

*Eu agora estou
ciente que meus companheiros
é bom*



Leonardo P. Rosse
2008/2009

Universidade PARIS 8, Vincennes – Saint-Denis
Departamento de Música

Dissertação de Master 2 em etnomusicologia
Orientadora: Rosalia Martínez

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Resumo:

Este trabalho constitui uma etnografia de músicos, gêneros e situações musicais atuantes hoje no município de Turmalina (MG) e que podemos chamar de “folia” em seu conjunto. Trata-se de uma música tradicionalmente rural, principalmente vocal, cantada e dançada geralmente em festas e encontros entre amigos, onde ela exerce um papel expressivo na própria criação e no marco destes encontros. A descrição gira em torno de três importantes gêneros musicais de seu repertório – o “caboclo”, a “folia” e o “paulista” – bem como de alguns aspectos do contexto onde eles são praticados e dos agentes implicados.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/br/>
Eu agora estou ciente que meus companheiros é bom by Leonardo P. Rosse is licensed under a Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial-Vedada a Criação de Obras Derivadas 2.5 Brasil License.

Índice

Introdução	7
I. Nacionalismo, folclore e folia	11
II. Turmalina e folia: considerações gerais	35
III. Giro de Nossa Senhora do Rosário 2005: o caboclo	43
IV. Giro do Divino Espírito Santo 2006: a folia e o paulista	77
Conclusão	117
Anexos	121
Bibliografia	135

Introdução

Esta dissertação tem como sujeito de estudo músicos, gêneros e situações musicais atuantes hoje no município de Turmalina (MG), que podemos chamar de “folia” em seu conjunto. Trata-se de uma música tradicionalmente rural, principalmente vocal, cantada e dançada geralmente em festas e encontros entre amigos.

O termo “folia”, em Turmalina, possui algumas definições particulares, além desta conotação mais geral em torno de uma prática musical. “Folia” quer dizer igualmente: um gênero musical específico; ciclos festivos comunitários durante os quais este gênero é praticado; e o grupo de músicos responsáveis por sua execução. São estes mesmos músicos, os “foliões”, que conduzem também outros gêneros musicais durante os ciclos de folia, bem como em outras festas e ocasiões.

Segundo uma bibliografia relativamente vasta, encontramos em diferentes regiões do Brasil diversos ciclos festivos, cerimônias religiosas, grupos cerimoniais, gêneros musicais e coreográficos, enfim, práticas e elementos de diferentes naturezas, chamados igualmente “folia”, ou no interior das quais “folia” é um termo central. Trata-se geralmente de rituais, ou de elementos rituais associados ao “catolicismo popular” e à dita “cultura popular”, e onde a música (religiosa ou não) exerce um papel importante. Esta bibliografia é proposta sobretudo por autores folcloristas a partir dos anos 1950 e por autores científicos a partir dos anos 1980. Atualmente assistimos a uma relativa efervescência de trabalhos etnográficos em torno de casos de “folia”, uma parte muito expressiva desta produção sendo realizada a partir do início dos anos 2000.

O primeiro capítulo da presente dissertação tenta discutir certas marcas muito características desta bibliografia, buscando contextualizar minimamente nosso trabalho em seu interior. Trata-se entretanto menos de uma revisão bibliográfica que procure estabelecer bases ou ferramentas para o estudo etnográfico que a segue, que de reflexões surgidas da pesquisa etnográfica, esta colocando problemas muito diversos dos cânones oficiais da literatura sobre “folia”, como veremos. Pareceu-me então indispensável formular um pequeno ensaio crítico desta produção, que pudesse apontar os grandes

paradigmas freqüentemente reproduzidos em seu interior, antes de iniciar a etnografia proposta neste trabalho.

Os três últimos capítulos apresentam uma etnografia de um grupo de foliões em Turmalina. A descrição gira em torno de três importantes gêneros musicais de seu repertório – o “caboclo”, a “folia” e o “paulista” – bem como de alguns aspectos do contexto onde eles são praticados e dos agentes implicados.

O capítulo II é uma breve contextualização preliminar que visa traçar observações gerais sobre o assunto e introduzir alguns termos chave para os capítulos seguintes.

O capítulo III apresenta o caboclo, sem dúvida o gênero musical mais freqüente entre os foliões. Aliás, ele está presente em qualquer ocasião que reúna um número suficientemente grande de foliões para executá-lo. Podemos dizer que entre estes agentes, não existe encontro sem caboclos, e neste sentido, além de constituir uma possibilidade gerada pela reunião de foliões, brincar um caboclo seria também uma forma de criar tal reunião.

As diferentes peças de caboclo cantadas numa ocasião são sempre escolhidas no momento mesmo de sua execução. A letra cantada no interior de cada peça é também parcialmente escolhida durante a própria performance. Estas escolhas são diretamente ligadas à dinâmica social criada no momento de sua execução. As letras cantadas por diferentes foliões se inserem constantemente em trocas de gentileza, de brincadeiras e de reconhecimentos entre os cantores, entre estes e seus anfitriões, entre anfitriões e outros convidados, enfim, entre os diversos “companheiros” presentes. Através de uma estrutura musical/literária/coreográfica específica, o caboclo faz do encontro a própria matéria de sua composição.

O capítulo IV fala de dois gêneros musicais: a folia e o paulista, ambos fortemente ligados à idéia de belo musical e ao exercício de apreciação estética. A folia é ainda um gênero musical religioso e sua beleza é também extensão da beleza da cerimônia e dos santos que se comunicam com os homens através da música. Um espaço importante das letras neste gênero é deliberadamente reservado, como no caboclo, a um exercício de sociabilidade. Mas se no caboclo as letras constroem um grande culto às relações entre homens, a folia busca sobretudo instituir alianças entre estes e santos. O paulista nos mostra especialmente como uma forma musical e literária pode ser trabalhada no sentido de dificultar a apreensão de seu conteúdo. Aliada a um discurso analítico particularmente econômico, este tipo de elaboração composicional

cultivaria um certo mistério entre a prática musical de um lado e sua eficácia estética e social de outro.

Em cada um destes dois últimos capítulos, a observação de um festival específico – respectivamente, o “giro de Nossa Senhora do Rosário” realizado em 2005 e o “giro do Divino” realizado em 2006 – nos permitirá apreender alguns traços gerais da estrutura musical, literária e coreográfica dos três gêneros estudados, das relações sociais envolvidas em suas composições. A descrição de algumas visitas que os foliões realizam durante estes festivais nos dará uma idéia do contexto em que caboclos, folias e paulistas são geralmente praticados.

O estudo de campo conduzido no contexto desta dissertação foi realizado em diferentes estadias em Turmalina e comunidades vizinhas, entre 2004 e 2006. Cada uma destas estadias durou entre uma e duas semanas, e se reunidas, somariam um período de aproximadamente dois meses. Sempre fui acolhido por famílias de foliões, ou durante as atividades do grupo na zona rural, pelas famílias que os recebiam.

