo papel que a senhora tem na Companhia, de manter viva a tradição, nos versos, é muito bonito o que a Sra. faz. E Eu me lembro quando eu era criança, que a Sra. escrevia cartazes.

DJ: Ah, escrevia mesmo, (alguém interrompe pede bença)

PR: Eu achava muito bonito aquilo, eu ficava encantada, quando chegava na sala, das casas que a gente ia visitar, ou da Chegada, era muito legal, aquilo era muito legal, e obrigada.

DJ: Desliga ai, deixa eu te falara uma coisa...(eu desligo o celular e ela começa a me relatar um acontecido)

Entrevista com Embaixador Pedro Paulo de Souza

Em 30 dezembro de 2020 pude visitar o Embaixador Pedro na cidade de São Simão-SP e realizar uma entrevista que inicialmente seria num formato de pergunta e resposta, mas que com o decorrer do encontro se deu como bate papo. Nesse dia estavam presentes Tio Dito Prudêncio e Tia Araci Prudêncio que pontuaram diversos assuntos e participaram ativamente da entrevista que inicialmente seria apenas com Pedro.

Tia Araci: O papai tinha um grupo muito bom, era aquela escala certinha. Não tinha vacilo. Começava a voz dele, a segunda voz, depois seguia, caindo, caindo,

Priscila: Ele era bravo Tia, com os meninos, assim...

TA: Não, as vezes ele chamava a atenção, quando ele via que tava meio assim, saído assim.. Moçada tinha dessa... mas ele respeitava de mais a turma.

Pedro Paulo: A seriedade dos tios, foi criado.

TA: Ele fazia um ensaio só. Quando o pessoal de São Paulo vinha aqui, o respondedor dele era de São Paulo, Braulino. Então ele, ela vinha na véspera né. Ai ele fazia um ensaio. Mas dava tanta gente.

PP: Nossa, me deu até dor de cabeça, (risos)

PR: (risos) porque?

TA: mas tinha umas toadas muito bonitas.

PR: Tinha né Tia.

TA: Nossa, umas toada que, óia, o povo até chorava de quando ele começava a embaixar, sabe. Assim, a voz dele, a toada, aquelas toadas sentimental mesmo, sabe. E eu já andei esquecendo. Eu sabia umas par delas. Eu passei para o Seu Pedrinho quando eu morava no sobrado,

PR: Óia, só..

TA: Seu Pedrinho que cantava, o Roque, cantava Reis. Ele via eu cantano (banana?) pra dentro, ele ficou louco por causa da toada. Dai ele quis que eu cantasse pra ele gravar (risos)

PR: Olha só, “o que? deixa eu aprender aqui, com a Dona Araci”.

(Pedro atende ao telefone) (Uma pausa no assunto a respeito do Reis).

PP: E ai prima, é, mas em relação a toada, que é mais moderno, digamos assim, eu (?) pode criar uma naquela linha, de lá. Toada oitavada, toada que canta um verso, depois canta outro verso, não vai não. É aquilo que a gente, conforme nós aprendemos né.

PR: E se você tivesse que escolher uma que você gosta mais, você não tem assim... Ah, sei lá, “essa é a que eu mais gosto...”, não tem...

PP: Não, eu gosto de praticamente de todas as toadas que eu canto eu gosto.

(Pausa na conversa, Pedro resolvendo um problema no celular, Tia Araci liga para alguém)

- nesse momento eu dou continuidade a conversa, mas minha Tia ainda está ao telefone, nisso fica bem difícil de entender o que passa no decorrer da conversa a respeito das toadas. Nisso faço a seguir algumas anotações do que consegui compreender nesse trecho da conversa gravada:

PR: Esses dias eu tava olhando umas toadas,(?) só que eu tava tentando procurar umas que eu gosto bastante e que eu consiga cantar. Nem todas eu consigo. (?) tem muitas que eu não consigo cantar.

PP: tem aquela...

(Nesse momento Tio Dito chega e a conversa é interrompida; Pedro com o passar do tempo, enquanto vou conversando com Tio Dito, Pedro vai ponteando um bandolim ao fundo. Tio Dito vai me contando sobre a sua saúde e começa a narrar algumas coisas a respeito dos costumes que estava sentindo falta por conta da impossibilidade de estar morando na roça, no momento atual.)

Tio Dito: A gente foi nascido e criado lá, tamém, da moda do caso, sempre nas..., só em festa né. Tinha de tudo, os Reis, Congo, lá e, ocasião das arma, Rezá pras Arma (Almas). Né, só alegria, bola, e tudo.

PR: É verdade, sempre gostaram de futebol né Tio.

TD: Agora a gente ficar para assim, sem poder mexer, não é fácil não né.

PR: Não pode sair, ver os amigos.

TD: Não pode sair, tá apresentano, coisa e tal, já vai...como diz o Zezinho Faustino, falava né, “não, é a idade né, a idade é isso memo”, e tá certinho né, porque...

PR: É verdade...

TD: Então a gente vai..., o que a gente já fez, e tudo, graças a Deus. Só que nós tivemos muito gosto tamém né.

PR: Sim.

TD: Divertimo bastante, né, nunca passemos vergonha assim, nas repartição que nós cantava, né. Baile, essas coisa.

PR: Tudo dentro dos conforme né.

TD: Bem recebido, sempre bons colega né, tudo, amigo, amiga, e levava a vida né. Então, agora hoje tira pra pensar assim, aqui tinha dia que eu ficava aqui, sozinho, sentado ai, outro dia tava lembrano (do Reis), ai não aguentava, chorava né...

PR: Sente falta né Tio.

TD: Fazer o que né...

PR: Ah mas depois vai melhorando Tio...

TD: A mais a gente vai conformano, vai caino na realidade né, que é a vida, chega lá né.

PR: É.

TD: Os tempos de agora, da moda do caso, fazer o que né.

PR: O vô sentia também muita falta de fazer as coisas. Ai ele ficava triste, porque não dava conta mais assim, as perninhas não dava...

TD: Então, quando nós ia vinha, nós ia lá conversar com ele, coitado. Ele começava lembrar, todo e chorar né. Ai tinha dia que a gente, tinha tentado a choram tamém, porque tudo que ele

fazia nós gostava tamém, era um companheiro bão né, todos eles (se referindo aos irmão de meu avô). Então, a gente, fazer o que né.

PR: É, mas são as fases né. Fazer o que, as coisas não duram pra sempre né Tio.

TD: Não, não dura pra sempre, não fica ai...

PR: Pra semente, como diz o outro né ... (risos)

TD: É uai, (risos).

PR: Mas é bom que fez tudo bem né.

TD: Todo mundo é muito bom, do modo que tá assim, vai levano, e coisa e tal, né (risos), fazer o que.

PR: Esse ano não vai ter o Reis, mas no outro vai, né.

TD: Se Deus quiser uai. Então, que eu falo, a gente pedi a Deus, Santos Reis, da força pra gente, pra aguentar pra mais esse verãozinho, que ai o ano que vem estamos aí né.

Você tá animado né?

PR: ô, só tô esperando a hora, (risos).

TD: Vamo tocar pra frente né.

PR: É verdade. Só tamo esperando a hora né.

TD: Esperano a hora.

PR: Se pudesse, “vamos lá (risos), tá tudo pronto”.

TD: Tudo prontinho. Nossa sinhora gente, lá em casa toda vida, esses dias agora, tudo em festa né. Já tava em cima, as muierada tudo animada, e o povão arrenuia né, coisa e tal, só alegria né.

PR: É verdade, daqui a pouco tá ai dinovo.

TD: Taí, o tempo passa de repente né.

Pedro: Tem uma toada que vem lá de traz, do tempo do vovô. Uma de agradecer, essa (daí ele toca no bandolim a toada- essa toada é a toada...- eu começo a cantarolar a melodia com ele, fazendo uma primeira voz, daí na parte da resposta ele me interrompe e fala que a resposta que de fato é dessa toada não é essa)

PR: Não é assim?

PP: Não (risos), acostumamos a responder errado. (?) Meu avô cantava ela, (?) da conta o Tio Júlio, eu não lembro, mas ele reza que cantava, da conta do Tio Júlio. (nisso ele volta a cantarolar a toada (T24), (gravação 3- min.08:26) e eu o acompanho fazendo a segunda, aí ele faz a resposta que deveria fazer parte nessa toada, e que no entanto não faz).

PP: Aliás, são tudo desse jeito, a maioria das respostas da maioria das outras toadas, (?). Tem aquela também, não sei (?), se Tio Júlio falou que era dele (Zé Prudêncio) ou não, tem aquela, você já cantou nela (e começa a cantarolar outra toada - T39).

PR: É dele, do Tio Júlio.

PP: Não, Tio Júlio (?) ele cantava também agora não sei. Era dele Tio do vô? (daí começa a cantarolar a toada anterior - toada da minha primeira embaixada - T39)

PR: (?) (eu faço uma pergunta a respeito da resposta)

PP: (?) (ele tenta me responder e cantarola um pouco mais) Você já cantou nela.

PR: Eu já cantei. (continua a cantarolar acompanhado do bandolim) É bonito né Tio?

TD: É bonito. Uma toada bonita, o pai tinha umas toadas ...

PP: Tem uma toada que era dele também, do Tio Júlio, ele cantava toda a toada (?) do vô. O Tio criou uma toada mineira, ele pegou dum cara de Serra Azul, que ele me falou, só. O resto era tudo do meu avô. A toada mineira que o meu avô cantava eu não alcanço (toada 7), ele tem um levante, ela tem um alto.

PR: Num chega né?

PP: Num chego.

PP: Eu também num chego. Só chego um uma mineira eu acho. Uma que eu tenho que oitavar...

PP: Eu cantava, Tio Júlio cantava, eu num...dá um agudo nela que..., assim uma vorta até que vai ne, mas...(?)

TD: O papai tinha uma toada boa, o Josa cacetiava o papai gostava dele pra cacetiar né.

PR: Gostava Tio?

TD: Teu tio, é...

(Tia Araci sai da ligação que estava no celular e comenta a respeito de uma toada)

PR: É Tia? A Sra sabe cantar Tia?

TA: Eu? (risos)

PR: É. (risos).

TD: A Sari sempre (?) (risos).

PR: Se a Sra cantar, a Sra sabe a toada?

TA: Eu canto o dia inteiro,(?) é Reis que sai (?) eu falei pro Pedro, é só chegar nesse tempos que vem muita coisa na minha cabeça, (?).

PR: É o tempo né Tia, é o clima né.

TD: É clima, é, certo.

PR: Ah, tem uma que eu gosto.

(A Tia começa a cantarolar uma toada, Pedro está ponteando o bandolim)

TA: É da saída.

PP: Essa ai a gente canta ela, é aquela pra finados.

PR: É da Saída?

TD: É da Saída, Despedida né. Fazeno a Despedida né.

TA: (?) (Tia explica para quando era usada essa toada e continua a cantar os versos “nos havemos de voltar ai, ai. Dia 6 no meio dia ai, ah.”)

PP: É a despedida né.

TA: É a Despedida.

PP: O Tio Júlio tinha até mais né, tinha outra. Tinha várias despedidas que o Tio Júlio cantava pra mim que era assim: (daí ele cantarola a toada de Despedida T....)