Esta pesquisa teve como contrapartida a realização de gravações de áudio das atividades do grupo. Não se tratava de devolver aos foliões as gravações efetuadas no contexto de uma pesquisa, mas de realizar gravações segundo seu interesse, registros que eram então utilizados para a pesquisa. Na medida do possível, este material era discutido e selecionado entre eles durante minha estadia em Turmalina. Uma parte do trabalho de gabinete era em seguida a edição deste material e sua reprodução em diversos exemplares que eram entregues ao grupo durante minha visita seguinte. Até onde pude acompanhar, estas gravações tinham uma circulação local, sendo escutadas sobretudo pelos próprios foliões e suas famílias, e difundidas eventualmente numa rádio comunitária da região.

Um disco com alguns excertos destas gravações é apresentado em anexo, como ilustração dos gêneros musicais estudados neste trabalho.

Capítulo I

Nacionalismo, folclore e folia

I.1 – *nacionalismo e folclore*

A “folia” no Brasil tem se mostrado tema de considerável interesse para estudos de diversas áreas do conhecimento, com perspectivas e motivações igualmente diversas, desde pelo menos meados do século XX. Estes estudos surgem a princípio apenas como parte de uma empreitada maior que, levada a cabo desde o início do século XX, volta um olhar especial a inúmeras outras práticas da chamada “cultura popular”¹ brasileira. Tratam-se então de estudos essencialmente folclóricos, movidos por uma forte e estreita ressonância aos interesses ideológicos, estéticos e políticos dos artistas modernistas brasileiros das primeiras décadas do século XX (principalmente sediados em São Paulo); e do populismo que marcou não apenas o espaço político, mas toda a vida social da América Latina durante este século. Ambos os projetos tinham como meta prioritária a busca de uma identidade nacional baseada em conhecimentos e valores do povo.

Para os modernistas, uma arte popular recém formada e dispersa ainda na “inconsciência do povo” (ANDRADE 1962 [1928]: 15-16) representaria as bases para a construção de uma arte nacional, através de sua diluição em procedimentos modernos. Uma música renovada e nacional seria então, por exemplo, criada a partir de um material musical primitivo elaborado por técnicas cultas. A técnica civilizada garantiria uma forma efetivamente artística e atualizada, relacionada à noção de progresso,

¹ A expressão “cultura popular” é de difícil definição, como já apontaram inúmeros autores (ver CHAUI 1987: 09-10 para uma lista de trabalhos que passam por esta discussão). Um dos pontos unânimes seria de que se trata de um conceito sempre externo, empregado por classes sociais dominantes para designar amplamente manifestações culturais de classes “subalternas”, produzidas e endereçadas a seus representantes legítimos. Contudo, não compreende-se aqui qualquer cultura subalterna. O conceito de “popular” tendo sido herdado da noção de nação européia iluminista, a expressão “cultura popular” comporta apenas o que seria mais compatível e integrado ao modelo oficial de nacional, excluindo-se deste conceito, por exemplo, a cultura ameríndia, e incluindo-se geralmente manifestações culturais rurais e afro-descendentes, as mesmas freqüentemente enquadradas como “folclore”.

enquanto o elemento folclórico, como nos dizem Napolitano & Wasserman, “contribuiria para a manutenção da identidade nacional na medida em que exerceria uma pressão na direção do passado” (2000: 169)². Dentro do debate modernista, o conhecimento popular teria um valor principal enquanto matéria-prima para a formulação de uma identidade brasileira, e pesquisas folclóricas se faziam necessárias para tornarem possível o conhecimento e a colheita deste material³.

A partir do Estado Novo Vargasista (1937-45) e talvez menos intensamente até a abertura política dos anos 1980, o Estado Brasileiro foi ator de grande investimento na busca também de um certo popular/nacional, categorias de base na afirmação ideológica de um Estado Nacional e de uma identidade brasileira. Valores e conhecimentos supostamente populares eram assumidos e representados pelo Estado, num projeto populista de aliança de classes que insinuava não apenas a participação da classe popular na vida política e cultural do país, através da sua cultura, mas o seu reconhecimento na própria identidade da nação⁴. Essa proposta de “aliança de classes” poderia ser lida claramente na propaganda varguista também como uma proposta de “aliança de raças”, num discurso que alimentava a idealização de uma cultura brasileira mestiça, fruto da harmoniosa e simétrica participação africana, europeia e ameríndia⁵.

² Não esqueçamos as relações tão marcantes entre “folclore e nacionalismo” e “folclore e arcaísmo”, presentes tanto nas Américas quanto na Europa, entre seus pioneiros românticos do séc. XIX como entre os sucessores modernistas do séc. XX. O termo “folclore” em si surge como proposta para substituir a expressão “antiguidades populares”. Ver BELMONT (1986a e 1986b).

³ Para aprofundamento desta discussão, ver o próprio ANDRADE, na primeira parte de seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1962 [1928]); ou ainda GEIGER (1999); e MORAES (1978, 1983 e 1992).

⁴ Uma forte política de propaganda ideológica foi empreendida neste sentido através de diversas estratégias, tais como a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pelo controle da imprensa (censura) e da propaganda do Estado Novo. O sistema educativo de base passou a contar com um vasto material pedagógico preparado pelo Estado, além da inserção obrigatória de disciplinas tais como a Educação Moral e Cívica e o Canto Orfeônico em seu currículo, que veiculavam um conteúdo estritamente cívico-nacionalista de base pseudo-popular.

O principal responsável por dirigir e organizar a implantação desta última disciplina por todo o país foi o compositor modernista Heitor Villa-Lobos, que dirigiu então a “Superintendência de Educação Musical e Artística” (SEMA), desde sua criação em 1932 até 1944. Outros modernistas ocupariam postos de importância nesta empreitada do governo federal, como Mário de Andrade, que foi chefe de seção do “Instituto Nacional do Livro” (INL) entre 1938-39 e assistente técnico do “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN). A busca de identidade nacional populista, embora com argumentos diferentes, está ancorada nas mesmas raízes da campanha modernista iniciada nas décadas precedentes e tem alguns personagens em comum.

Ainda como ilustração ligeira de outros órgãos e instituições usados pelo Estado Novo como ferramenta de sua campanha político-ideológica, podemos citar a criação em 1937 do “Instituto Nacional do Cinema Educativo” (INCE), do “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (SPHAN) e do “Instituto Nacional do Livro” (INL). Em 1938 surge o “Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos” (INEP) e em 1939 o “Serviço de Radiodifusão Educativa” (SRE) do Ministério da Educação e da Saúde.