TA: Era do papai.

TD: É.

PP: Só que essa outra que a Sr falou, (daí pontei ela no bandolim) não foi eu que adaptei ela pra finados, foi Tio Júlio, cantou pra finados. Eu (?) pra finados, não...

PR: Foi Tio Júlio. (daí Pedro começa a cantar a toada pra finados e eu o acompanhamento fazendo uma segunda: “ai que hora tão bonita, ai que hora tão bonita, ai ah, atendo o pedido seu ai ah. Vois pediu que nós cantasse, vois pediu que nós cantasse ai ah, pro (?) que faleceu ai”).

PP: Ai é mais lento né.

PR: Ai é sem caixa né.

PP: A caixa (?). Fica só na batidinha assim.

TA: Tinha uma outra também como é que é, ...

PP: Uma vez ele cantou pra ... (nisso Tia Araci começa a cantarolar a melodia de uma toada)

PR: É bonito né Tia

PP: A mãozinha dela, marcando o ritmo (todos caem no riso), marcando o ritmo.

PR: Eu acho que eu tenho ela aqui, qué vê, deixa eu mostrar.

(muda de áudio a gravação).

- continuação do áudio.

PP: Minha viola tá sozinha lá em cima da mesa, na roça, uma hora dessa, né.

PR: Ah, tá lá!

TD: Tá tocado. (risos)

TA: Ela deve tá pensando assim: “ah, porque será que nós não tá saino?” (ela quer dizer que a viola deve estar se perguntando por qual motivo não estão se preparando para a Festa de Reis.)

PR: Deve tá pensando né Tia.

TD: Tudo parado... uns ano atrás... (Tio Dito é interrompido por uma pergunta que Pedro faz à Tia Araci).

- Pedro e Tia Araci conversam entre si a respeito de outros assuntos.

PR: Tio, tem uma toada que o senhor mais gosta? Tem assim, uma que o Sr. mais gosta. (?) Tem ou não? (pergunta para Tio Dito, mas quem responde é a Tia Araci).

TA: As vezes eu tava lá na cozinha resmungando uma toada de Reis, cantando, cantei uma toada do papai, o Sô Pedrim, ficou loco por causa da toada, aí ele pegou o gravador que ele tinha, aí eu parei, aí ele falou: “não, continua que eu tô gravando aqui” (risos)

PR: Num pó perde né Tia.

TA: Achou muito bonita a toada, mas não foi nenhuma dessas aqui não.

TD: O papai tinha muitas toadas que...

TA: O papai, fazia da cabeça dele, ele não sabia lê.

PR: Não, tia?! Guardava tudo na memória. Os verso que ele inventava, as toada, tão bonita.

TD: Mais a gente vai indo, esquece né.

PR: É.

TD: Da moda do causo.

TA: Quando ele cantava moda, ele falava pra gente, ele, a vó, a mãe dele cantava primeira. Então, as veiz, fazia festa lá no Custódia, na família dos Filisberto, o homi que criou ele, fazia festa lá e chamava um grupo de catira, lá de dança catira.

PR: Olha só.

TA: Então ia três, quatro, grupo, pra cantar moda lá e dança né. E ele também, tava no meio. Tinha o grupo dele né. E ele chamava..., e aí as moda ia (cotano?) ele chamava a vó lá pra fora, e fazia. Agora cê imagina, não escrevia nada. Ele fazia os versos, guardava na cabeça, colocava toada, chamava a vó, ensaiava os dois lá fora e quando eles entravam pra sala pra cantar, ele tava com as musica nova, o povo ficava de boca aberta, “nunca vi o pai cantá essa moda, que moda é essa né”. Nossa, ele tinha uma facilidade pra isso.

PR: Tinha né Tia.

TD: Tinha muito. Ideia né, Nossa Senhora.

PR: Que coisa né.

TA: E ele não tinha nada escrito.

PR: Não né.

TD: Eh, ele tinha muita ideia, pra assim...

TA: Encontro de Bandeira, assim, não apertava ele não, imagina. Podia fazer o que fosse no arco assim, as coisa, tipo, achar que as vezes o outro, palhaço num... coisa, ele acertava o verso.

PR: Ele fazia. Uma coisa que aparece as vezes né, é o símbolo de Salomão, ou Cinco Salomão. Ele falava alguma coisa disso assim?

TD: O Cinco Salomão?

PR: É, ele falava alguma coisa?

PP: Símbolo de Salomão é uma estrela né.

TD: Da moda do caso, ele, ah teve uma vez que ele..., lá tinha um embaixadô que era um baiano né, um tar de Rimundim (Raimundim). Lá no..., morava per di, lá de Artinópolis né. Um Companhia, um Embaixador de Reis lá tamém. E tinha num ano, que tinha uma festa da Dona Barba (Bárbara), e ele foi Saí (fazer a Saída), mas (?) um embaixador dele. E lá no João Procópio, na bera da serra lá do... onde é que morava o João Procópio lá, do...

TA: Bandeira?

TD: Não, lá perto do Antoinho da Maria. O João Borgim (Borges).

PR: Urum..., da Marina Borges, não?

TD: É, dos Borges lá, do..., esqueci o nome, do véio lá, era Festero né. E ele veio pra cá, e ia fazer a Festa tamém, e as Companhia encontrou lá. Então o, o Raimundim, ele era cantado de moda, e coisa e tal, e queria..., tinha vontade de fazer um encontro de Reis com o papai né, (?), e tudo. E conversa vai, conversa vem deu certim né. Ah, mais aí né, ele foi cantá primeiro né, o Raimundim, cantou né. Ai o papai, foi..., encontrou as Bandeira, bonito o encontro de Bandeira né.

PR: Eu vi um só, que o Pedro canto uma vez. E nunca mais vi.

TD: Ai o povão foi arreunino sô, ôi, o resto eles começo a chorá né. (?) Seu Zéca tá..."Bom, nós pode para por aí, porque num vô te a resposta pra dar" (risos) uai, eu sei que...ai (?) o papai foi e cantô né, o certo, as bandera como é que foi, e tudo, coisa e tal, mas ..O Papai partiu que, "topar, nós topa né, agora..." , ele cantô né, os 25 verso.

PR: 25 Tio?

TD: É, e depois no final cantaro prele, o que queria o....pra ele canta a resposta né, dos 25 veros.

PR: Nossa...

TD: O significado, aí ele embarçou né, aí ele num ..., falou, ué agora..., aí o Sergio chegou no papai e falou "uai Seu Zeca, pode para, (?) agora ...". E, mais óia, ele tinha uma companheirada boa tamém, lá pro Araraguara, naquele tempo. No tempo do Antonho da Maria, e tudo, catava com ele lá, o João Bombeiro, sai com ele e tal, mais, óia... Agora a toada dele, ah..né, toada ele tinha de mais, nossa senhora. A gente pra guardar assim na...

PR: Na cabeça...

TD: Na cabeça não é fácil não. E depois tamém a gente não é criança mais tamém (risos). Tem dia que a gente sonha e tudo, mas...nossa sinhô.

PR: Tem bastante coisa né, tem muita coisa.

TD: Muita coisa,

PR: Será que daqui uns anos ainda vai ter ... (Pedro começa a falar)

PP: A Anunciação é feito com 25 versos. O Nascimento é feito com 25 versos. O retorno dos Reis Magos para terra deles é feito com 25 versos, só que num canta. O reisado o que manda é os 25 verso da Anunciação, o Nascimento e o Retorno. Aí tá. Ai tem gente que canta, e sai, ai tem a (?) da matança das criança, que não tem nada a haver com os Reis não participou. Tem gente que põe espada, põe aquela coisa toda lá. Ai vem uma coisa, que os Reis Magos não participou da matança né, quem leu a Bíblia, sabe que não é. Depois que São José foi embora para o Egito, que o Anjo aviso que ele foi embora, os Reis Magos já tinha ...

PR: Ido embora.

PP: Ido embora. Já tinha feito a visita, (?) o Anjo avisou, ele pegou o jeguinho lá e foi embora para o Egito. Até, voltou só quando o Herodes morreu.

PR: E aquela história do quarto Reis Mago? Sabe, alguma coisa assim.

PP: Ai, eu num achei isso em Bíblia não. É, tem um filme né, que eu acho que tem. Por que se você for analisar dentro da ..., o que, o que tinha o mundo velho? Era o Oriente, o Ocidente não tinha ainda. Era só aquela parte, embaixo ali, o Oriente Médio né, a Ásia e a África. Da onde seria esse outro? (a respeito do quarto Rei Mago). Na Bíblia eu não achei, eu sinceridade, se tiver eu não achei. Então, a visita dos Reis Mago, é, tem, em Mateus por exemplo, já fala mais um pouco, depois, todos eles (Evangelistas). João, Marcos, Mateus, Lucas, os quatro evangelistas. Eles falam dos Reis Magos, uns mais, outros menos, mas falam dos Reis Magos, (?) só Mateus. Não tem não. Você já achou?

PR: Não. O pessoal fala muito de outros livros, e as vezes assim, de história que vai passando na, passando de pessoa para pessoa né, e vem outra coisa. De falar do quarto Reis.

PP: Tem muita coisa pra frente, que eu não vou lembrar agora, pra falar pra você. Coisa que tinha no alinhamento por exemplo, tipo Tio (Júlio) passou pra mim falando, que eu não escrevi. Eu tirei fora porque eu não achei fundamento. Eu não vi na Bíblia. Cê sabe porque que eu não falo, por que se alguém perguntar pra mim que jeito você vai explicar?

PR: Entendi, mas ele contava, aí você não achava...

PP: Ué, como é que vai explicar. Agora, agora cê fala “sete Igrejas de Deus”, muita gente não sabe, eu não vou lembrar agora também, mais sei que é Bíblico e tá lá.

PR: Tá no Apocalipse.

PP: Aí então, “sete Igrejas de Deus” aquilo que a gente fala, (?) “sete estrelas, sete igrejas de Deus”...,

PR: Tá no Apocalipse...

PP: Né, seu nome ainda não lembro, não lembro o nome delas agora, a gente sabe que existe, é bíblico. Então, fica fácil né.

PR: Entendi. Mas tinhas coisa que ele falava que não tava?

PP: Ah tinha,

PR: Você lembra alguma coisa agora? Só por curiosidade.

PP: Não...

TA: É muito bonito né, a ...

TD: A linha...

PP: (?) linha, eu lembro alguma coisa agora que ele falava, do dragão, (?) do dragão não sei o que. Dragão é do Apocalipse também, que Nossa Senhora aparece, tem uma leitura bíblica lá no Apocalipse que fala. Só que não tem nada do nascimento de Jesus falando de Dragão, então ... Ele falou verso sobre Dragão e tudo, (?)

PR: Falou? ... e você não vai falar do Dragão (risos)

PP: Ah eu não vou falar de Dragão não (risos). Uma coisa que o Brasa cantava numa visita no Bastião Machado, (...) respondeu cantano, “Machadooo...” (risos). Era o Dono da Fazenda Santo Antoin né.

PR: Porque, ele falou o nome dele?

PP: Falou Sebastião Machado.

PR: Ah...

PP: Ele foi saldar ele né.

PR: (?), aí teve que responder?