⁵ Sobre a adoção do termo “democracia racial” nos estudos sociais brasileiros, e de sua inspiração atribuída geralmente a Gilberto FREYRE (1981 [1933], 1977 [1936] e 1962 [1959]), ver GUIMARÃES (2002). Para uma interpretação do surgimento da noção de “democracia racial” em Gilberto FREYRE, ver BASTOS (2003).

Um dos emblemas máximos desta estratégia ideológica de afirmação da democracia racial brasileira (entenda-se democracia étnico-social) foi a formulação do samba como música nacional por excelência durante o Estado Novo. Segundo Napolitano & Wasserman (*apud* VIANNA), o samba, enquanto tendência histórica ancorada na experiência de vários segmentos sociais, serviu como uma prática cultural propícia à diluição de fronteiras e conflitos étnico-sociais, utilizado pelo Estado como laboratório cultural na construção de uma cultura nacional (2000: 185)⁶.

Diversos são os estudos de folclore empreendidos neste contexto, onde a busca de uma alma brasileira move a corrida de intelectuais pelo conhecimento do povo. De forma geral, estes estudos reservam um lugar central de seus interesses ao paradigma das origens. A localização da origem de uma prática cultural num tempo/espaço precisos torna-se condição essencial na validação de sua autenticidade, categoria esta diretamente associada à semelhança do objeto folclórico à sua suposta origem. Quanto mais fiel a suas origens, mais autêntico e valorizado seria o folclore. Dinâmicas estéticas, sociais ou políticas são sempre vistas com pessimismo, relacionadas à decadência ou extinção cultural e associadas via de regra ao contato com o mundo urbano/industrial.

Paralelamente à busca de origens constrói-se um tipo de hierarquia da ancestralidade, que atribui valor positivo proporcional à distância cronológica existente entre uma prática atual e sua origem. Se por um lado, exige-se do folclore contemporâneo um certo grau de semelhança mimética a seu suposto modelo original, por outro, ele é valorizado como resistente e tradicional na medida em que se afasta no tempo em relação a esta origem. A tradição é entendida aí de um ponto de vista essencialmente cronológico, quase como sinônimo de antiguidade⁷.

A relação entre autenticidade, fidelidade às origens e ancestralidade se conecta ainda intimamente a outro consenso folclorista, que é a noção de uma inevitável perda da cultura primitiva diante do processo de industrialização então crescente no país. O destino fatal do folclore seria seu desaparecimento iminente, e foi com este sentimento declarado que surgiram, por exemplo, a “Comissão Nacional de Folclore” em 1947 e a “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”, criada pelo Ministério da Educação e

⁶ Para uma discussão em torno da formulação do samba como símbolo de brasilidade, ver VIANNA (1995).

⁷ Características gerais dos chamados “estudos folclóricos” já foram amplamente apresentadas e debatidas por diversos autores. Ver por exemplo BELMONT (1986a); BLASCO (2000); CARVALHO (1980 e 1991b); CAVALCANTI (2004); Cavalcanti & Vilhena (1990); SEGATO (1977-78 e 1979-80).

Cultura em 1958, no intuito de proteger e resgatar o folclore brasileiro, ideais que nortearam ações públicas nacionais até os anos 1980⁸.

O interesse manifestado por este espírito de proteção e recuperação do conhecimento do povo encarnava-se especialmente num olhar lançado não sobre sistemas ou processos culturais, mas antes sobre bens culturais populares, elementos tangíveis e bem delimitados como danças, canções e mitos, entendidos como produtos objetivos, fechados em si e desligados de um sistema maior de significações⁹. As campanhas de proteção ao folclore desenvolvidas neste contexto, por exemplo, apresentavam sempre como metas prioritárias o levantamento, registro e a divulgação destes objetos culturais através de publicações, espetáculos e festivais. Nada se discutia, entretanto, sobre ações que pudessem operar nas condições de vida e autonomia dos atores e espaços deste conhecimento. Outra demonstração desta objetificação da cultura popular é o surgimento de diversos grupos folclóricos no país, formados por jovens urbanos de classe média/alta que performatizavam publicamente diferentes coreografias e músicas folclóricas, num tipo de interlocução culta dos saberes populares. A noção de “objeto” construída aqui em torno de um sistema de saberes, permite seu deslocamento de contexto social, cultural, religioso, artístico, etc., sem destituí-lo contudo de sua suposta essência ou qualidade estética, características inerentes à fixidez do objeto¹⁰.

A partir destas concepções de bens culturais primitivos idealmente estáticos, de origens singulares e precisas, deduz-se no pressuposto folclorista uma série de versões originais para estes eventos, modelos estrangeiros entendidos então como referência principal para a definição do objeto folclórico, uma forma padrão fora da qual ele se encontraria corrompido ou em degradação, perdendo autenticidade e valor. Neste sentido, práticas por vezes muito distantes e distintas entre si, distribuídas por várias

⁸ Para a vocação protecionista e resgatadora do movimento folclorista brasileiro entre 1947-1964, ver VILHENA 1997.

⁹ CARNEIRO da CUNHA sugere a denominação de “platônico” para este modo básico de entender a cultura enquanto conjunto de itens. Segundo esta concepção, a identidade consiste por sua vez em “ser idêntica a um modelo, e supõe assim uma essência” (1994: 121). Em contraposição a esta perspectiva, a autora acrescenta que “pode-se entender a identidade como sendo simplesmente a percepção de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, em suma, uma memória. A cultura não seria, nessa visão, um conjunto de traços dados e sim a possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes.” (*ibid.*: 121-122). Sugere-se denominar esta postura de “heracliteana”.

¹⁰ É com uma perspectiva muito semelhante que multiplica-se atualmente uma prática bastante assimétrica de “antropofagia cultural” (CARVALHO 2003 e 2004: 07). Além dos já conhecidos grupos folclóricos, capazes de performatizar diversas danças e músicas folclóricas em espetáculos públicos e festivais, fortificam-se nas últimas duas décadas grupos de maracatu, de folia, de congado, de pífaros, formados por jovens universitários burgueses no Brasil. Ver por exemplo BARBOSA (2004 e 2005) e E. CARVALHO (2007) para discussão sobre formas de apropriação e consumo de maracatu de baque virado.

regiões do país, foram encaixadas nos estudos folclóricos dentro de um mesmo modelo ideal, definidas sob o signo da integridade e síntese estéticas, históricas, culturais. A estes modelos eram projetados toda uma simplicidade, harmonia, coerência e continuidade perdidas no mundo urbano industrial. Tratava-se não apenas da busca por uma unidade nacional enxergada no povo, mas de um processo de construção desta unidade, forjada sobre a cultura popular, uma unidade que, ignorada pelo “povo inocente”, ia de encontro à “alma brasileira” buscada pelas elites intelectuais.