TD: Ai teve que responder ... (nesse momento todos falam ao mesmo tempo, não se entende as falas) o Bastião lá no terreirão de café, era Janta, lá no João Paulista, na fazenda né, o Jão morava na fazenda memo. Então lá ele tava conversano com os amigo dele lá pra fora no terreirão, subido do muro lá em pé, sabe. Oh (?) o Pires, uma turma lá, tinha até dos Moraes, tamém lá, em cima do arco. Mas conversano negócio de gado né, o negócio deles era outro. E quando o Brasa cantano lá e quando foi canta pra entrar pra dentro falou, “amigo Bastião Machado oi o (Gentil ?) Borges chamou ele, “a lá, Sebastião, o Brasa tá cantano um verso pro cê lá.” , “ah é, tá?”, nem ele ... e tocou com o assunto com o colega dele lá.

PP: Tem outro alinhamento, que esse alinhamento veio do vovô Purdêncio também. Eu não sei se o Tio Júlio, na cópia dele ele perdeu, ele perdeu a linha. Ela é, ela fala de, assim, ... o Zé Carlo até ele fez a, ele falava isso o Zé Carlo da Marcela, o Pedrim tamém fala, só que tem uma hora completamente desconexo. Fala do regresso de Maria.

PR: Regresso de Maria.

PP: Eu tenho comigo o caderno que o Tio Júlio Pudêncio fazia pro dele, guardado aqui. E muita coisa, igual cê falou, só ... Tá lá. E eu nem peguei essa cópia, não, porque eu tenho certeza que tá faltando alguma coisa. Talvez ele esqueceu, e ele falou pra mim, que aquela cópia é a primeira inclusive do caderninho que o vovô cantava no presépio aquilo lá. Ele não cantava tudo, ele cantava ..., num cantava tudo não porque... 25 versos, num dá. Ai eu, eu falei ué, (?) uma coisa que, eu tive que inventar né, colocar lá, mais ou menos o que falta. Mas eu não parei pra..., eu num .. Tem essa ai e tem uma que ele cantou, que era do eu avô também que essa cópia depois, tá em Itamogi, com o Messias, como que é chamava aquele (?), o Tonho, que ele tem, tem a letra. Eu fui até certa artura, ai na hora que falou dos barquinho a remar eu falei, uai? (?) “no barco, ...”(?) aí eu parei ali. É lindo.

PR: É bonito?

PP: É, fala dos Três Reis, fala do (?), fala assim “faz quase dois mil ano que um casal de peregrinos, lá da Galileia foi unido dois destino”..., (?) e fala de Maria e vai, vai, vai. Aí chega lá num ponto que fala do barquinho, aí eu parei. Ai eu peguei, falei, uai, eu num lembro, né (?), num tem na Bíblia. Nossa Senhora andou de barquinho, pelo menos eu não vi. A mamãe tinha um, até pouco tempo, eu acho que ficou lá em Junqueirópolis, um Evangelho, mamãe. Olha a senhora me deu aquele evangelho da capinha vermelha, que (?) assim, do Antigo Testamento, vixi, acho que eu devia ter uns 12 anos. Eu carregava pro colégio agrícola, e eu li, eu li de ais. Eu gostava de ler.

PR: Lia?

TA: Eu tenho um livro aí, não sei se você já viu ele, que ele fala desde quando ela nasceu (Nossa Senhora), quando ela casou com São José, quando São José foi falar com ela, quando ela foi visitar Isabel, quando o Menino Jesus saiu o primeiro dia. Então ela tem o desenho daquela casinha, ai abriu o portal assim, quando Jesus saiu, fala a idade dele, ele saiu sozinho, saio de casa sozinho que ele num saia pra trabalhar, sei lá. E ela ficou (Pedro comenta algo em cima do que está falando Tia Araci, dai não se entende o que estão falando). (?) como ela tinha na caseta assim, ficava o portal da casinha lá, e ali, lá na frente lá do ...

TD: É bonito né.

TA: Uma história linda dela. A história dela é linda, de quando nasceu Jesus, morou, até ele sair de casa, né..

PR: Que bonito.

TA: Ainda pensei um dia, (?) dava certo pra cantar em Reis, (?) canta uns verso. (?) (enquanto tia Araci está falando Pedro está tocando bandolim, daí fica muito difícil entender o que ela está contando).

PR: Aquela história de ..., cabe, falar da história de Maria, alguma coisa assim, do nascimento dela, da vida dela, cabe sim. É, alguma coisa do Velho Testamento, também tem, igual meu avô falava do Velho Testamento.

TA: Esse livro eu ganhei dele do Ismael, que tomava conta lá da Sede Mariana, da Sede Mariana, do pessoal dos Mariano, tinha um armário tinha tudo quanto era livro. Quando foi fazer limpeza lá, foi tirar pra poder por (?) lá, e ele pegou e me deu esse livro. (?) Mas é lindo.

PP: Tinha um outro assim “no tempo do Pai Eterno, quando Moisés existia, acreditar na verdade aquele povo não queria. Vendo Deus que aquele povo não tinha ensinamento, chamou Moisés no Monte Sinai pra ensinar os Mandamentos.”(?) e assim vai ... 25 versos lá, do Velho testamento e vai até os versos ...(?).

PR: Vamos supor, se você começa a cantar esse alinhamento, e aí vai até uma parte, da pra cantar o que, uns 6 versos?

PP: Quando você tiver com tempo, por exemplo né, porque já deve ter, você sabe, quando for só seu almoço, ou sua janta, cantada ou não, você vai, canta mais um pouco, se você (?) porque aí você entrega pro outro Alferes, mas os Alfer tem que ser treinado, por exemplo: se você, o pessoal aproveita e se perde, porque eu tô falando uma linha da Anunciação, quando eu falo “meus Alferes vai explicar o fundamento”, por exemplo, passo o verso, mesmo que ele não fale a mesma linha ele tem que falar da Anunciação. Já aconteceu de eu tá cantando a Anunciação, passo pra eles e eles vão falar do Nascimento, já aconteceu de eu falar do Nascimento, eu paro e eles não falam do Nascimento, eles falam da Anunciação. Eles fala da Anunciação e você ia falar do Nascimento, (?).

PR: Entendi

PP: Hoje num...

PR: Então tem esse procedimento, tem que dar prosseguimento.

PP: Tem, tem se não perde o sentido, (?) tudo pra mim tem que ter sentido.

PR: Porque tem o Presépio, se não tivesse o Presépio, não ia ter essa linha. Ia ter cantado ou não?

PP: Não, não precisa.

PR: Ai da pra fazer outra cantoria.

PP: Quando não tem Presépio e você vai saldar a casa, o dono da casa e explicar para ele o que é aquilo ali né, que é os Três Reis que chegou, trazer... aquela coisa toda, faz a saudação da casa, pede a proteção pros Três Reis pra família, pra casa, explica que você tá ali visitando, os Três Reis, pedindo oferta, né, pra poder ajudar o festeiro a cumprir uma promessa. Essa é a (...) parte.

PR: Tem que saudar o santo?

PP: Geralmente os Alfer faz, mas se você tá cantando, você pode, se caso você não quiser, pra não judiar dos companheiro, ai vai da consciência do Embaixador. Você pode saudar quantos santos você quiser, arvore de natal, tudo tem a linha, Nossa Senhora Aparecida, tudo. Tem uns versos que você canta, você canta dois versos você sauda tudo, é certeza os Alfer saudar, mas se você não saudar os Alfer tem que saudar. Se não se passar a bola pra você dinovo ai tem que saudar.

PR: (?) esses versos, eu vi no caderninho, é “entrei em seu lar sagrado, reparei em todos os cantos, deixo abençoado todas as imagens de santo:

PP: Isso, do meu avô. Meu avô cantava isso.

PR: É isso né.

PP: Meu avô cantava isso.

PR: “Reparei em todos os cantos” ...

PP: Eu falo que ele cantava isso, porque o Tio Júlio aprendeu com ele, e ele me passou sabe. Isso ai é...

PR: Entendi, então teria que dar continuidade né.

PP: Tem ai tem...

PR: Os Alfer, e tem alguma coisa que você acha que é o mais importante, eu tô escrevendo o trabalho, assim o que “não pode deixar de faltar no seu trabalho, pra você escrever”. Alguma coisa sobre a Companhia, sobre a cantoria, sobre a organização...

PP: Não entendi.

PR: Uma coisa assim que você acha que é muito importante, que eu não poderia deixar de fora do meu trabalho. Pra escrever lá, pra deixar registrado, “ó isso daqui você não pode deixar, você não pode deixar de escrever..., não esquece de escrever sobre isso, ...”, alguma coisa.

PP: Sabe o que que você tem que escrever no teu..., se você procurar, pesquisar, não me pergunte porque isso ai é coisa que vem da sua cabeça que (?), que o Reisado não é folclore.

PR: Entendi.

PP: Folclore é Saci Pererê, que , né... (risos), Boi-Bumbá, (risos, Tio Dito e Tia Araci), isso é folclore.

PR: Entendi, então é separado.

PP: Uai, é separado, é mesma coisa, a Festa Junina, folclore (?) Festa Junina, não é, é uma festa religiosa que você tá fazeno, pra São João, Santo Antônio e São Pedro. A Congada, tanto do Congo, tanto do Congo é, mas a festa pra você saudar Santa Efigênia, São Roque, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, não é folclore.

PR: Entendi. Tem coisa...

PP: É separado. Ah “o folclore brasileiro...”. o Reisado não é folclore. Pode ser estudioso lá da casa do chapéu falar pra mim que eu discordo dele, pra mim não é. Pra mim é uma festa, estamos festejando Santos Reis, estamos fazendo uma festa comemorativa da viagem dos Três Reis que foram visitar o Menino Jesus. Nós rezamos o terço. Hoje graças a Deus nós rezamos a missa. Reza o terço, reza uma missa. O que aconteceu no meio da viagem, reza terço, não sei se você já viu. Reza pro finados. Isso é folclore, não é uai, isso é devoção, uai. Uma coisa que eu acho que você, você tem que escrever da sua cabeça, de repente você acha que é folclore, daí você tem que explicar porque que você acha que é folclore, né (?). Eu, pra mim não é.

PR: Sabe o que eu entendo as vezes, é que assim, alguns grupos né, vão falar assim que é folclore, porque, pra entrar de alguma forma, em algum incentivo cultural. Pra manter sabe, algumas tradições. Eu vejo as vezes por esse lado. Mas o sentido de folclore, assim, que a gente entende né, que tem o Saci Perere, é completamente diferente da devoção, da oração. Então, que nem o Congo, o Congo ele confunde um pouco porque assim, as roupas né Tio, o bailado.

PP: É dança ne o Congado...

PR: É, ele confunde um pouco, mas aí ele chega na praça do Rosário ele vai cantar pras três bandeiras né, cada três, pra todos os Santos né. Pra cultura, então assim, tem algumas coisas que é a cultura, assim...

PP: Congado mistura um pouco porque tem a dança né...

PR: Entendi.

PP: Você vai ver na Bíblia lá que tá escrito, os Reis cantavam hinos, gritando louvor, (?) louvando Jesus verdadeiro. É isso que a gente pra fazer, agora (?) com perfeição, obviamente. A gente não tem o que fazer. Principalmente a gente, a nossa região ali, a gente vê, crença, religiosidade das pessoas que participam.