CAVALCANTI, em um artigo que analisa o romantismo da sensibilidade empregada por Mário de Andrade em suas *Danças Dramáticas do Brasil*, ressalta que em toda a obra deste autor o folclore “é um canal privilegiado de religação com um mundo que aspira à totalidade” (2004: 59). E acrescenta que se trata de:

“Aspiração sempre acompanhada de dolorosa e irremediável nostalgia: a totalidade almejada está perdida, ou a ponto de perder-se inexoravelmente, no mundo moderno. Os estudos de folclore são certamente, como já sugeriu Gonçalves, um dos lugares privilegiados de construção e de manifestação da ‘retórica da perda’. Retórica que, como assinalou o autor, repousa sobre forte tensão: expulsa-se da totalidade construída imaginariamente – o ‘folclore brasileiro’, por exemplo – qualquer princípio de conflito, incoerência ou fragmentação. Isso posto, toda inconsistência ou problema surge nos quadros do pensamento sob a falsa aparência de um ataque externo (Gonçalves, 1997, p. 24).”
(*ibid.*: 59)

I.2 – a folia na literatura folclorista

Diversas são as “manifestações folclóricas” estudadas sob esta perspectiva, onde um modelo ideal e total do objeto é rapidamente estabelecido através da delimitação de suas origens, de sua ancestralidade, de sua resistência ou perda, de sua homogeneidade, enfim de sua coerência e simplicidade de interpretação. Trata-se de um verdadeiro programa implícito seguido por diversos autores. A “folia”, por exemplo, recebe uma abordagem muito regular na literatura folclorista, onde é apontada invariavelmente como evento comum e similar em todo o país.

Luís da Câmara CASCUDO (um autor de enorme referência para estudos de “cultura popular” no Brasil), em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, inicia o verbete “Folia” indicando que:

“Era no Portugal velho uma dança rápida, ao som do pandeiro ou adufe, acompanhada de cantos. No dicionário de Frei Domingos Vieira é sinônimo de baile. Fixou-se posteriormente, tomando características, épocas, modos típicos diferenciadores. É um grupo de homens, usando símbolos devocionais, acompanhando com cantos o ciclo do Divino Espírito Santo, festejando-lhe a véspera e participando do dia votivo.” (1972 [1954]: 384)

A demarcação de origens constitui um problema de tal importância nesta abordagem, que o autor, além de iniciar uma explanação sobre a folia brasileira em sua ascendência portuguesa (o que como veremos é um procedimento quase sistemático na literatura folclorista), faz ainda referência à genealogia desta própria ancestral, num momento anterior, onde era uma “dança rápida acompanhada de cantos”¹¹.

O autor prossegue definindo a folia no Brasil:

“No Brasil a folia é bando precatório que pede esmolas para a festa do Divino Espírito Santo (folia do Espírito Santo) ou para a festa dos Santos Reis Magos (folia de Reis). (...) Essas folias [do Divino] têm versos próprios para pedir, agradecer e retirar-se, dando as despedidas. Andam sempre de dia. As folias de Reis andam à noite, no mister idêntico de esmolar para a festa dos Reis Magos (Ver Alceu Maynard Araújo, ‘Folia de Reis de Cunha’ (...) 416-448, São Paulo, 1949). Da véspera do Natal (24 de dezembro) até Candelária (2 de fevereiro) a folia de Reis, representando os próprios Reis Magos, sai angariando auxílios. Se percorre sítios e fazendas, é a folia de Reis de Caixa, e se apenas o perímetro urbano, folia de Reis apenas, ou folia de Reis de banda de música, folia de Reis de banda, folia de reis de música (Alceu Maynard Araújo, cit.). Com violões, cavaquinho, pandeiro, pistão e tantã cantam à porta das casas, despertando os moradores, recebendo esmolas, servindo-se de café ou de pequena refeição” (*ibid.*: 384-5)

¹¹ Ainda em CASCUDO (1972 [1954]), outros exemplos poderiam ser fartamente reproduzidos como ilustração da importância reservada pelo autor ao paradigma das origens. A maior parte dos verbetes do *Dicionário* demonstra esta preocupação. Ver por exemplo outros artigos correlatos a “Folia”, como “Divino” (*ibid.*: 338); “Reis” (*ibid.*: 756); e “Reisado” (*ibid.*: 757).

A definição apresentada parte da perspectiva da integridade da “folia” no país: integridade estética, ritual, gastronômica, etc. O autor fala sempre da folia num registro universal, de uma folia entendida como evento *uno* e não como relato de um caso em especial. No entanto notamos que várias das características apresentadas são na verdade generalizações de traços observados por outro autor, Alceu Maynard ARAÚJO, em um estudo de caso particular, publicado alguns anos antes do *Dicionário* de CASCUDO. A fixação do calendário da folia de reis entre os dias 24 de dezembro e 02 de fevereiro; e a distinção entre “folia de Reis de Caixa” e “folia de Reis de banda de música”, por exemplo, são elementos apresentados por ARAÚJO (1949) como relativos a um ciclo de festas específico, observado nos anos 1940, em uma cidade do interior do estado de São Paulo¹². Aqui, CASCUDO os emprega como pertinentes a um modelo geral de folia de Reis. Não se trata, porém de um estudo comparativo que revela possíveis generalizações entre diversos casos observados, mas da fixação de um modelo especulativo que pretende referenciar a folia de forma homogênea em todo o país.

Anos depois, o próprio ARAÚJO se apropriaria destes mesmos dados (inicialmente levantados como particulares à folia de Cunha nos anos 1940) para contribuir também à definição do modelo geral de folia no Brasil. Em sua *Cultura Popular Brasileira*, lemos:

“FOLIAS – A partir da noite de 24 de dezembro até 6 de janeiro ou 2 de fevereiro, os sítios e a cidade são percorridos por dois bandos de músicos que saem somente à noite, cantando e louvando o nascimento do Deus Menino e pedindo óbolos. Saem à noite, imitando os Reis Magos que viajavam guiados por uma estrela. (Bem diferente da Folia do Divino Espírito Santo que anda somente durante o dia). O grupo destes representantes dos Reis Magos é chamado *Folia de Reis*. A que percorre os sítios e fazendas, *Folia de Reis de Caixa*, e a que canta na cidade sem sair do rocío, é a *Folia de Reis de Banda de Música*, ora chamada *Folia de Reis de Banda*, ora de *Folia de Reis de Música*.” (1973: 26)

¹² Em ARAÚJO lemos: “A partir da noite de 24 de dezembro até 6 de janeiro ou 2 de fevereiro, os sítios e a cidade são percorridos por dois bandos de músicos que saem somente à noite, cantando e louvando o nascimento do Deus Menino e pedindo óbolos. Saem à noite, imitando os Reis Magos que viajavam guiados por uma estrela. (Bem diferente da Folia de Divino Espírito Santo que anda somente durante o dia). O grupo destes representantes dos Reis Magos é chamado FOLIA DE REIS. A que percorre os sítios e fazendas, FOLIA DE REIS DE CAIXA, e a que canta na cidade sem sair do rocío, é a FOLIA DE REIS DE BANDA DE MÚSICA, ora chamada FOLIA DE REIS DE BANDA, ora de FOLIA DE REIS DE MÚSICA.” (1949: 417-18)

Apesar do parágrafo não ser apresentado em ARAÚJO (1973) como citação de ARAÚJO (1949), vemos que o texto é literalmente o mesmo. Entretanto, ele é agora deslocado de contexto, usado como uma síntese genérica do folclore “folia”.