PR: No que eu escrevo assim, procuro assim, as coisas que você fala pra mim eu vou colocar a sua visão, sempre. Eu não vou, né, assim, é uma visão que você traz para mim. (Pedro comenta, mas não dá para entender o áudio). E eu vou falar que algumas outras pessoas falam o que é o folclore, que eles tratam dessa forma. Só que eu nunca vou falar assim “a não, fulano falou, mas não é”, isso não existe. É, o que que acontece, quando eu vou formar essa opinião, da escrita, eu trago todas as opiniões e coloco ali, e a pessoa que vai ler que vai tentar tirar alguma conclusão daquilo. Não eu, a pessoa vai tirar uma conclusão.

PP: É, veja bem, a pessoa forma um grupo de Companhia de Reis por exemplo, canta um (?) inteiro. Aí tem uma festa, vai lá sobe num coreto, com a Bandeira de Santo Reis, aqueles Arfer dançando lá em baixo. Com a Bandeira ele canta, saudando o juiz, o prefeito, as autoridades, o

padre, e canta ali, elogia não sei quem mais, (?), vereador, e vai, a Câmara não sei do que, e tá ali com a Bandeira de Santos Reis. Ai pra mim é outra história, ai eu num fala, eu acho que não precisa nem levar a Bandeira. Canta outra coisa, canta outra letra, canta outra coisa.

PR: Perde o sentido né.

PP: Não ué, eu, pra mim perde. Uma vez eu fui canta com uma Companhia de Reis fora do tempo, eu não sei onde que nós, foi, ah lá em Urubarana Tio.

TD: Ah é.

PP: Eu cantei assim “quando foi naquele tempo”, ... eu cantei toda a minha..., porque era fora de tempo, eu não lembro que jeito que foi. Eu cantei tudo, tudo que eu cantei lá, eu cantei assim “quando foi naquele tem, que os Três Reis lá...”, cê entende como é que é né.

PR: Você tava lembrando aquele tempo, não o que era aquele, naquele momento ali.

PP: Isso, porque eu tô com a Bandeira de Santos Reis representando o que aconteceu.

PR: Aquele momento.

PP: Agora, quando acontece na época, que a gente, do dia primeiro ao dia 6, a gente entende que é o...

PR: Que é o dia da caminhada dos Reis...

TD: Da caminhada dos Reis.

PR: Entendi...

PP: Agora uma coisa importante, que você deve falar do assunto, (?) eu acho que muitas pessoas que as vezes não vai concordar, (?) (uns cachorros começam a latir, não é possível ouvir o áudio).

PR: Eu acho assim, que existe essa diferença né. Porque eu, desde criança nunca achei que o Reis era folclore. Ai quando eu entrei na faculdade, e ai você vai conversando e não sei o que lá, ai você vai vendo isso né, essa opinião. Vem essa ideia que você não tinha na cabeça né, eu não tinha na minha cabeça isso. É interessante. O que mais você acha importante (risos).

PP: O importante numa Companhia de Reis, é, digamos assim de comportamento né, a (?) em primeiro lugar a fé, a humildade, a fé, o respeito, isso é muito importante, na Companhia de Reis. Nós temos o privilégio né (?), da moda do Tio Chico, tá aqui quem não é parente é irmão, aquele que tá aqui. A gente não tem problema de conduta ruim de pessoas né. Lá no nosso grupo não tem ninguém com hábito de fumar, ninguém tem o habito de usar chapéu, pessoas é..., coisa que eu admiro, no nosso grupo, você convive, você sabe, é, amizade, carinho, todo mundo para com o outro. Você que de manhã, todo mundo cumprimenta todo mundo, você que criança até, e você vê que quem passou para nós foi os Tios, que eles aprendeu com quem, com o pai dele, com meu avô no caso. Com certeza veio lá de traz com o bisavô que trouxe a

Companhia de Reis pra cá. A união. Nunca teve uma riria. As vezes a pessoa chega, ela é bem vinda, tanto quanto a pessoa chega e entra, de boa fé, quanto ela pode sair também se alguma coisa contrariar ele, ela vai com Deus, que Nossa Senhora acompanhe, Santo Reis que proteja, não é. É muito importante no nosso grupo. E outro privilégio que a gente tem é ampliar o público, casa que agente visita, os devotos, então pessoas que realmente gostam, pessoas que tem tradição na fé, com muita fé.

PR: Isso ajuda, ter as pessoas que acolhem, que estão ali...

PP: É fundamental, porque se a pessoa não te receber como é que você vai viajar por ai, com a Companhia de Reis, não tem jeito uai.

PR: Não tem jeito né...

PP: São elos, porque se a Companhia de Reis, o grupo não tem uma conduta boa, como e que eu vou receber na minha casa, um grupo que não tem disciplina, né Tio.

TD: É.

PP: Tem aqueles hábitos ruim de pitar dentro da casa dos outro, sorta pum... (risos).

PR: Ai não dá né Tio.

PR: É ué, mais então. Graças a Deus, no nosso grupo tem pessoas que tem um certo..., mas é fácil, isso ai já aconteceu, eu já vi acontecer isso. O Tio com certeza já deve ter visto acontecer isso, muita Companhia de Reis ai, pessoas que vai embriagadas. Companhia tá viajando, de repente desmancha tudo, some, a Bandeira fica.. Isso ai já me contaram. (?)

TD: Outro dia passaram lá em casa, e coisa e tal, e cantano até bem né (risos) Chegaram lá na fazenda Santo Antonio, chegarando na Zenda lá do, lá do Gerardo né, não do...