Outra obra de grande referência que nos traz uma definição semelhante da folia é a *Música Popular Brasileira* de Oneyda ALVARENGA. A sessão intitulada “Folias ou Bandeiras do Divino e de Reis” inicia-se nos dizendo:

“A tradição pròpriamente religiosa que caracteriza as festas do Espírito Santo (Pentecostes) e de Reis, é a dos bandos de indivíduos que, com cânticos de louvação e de peditório, carregam pelas cidades e pelas zonas rurais um estandarte com um emblema religioso, afim de angariar dinheiro e donativos de toda espécie para a realização das festas. Êsses grupos são chamados *Bandeiras* ou *Folias* e costumavam aparecer também em outras datas católicas, geralmente apenas como cortejos religiosos muito cheios de cantigas profanas e danças requebradas.” (1950: 201)

Vemos que até aqui circulam sempre os mesmos comentários, as mesmas observações, as mesmas informações sobre o assunto. O que se aborda deste evento é sempre algo muito superficial e imediatamente aparente, num verdadeiro programa de tópicos que nos aponta os grupos precatórios, as datas afixadas, cantos de louvor, itinerários rural e urbano, as folias de Reis e do Divino Espírito Santo. Até alguns termos empregados são os mesmos, como “bando” para designar “grupo”. Não só a estrutura do discurso, mas o conjunto de dados é fechado. É preciso considerar que se tratam até agora de obras que reservam apenas algumas páginas ao estudo da folia. São estudos panorâmicos, também muito marcantes da produção folclorista brasileira, que abraçam temas amplos, tratados de forma sistematicamente superficial. Os títulos aqui consultados são flagrantes da grandeza de seus escopos: *Música Popular Brasileira* (ALVARENGA 1950), *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CASCUDO 1972 [1954]), *Cultura Popular Brasileira* (ARAÚJO 1973). Contudo, as fontes de referência bibliográfica desta produção se confundem muitas vezes num ciclo curto e fechado de citações que canonizam as mesmas informações e autores, como nos mostram, por exemplo, os excertos apresentados acima. Fica também aparente nos títulos destas obras a busca de brasilidade e de unidade nacional, baseadas na cultura do povo. Não é surpresa acrescentar que duas destas obras (ARAÚJO e CASCUDO) foram publicações

promovidas pelo Ministério da Educação e Cultura através do Instituto Nacional do Livro.

ALVARENGA dá seqüência à última passagem localizando a origem das folias brasileiras em alguns costumes portugueses:

“As bandeiras de santos, especialmente as de peditório, como as do Divino e de Reis, parecem representar a confluência de dois costumes portugueses: o das corporações de ofícios, que se apresentavam em cortejo nas festas públicas, carregando a bandeira do seu patrono; o dos ranchos pedintes das Janeiras e Maias, com que se comemoram não só em Portugal, mas em quase tôda a Europa, a entrada do ano e da primavera. (...)” (*op. cit.*: 201-202)

Além do problema da busca de origens já comentado, ressalta-se aqui outro, relativo ao rigor científico dispensado neste objetivo. A origem da folia é deduzida na união de festas portuguesas, através de uma simples operação que observa traços de semelhança entre a primeira e as segundas. Esta falta de fundamentação demonstra que mais do que uma suposta investigação histórica, a autora busca aqui elementos que possam preencher comodamente a necessidade de se especular uma origem. A leveza com a qual se permite tal operação revela a simplicidade lançada em seu olhar, sobre o conhecimento do povo.

Um parágrafo à frente, ainda sem bases claramente precisas, a autora reúne considerações que atestam ao mesmo tempo a unidade da folia brasileira e o seu iminente desaparecimento.

“[As folias], destinem-se a louvar o Divino ou os Santos Reis, são absolutamente idênticas. Tendo existido por todo o Brasil, com esse nome ou não, hoje elas rareiam. As de Reis ainda conservam certa vitalidade parece que apenas em São Paulo e Goiás; as do Divino, além de existirem nestas zonas, foram assinaladas pelos autores como ainda ocorrentes em Minas Gerais, no Pará e no Maranhão.” (*op. cit.*: 202)

Peço aqui um parêntese para desculpar-me pela redundância e freqüência das citações apresentadas até o momento, e antecipo-me pelas próximas, que serão ainda mais numerosas. Embora esta opção implique num texto cansativo e por vezes prolixo, ela me parece razoavelmente pertinente para uma demonstração minimamente concreta

da tradição literária aqui criticada, e da impressionante redundância de alguns de seus próprios traços. Acrescento que busquei selecionar apenas os exemplos mais expressivos para a reprodução dos excertos (levando em conta a circulação da publicação e a envergadura dos autores), passando longe de qualquer exaustividade.

Como última ilustração de características do discurso folclorista, gostaria de incluir Castro & Couto, pela repercussão de seu trabalho *Folias de Reis*, obra amplamente freqüentada por autores de diversas áreas e décadas. Os primeiros parágrafos do livro nos dizem:

“A folia pretende reproduzir a viagem dos Magos a Belém, ao encontro do Filho do Homem.

Os foliões partem à meia-noite, no Natal – quando os Magos teriam recebido o misterioso aviso – e encerram a sua *jornada* no dia dos Reis.

No Rio de Janeiro (RJ), estendem até o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião.

Há, assim, duas fases da jornada. A primeira, a dos Reis, que vai até o dia 6 de janeiro, assinala-se pela presença dos Magos na *bandeira*, o estandarte da folia. A segunda, do dia 7 em diante, exige o acréscimo de uma estampa de São Sebastião ao lado da dos Magos. Os cânticos da folia são às vezes diversos em cada fase, aproveitando os mestres, na primeira, os motivos bíblicos da Adoração, da Visita dos Reis, da Fuga para o Egito, etc., e, na segunda, de acordo com a tradição católica popular, tocada pelas concepções correntes nas macumbas cariocas, os padecimentos de São Sebastião.” (1977: 3)

Os dois primeiros parágrafos introduzem alguns aspectos do modelo geral de folia, a partir do qual é apresentado em seguida o caso específico do Rio de Janeiro, *locus* da observação dos autores, foco da obra. Aliás, a despeito do escopo restrito do trabalho, salienta-se aqui também uma generalização insinuada por seu título: *Folias de Reis*. Vemos que este processo de homogeneização da folia é um artifício empregado não apenas para normalizar a prática em regiões ou épocas diferentes, mas também para regularizar aspectos possivelmente divergentes dentro de um mesmo caso. Na passagem acima, os autores assimilam dois ciclos diferentes de folia no Rio de Janeiro, o de Reis e o de São Sebastião, a um único ritual. Existe uma tendência visível em toda a literatura sobre folia desta época (e curiosamente também atual, como pretendo discutir adiante) em privilegiar o estudo do ciclo de Reis, ao qual são frequentemente assimilados outros

festivais e a própria noção de “folia”. Castro & Couto registram precipitadamente a folia de São Sebastião como uma fase do ciclo de Reis. Ironicamente eles nos apresentam ao mesmo tempo todas as chaves do problema, apontando: a diferença entre os períodos de realização dos dois rituais (um entre 24 de dezembro e 6 de janeiro, outro entre 7 e 20 de janeiro); a mudança operada na bandeira (onde é acrescida a imagem de São Sebastião a partir do dia 7); a alteração da temática dos cantos (relacionados ao mito dos Reis Magos na primeira, e de São Sebastião na última).

I.3 – a folia na literatura científica

Vários são os problemas metodológicos e epistemológicos desta perspectiva folclorista que têm sido atualmente discutidos e criticados pelas ciências humanas e sociais em geral e por disciplinas que comungam mais estreitamente com o folclore (ou herdaram dele) alguns sujeitos de interesse comuns¹³, como a etnomusicologia, que volta atualmente uma crescente atenção pelo universo da “cultura popular” no Brasil.

Desde o início dos anos 1980 vemos surgir estudos acadêmicos que abordam rituais e grupos intitulados “folia” no país. Estes estudos são ministrados no seio de disciplinas como a antropologia, sociologia, educação, etnomusicologia e história, disciplinas que se prestam então a trazer novas abordagens ao sujeito de estudo, diferentes entre si, mas sobretudo distintas à produção folclorista. Entretanto, ao analisarmos de forma panorâmica esta produção, vemos que marcas muito fortes do pensamento folclorista reincidem insistentemente sobre uma parcela considerável de seus trabalhos.

Talvez seduzidos pela ilusão do arcaísmo popular, tão profundamente edificada em torno de projeções de simplicidade, ancestralidade, coerência e universalidade, vários autores adotam e reproduzem o modelo genérico de referência (se não de definição) da folia idealizado nas obras folcloristas. Mesmo orientando-se criticamente em direção a investigações mais locais e menos universais, fundamentadas no discurso nativo e na observação etnográfica, muitas vezes estes estudos re- aproveitam as famosas definições folcloristas como um tipo de introdução ou contextualização preliminar a estudos de casos específicos.

¹³ GOLOVATY, por exemplo, discute em um excelente artigo um caso de folclorização da Folia de Santos Reis na cidade de Uberlândia (2005a).

A etnomusicóloga REILY, em obra publicada no início dos anos 2000 pela editora da universidade de Chicago (EUA), conduz a etnografia de um ciclo de Folia de Reis em São Bernardo do Campo, estado de São Paulo, através de descrições que partem continuamente de uma perspectiva geral e universalista como introdução do caso local. No segundo parágrafo do prefácio lemos:

“Folias de reis – or companhias de reis (companies of kings) – are musical ensembles made up predominantly of low-income workers that perform during the Christmas season in various regions of Brazil, particularly in rural communities. These groups reenact the journey of the Wise Men to Bethlehem and back to the Orient, roaming from house to house as they sing to bless the families they visit in exchange for food and money.” (2002: xi)

Mostra-se resistente o paradigma da delimitação preambular de uma versão comum desta prática, capaz de defini-la globalmente de forma contínua. O parágrafo citado acima é reproduzido ainda, com ligeiras alterações, na contracapa do livro (primeira edição). Notamos não apenas a semelhança da descrição aos modelos folcloristas (sintética, homogênea, esquemática), mas também a importância reservada a este problema. Como um tipo chavão de introdução, ele ocupa as primeiras páginas de um grande número de textos sobre folias. No caso de REILY (2002), podemos encontrá-lo mesmo antes de abrir o livro.

Diversos aspectos do ritual são descritos separadamente em outras passagens partindo-se igualmente de uma visão geral que referencia o caso particular. O local aparece neste sentido secundariamente, como uma confirmação do universal, que atesta a unidade da prática no país ou na macro-região sudeste. Desta forma descrevem-se os instrumentos musicais utilizados nas folias do sudeste do país, aos quais assimilam-se por inclusão os de São Bernardo do Campo (*ibid.*: 42-43). Igualmente as bandeiras (*ibid.*: 64), o festeiro (*ibid.*: 65-66), o embaixador (*ibid.*: 66-67), os músicos (*ibid.*: 69-70), o bastião (*ibid.*: 72-78). Vários elementos são apresentados como parte da práxis geral da “tradição da folia”, ou desta tradição na região sudeste.

O antropólogo CHAVES, em dissertação de mestrado que etnografa um grupo de Folia de Reis no interior do estado do Rio de Janeiro (Brasil), reserva o resumo de seu trabalho ao mesmo problema. Aí lemos uma definição extremamente similar de folia que introduz o caso particular:

“Ritual do catolicismo popular caracterizado pela visita à casa dos *devotos* num período determinado, as Folias de Reis são encontradas em todas as regiões do Brasil. Entre os dias 25 ou 31 de Dezembro e 6 de Janeiro é comum *ternos*, *Folias* ou *companhias* de *Reis* cruzando estradas, pequenas cidades do interior, comunidades rurais e até mesmo favelas de uma grande cidade como o Rio de Janeiro. Nos contextos mais variados e com diferenciações regionais significativas, as Folias de Reis alternam momentos de cantoria nas casas com deslocamentos entre elas.

O presente estudo, realizado na cidade de Rio das Flores, região do médio Paraíba, Estado do Rio de Janeiro, tem por objetivo apresentar a etnografia de um grupo de Folia de Reis: a Folia do mestre Tachico.” (2003: iv)

Mais uma vez notamos a centralidade da discussão, reproduzida também aqui de forma preambular, em um lugar de destaque do texto.