PP: A muié do Ambrósio.

TD: É, do Ambrósio né, entraram na cachaça e ali cabo a Companhia (risos).

PP: Brigaram por causa da ...

TD: Da grana né..., ai não funciona né.

PR: Ai fica ruim...

TD: Ai fica ruim.

PP: Como tem pessoas que você não conhece, nega, (?) e perguntam qual é o fundamento disso. Como tem pessoas que tem promessa de fazer Festa de Reis, as vezes nem condições financeiras num tem. A festa de Reis não custa barato. É feito de doações né, então a conduta do grupo vale muito, se não, não arrecada nada né.

PP: É.

TD: Lá em casa teve uma vez que nois tratemo de quatro Companhia lá num dia. Não sei se foi o dia 2, ou dia 3. Quatro Companhia lá.

PR: Óia.. (Tia Araci me oferece bolo)

TD: Foi uma festa o dia inteiro, sabe.

(eu comento que já preciso ir porque está ficando tarde)

PR: Uma coisa que faz parte assim, quando a gente vai..., que nem eu. Nasci na Folia de Reis também, né. Ai cê vai falar do assunto, cê meio que se embanana um pouco porque cê não sabe a hora que você tá pesquisano, a hora que você tá cantano, fica meio confuso né., falar do que você tá fazeno. Uma coisa que ajuda é saber o que os outros acham da gente. Que daí a gente escreve também pra pode ver o que que a gente tá fazendo pra ver o que as pessoas tão vendo né. Então eu queria te perguntar: como você me vê fazendo esse trabalho e participando do grupo? Sua opinião sobre mim? (risos)

PP: Minha opinião sobre você? (risos)

PR: Pode falar a verdade (risos).

PP: Não ué, eu tô falando a verdade e tô falano por todos. É uma pessoa (?) que tá ai fazendo um trabalho fantástico (?), é...Ué, obviamente que você tem suas opiniões próprias, tá no ramo, tá no meio, foi criada é ... junto. Mostra coragem fantástica, na região a primeira mulher a tirar verso, fazendo embaixada com a Companhia de Reis.

TD: E todo mundo gostou hein.

PP: Aconteceu dentro do nosso grupo, foi fantástico. Todo mundo ficou orgulhoso de você. Já apareceu já, uma ou duas, acho que foi uma que eu vi até agora, mas o pai falava os versos pra ela canta, e pra você eu nunca falei um verso. Você tirou, então foi duma coragem assim, de admira. Porque eu confesso, que pra mim começar eu tive dificuldade.

PR: Eu também, ainda tenho ... (risos)

PP: Isso aí, até, a gente fica meio assim, as vezes some, dá uns branco, as vezes né. As vezes dava uns branco. O Fábio também começou novo. Paulo Vitor começou, novo também, mas eles estão desenvolvendo, mas eu acho eles assim muito... eu acho que precisava criar um pouco, sabe, né. Criar um pouco, (?) O Paulo é mais atrevido um pouco, o Fábio é mais acanhado, nessa parte, canta coisas que veio lá do Tio Júlio, ele viu as gravações e se adapta e hoje canta, tal, né. É, o Paulo já é mais atrevido um pouco, você é ainda mais ainda, atrevida no bom sentido né (risos). Tá me entendendo.

TA: Cabeça boa né da Priscila (?) Que as vezes vai (?), nessa parte aí porque não é fácil não.

PP: Não é, se uma hora depois você tirar um verso e você tiver dificuldade de achar trova pra ele, pula pra outro.

PR: Entendi. Uhun...

PP: Um verso só ninguém vai perceber. Eu já fiz isso (?). As vez dá branco, você monta um verso,... porque primeiro, quando a gente vai cantar Reis, qualquer situação, a gente faz o último verso e depois volta pro primeiro. Quando canta o primeiro, o segundo já tá pronto, e as vezes você caba de canta o primeiro e vai falar o outro (faz um gesto de sumir).

PR: Cadê né?

PP: Então, eu acho que os anjinho fala “deixa esse cara sofre um pouco” (risos).

PR: Teve uma vez que eu tava cantando, na cada da mãe da Valéria, da Valéria da Tia Lusa, eu acho, e ai cê falou “canta lá...” ai você tinha me explicado mais ou menos quem que era. Ai na hora ali, ai vai, a gente entra e dá aquele nervoso né, vai cantar (?) fica nervoso, ai eu esqueci, nossa, já tinha começado a toada. Pronto...

PP: Começou a tocada? (risos)

PR: Já tinha começado, e eu ali ó, nada na cabeça. Falei, “nossa, não tem nada na minha cabeça”, (risos), toda mundo olhando pra mim né...

TD: Esperano ... (risos)

PR: Ai eu cantei o primeiro, e falei (pensei) “bom, foi os dois primeiros...”, e ai agora, o que que vai rimar com isso.

PP: (Pedro ri muito).

PR: O que, que vai rimar com isso meu Deus. Ai cantando, ai veio uma palavra assim, sabe um segundo antes de chegar a hora de cantar, ai veio a palavra e eu pá! ai deu certo. Ai o Otávio virou pra mim e falou assim “você rimou isso com isso hein, ó, muito bem”. Ai eu pensei, “mal sabe ele, mal sabe ele que hora que veio na minha cabeça” (risos).

TD: É...

TA: Não é fácil...

PR: Não é fácil Tia, nossa mais veio, parece que alguém soprou na minha cabeça, falou “ó, canta ai”, e eu cantei.

PP: Tio Júlio costumava dizer que o segundo verso é resposta do primeiro, e se as vezes algum ficar sem resposta, ninguém vai perceber.

- (nisso eu me despeço e como o pedaço do bolo que a Tia havia trazido).