SONZA, ao investigar o papel do idoso na dinâmica cultural da folia de reis de Patos de Minas (estado de Minas Gerais), também utiliza parte do resumo de sua dissertação de mestrado em gerontologia à mesma tarefa:

“(…) Folia de Reis, festa popular religiosa que ocorre no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, na qual um grupo de cantadores e instrumentistas percorrem ruas e sítios de várias cidades no Brasil, cantando e louvando o nascimento do Menino Jesus. O trabalho foi realizado na região rural de Patos de Minas – MG, quando entrevistamos idosos na busca de conhecermos seus papéis, suas atitudes, suas posturas, seus pontos de vista, seus comportamentos em tão belo ritual.” (2006: viii)

Diversos outros autores compartilham uma definição bem semelhante¹⁴. FRADE, por exemplo, aponta que: “As Folias de Reis constituem um grupo ritual do catolicismo popular, organizado em pagamento de promessa e que cumpre seu voto através de peregrinações às casas de amigos e devotos, no período natalino” (1997: 64); para MOREYRA, a folia “Consiste em um grupo de pessoas que realiza uma

¹⁴ Para outras definições similares, ver ainda BRANDÃO (1977: 04); CHAVES (2006: 82); KODAMA (2007: 13); Marra & Alem (2002: 13-19); e TREMURA (2004: 02).

peregrinação, o ‘giro’, por ocasião das festas de santos, de Reis e do Divino.” (1981: 237); segundo LOZI *et al.*:

“A Folia de Reis são cortejos de caráter religioso popular que se realizam em vários estados do Brasil entre o Natal (25 de Dezembro) e a festa de Reis (6 de Janeiro). As festas fazem parte do ciclo de Natal que começa geralmente à meia-noite do dia 24 de dezembro e termina no dia 6 de janeiro, reproduzindo de maneira simbólica a viagem dos Reis Magos a Belém para homenagear o recém-nascido Menino Jesus (Cf. Porto, 1982, p. 13)” (2003: 05)

Estes últimos autores, no artigo que discute a pertinência da geografia em estudos de religião, argumentam a riqueza que a folia de reis poderia representar enquanto sujeito para tais investigações, supondo-se uma unidade estrutural que conecta a prática em nível nacional:

“A Folia de Reis se distribui pelo mapa do Brasil, ocorrendo com variações em diferentes partes e estados do país, manifestando variações intra e extra regionais que permitem ao geógrafo realizar ricos estudos comparativos, já que a estrutura base seria a mesma – a Folia.” (*ibid.*: 07)

Em outros momentos, mesmo para ressaltarem diferenças e peculiaridades, os autores partem do mesmo princípio de unidade, capaz de relacionar entre si práticas que, se não totalmente distintas, podem receber do ponto de vista nativo apelações bastante diferentes:

“A escolha da relação entre Folia de Reis e a geografia da religião se mostra especialmente grata quando nos apercebemos das variações que a Folia de Reis mostra pelo país, a começar pelo nome da festividade. No Sul são chamados Ternos de Reis, Pastorais do Senhor Menino, Folias e Reisadas. No Rio de Janeiro e em Minas Gerais as folias são mais as que sofrem variações. No Nordeste, predominam os ranchos – Bois de Reis, Reisados, Pastoris e Bailes Pastoris (sem caráter religioso). No Sul de Minas, Santa Catarina a festa se chama Terno de Reis. No Rio Grande do Sul, Companhia de Reis.” (*ibid.*: 01)

Outros autores se apóiam no mesmo pressuposto de singularidade e homogeneidade da folia, mesmo ao discutir problemas relacionados a este tipo tão corrente de uniformização da diversidade. O antropólogo BONESSO, por exemplo, em sua dissertação de mestrado em ciências sociais, formula uma crítica a definições universalistas de folia, sem deslocar entretanto o eixo da discussão, que se mantém sobre a hipótese da unidade.

“Definições como essas criam várias controvérsias entre os agentes que escreveram sobre o assunto, pois cada região ou folia estudada, com suas características próprias, passam a representar as folias de reis de uma maneira geral. Assim, os sentidos múltiplos e contraditórios próprios das manifestações populares religiosas brasileiras e de vários outros países ganham um contorno ‘típico’, quando se universaliza e padroniza a diversidade. (...)”

De fato não se pode propor uma ‘folia genérica’. Contudo, há uma homologia entre elas, que pode ser pensada como variações de um mesmo tema dentro de um esquema de reciprocidade. Um princípio estruturante que as coloca em diálogo possibilita-nos compreender as particularidades também. Pode-se, portanto, ressaltar as duas dimensões sem tomar o particular como geral no plano empírico, ainda mais para se buscar qual a folia ‘mais correta’.” (2006a: 152)

A metáfora “variações de um mesmo tema” é muito forte nesta passagem, concebendo explicitamente a existência de uma versão original da folia, um princípio comum de estruturação.

PESSOA também mantém uma perspectiva muito próxima ao discutir a diversidade deste “fenômeno folclórico-religioso”:

“As variações que há entre elas [as folias] se devem, logicamente, às variações da própria folia conforme as regiões – mineira, baiana, goiana, (...). No essencial do ritual, elas são coincidentes, no sentido de se referirem à folia como um ritual itinerante do catolicismo popular, atualizando a memória da narrativa bíblica da visita dos Reis Magos ao Menino Jesus, oferecendo cânticos e preces e pedindo ofertas para os festejos finais do giro de cada ano.” (2007: 69-70)

REILY argumenta igualmente a unidade da folia em sua origem comum. Vemos que se supõe claramente a existência de uma origem singular e objetiva no

espaço/tempo, uma folia única vinda de Portugal, um modelo objetivo e original, a partir do qual constroem-se “variações” em território brasileiro. A noção de folia como objeto cultural é reforçada na proposição de suas mudanças como resultado de necessidades e preferências estéticas ocasionais:

“There can be little doubt that the folia tradition in Brazil came to the country with the Portuguese colonists, but it then began to take on a localized profile. As the tradition diffused throughout the land, it was continuously reinvented and reinterpreted to suit the specific needs and aesthetic preferences of those involved in its performance. As one would expect of any ‘folk’ tradition, there is a considerable degree of variation in the performance practices of different groups from one region to the next (...)” (2002: 5)

Ao longo da já mencionada dissertação de SONZA (2006), um capítulo chamado “A Folia de Reis no Brasil” (*ibid.*: 52-64) é particularmente dedicado à descrição do que seria esta prática. Como o título insinua, busca-se mais uma vez, apresentar a concepção de uma folia genérica e singular, construída então pela autora através de pesquisa bibliográfica, balizada na leitura dos folcloristas ARAÚJO (1949) (*Folia de Reis de Cunha*) e Castro & Couto (1957)¹⁵ (*Folia de Reis*). Informações destas obras são estendidas à aceção de propriedades gerais da folia, utilizadas para descrever tópicos sobre seus componentes; sobre o papel das promessas; a bandeira; o trajeto ritual; cânticos; donativos; etc., sempre numa perspectiva nacional. Ao fim do trabalho, no capítulo reservado à “Discussão dos Resultados”, uma descrição da folia estudada em particular pela autora é apresentada através de suas peculiaridades em relação ao modelo previamente construído:

“A Folia de Reis por nós estudada em Patos de Minas-MG guarda inúmeras semelhanças com aquelas estudadas por CASTRO e COUTO (1955) e ARAUJO (1949), entretanto, algumas especificidades e particularidades da Folia de Reis do Limão tornam-na distinta.” (*op. cit.*: 73)

Este tipo de utilização acríica de fontes folcloristas como base de dados empíricos não é uma exclusividade de SONZA. Na verdade, vemos que além das

¹⁵ Embora a autora indique Castro & Couto como referência de 1955, acredito que a data exata desta publicação seja 1957, tendo ocorrido neste caso algum engano de digitação.

estruturas e conceitos gerais propostos pelo pensamento folclorista ao estudo da folia, persistem também um conjunto de dados que se consagra em parcela considerável de trabalhos acadêmicos mais recentes. Estes dados, cuja construção é marcada de implicações político-ideológicas hoje claramente visíveis e criticadas, cuja fundamentação é igualmente criticada, responsáveis por uma objetificação tão simplificadora quanto estrangeira da cultura primitiva, estes dados retornam como referências fundamentais a boa parte da produção científica recente, onde transitam como pares objetivos e livres de contextualização. A reincidência freqüente, em trabalhos atuais, dos primeiros autores que trataram o assunto “folia” nos faz imaginar uma possível herança do culto folclorista às origens e à hierarquização da ancestralidade, transpostas agora de um conhecimento “primitivo”¹⁶ a um conhecimento científico. Referências a obras antigas (as mais antigas possíveis) parecem valorizar os trabalhos científicos como uma demarcação precisa de sua origem, e neste sentido, entendida também como uma origem singular, homogênea, íntegra, fixa, irrefutável.

REILY, por exemplo, se apóia numa passagem de ALVARENGA (1950), já criticada acima por falta de fundamentação clara, para localizar a origem da folia na Europa medieval:

“Mendicant traditions like the folia de reis and the pastoril developed in Spain and Portugal during the Middle Ages (...) Oneyda Alvarenga ([1950] 1982, 232) claimed that the folia de reis tradition in Brazil ‘represents a confluence of two Portuguese traditions: that of the trade guilds that formed processions during public festivals carrying the banner of their patron; and that of the itinerant groups of janeiras (Januaries) ... that commemorated the entrance of the new year ... not only in Portugal, but throughout Europe.’” (2002: 30)

No parágrafo que segue, a autora mescla uma busca por referências as mais antigas possíveis sobre “grupos itinerantes dedicados aos Três Reis” por sua vez os mais antigos possíveis. Ela menciona telas do início do séc. XIX que reproduzem grupos mendicantes portando bandeiras e recolhendo donativos para festivais religiosos em várias partes do país. Lembra-se também do pioneiro folclorista Alexandre José de

¹⁶ Entendemos aqui o adjetivo “primitivo” como historicamente constituído na literatura antropológica para se relacionar a diversas ontologias não ocidentais, que desenvolvem particularmente formas de troca, comunicação e poder diferentes do mercado, da escrita e do Estado europeu (CHAUI 2008: 55-56). Ver sua utilização por exemplo em LÉVI-STRAUSS (1962a e 1962b), entre inúmeros outros autores.

Mello Morais Filho, que elaborou, segundo ela, uma das mais extensivas descrições históricas de grupos itinerantes dedicados aos Magos, traçando observações do fim do séc. XIX na Bahia. São mencionadas ainda as primeiras descrições e transcrições musicais de performances de folia, publicadas pelos folcloristas ARAÚJO (1949) e BRUFFATTO (1948) (*op. cit.*: 30). Não se desenvolve contudo nenhum tipo de contextualização bibliográfica, a atenção limita-se a uma delimitação de origens biblio-iconográficas, além da busca de origens da própria folia. Não trata-se mais simplesmente da busca por referências a folias antigas, mas por referências antigas a folias.

A busca pelas origens da folia permanece entretanto um paradigma central nos estudos acadêmicos. É impressionante a reincidência desta discussão, transformada quase num ponto de passagem obrigatória e convergente entre os autores.

Gomes & Pereira, por exemplo, ressaltam que “O costume é ibérico e veio [ao Brasil] com nossos colonizadores portugueses, tendo passado por modificações freqüentes, ao longo do tempo e de acordo com a realidade social de ocorrência.” (1994: 58). Na mesma passagem os autores realçam o caráter camponês das folias portuguesas, apoiando-se no folclorista Câmara Cascudo; e a antiguidade da prática, referida já em textos de Gil Vicente, Lope da Vega e Luis de Góngora y Argote, durante os séculos XVI e XVII.

PESSOA indica a origem da folia de reis no culto aos reis magos que se dispersou por toda a Europa medieval. Segundo o autor, a origem deste culto localiza-se por sua vez na chegada dos restos mortais dos três reis à catedral de Colônia durante o séc. XII. Ele traça ainda um itinerário destes restos que remontam a Constantinopla do séc. IV (2007: 64-65).

Segundo BONESSO:

“Na Europa Medieval, as produções de autos natalinos eram comuns e incluíam os reis Magos como personagens solenes. Em Portugal, eles eram celebrados através de danças, representações teatrais, músicas e procissões. Alguns autos natalinos, como os do teatrólogo Gil Vicente, tornaram-se conhecidos mundialmente, e o são ainda hoje. No Brasil, os reis Magos – Baltazar, Belchior e Gaspar – transformaram-se em Santos Reis e são louvados por milhares de devotos em várias regiões. Esses festejos natalinos foram incorporados naturalmente pelos colonizadores portugueses que já os celebravam em Portugal (...)” (2006a: 24)

RIOS também menciona Gil Vicente, além da conotação de “dança viva ao som de pandeiro”, encontrada na origem da folia portuguesa, detalhe aliás observado também por CASCUDO em seu *Dicionário*:

“Em Portugal, o termo folia já existia no século XVI – aparece, por exemplo, no *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente – e denominava uma dança viva ao som de pandeiro e canto, representando os próprios Reis que vão adorar o menino Jesus. Sua origem está no drama sacro encenado nas igrejas no Natal, durante a Idade Média.” (RIOS 2006: 66)

KODAMA, pesquisadora do “Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação” da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), num artigo que estuda a folia de reis da cidade de Ourinhos (SP) enquanto manifestação cultural de comunidades subalternas, observa que:

“As Falias de Reis da atualidade preservam os elementos de sua origem que remontam às denominadas epifanias. Nelas estão incluídos os festejos pela passagem bíblica que relata a visita dos três Reis Magos ao filho de Deus. (...) Essa tradição chegou ao Brasil trazida pelos portugueses onde era comum dar e receber presentes entoando cantos e danças ou apenas pedindo esmola e alimentos.” (2007: 13)

Vemos que, assim como entre os folcloristas, a demarcação de uma ascendência precisa da folia constitui uma prioridade constante, mesmo em trabalhos que desenvolvem em seqüência reflexões que em nada dependem ou relacionam-se a esta questão¹⁷. Normalmente não se trata de um recuo histórico minimamente aprofundado e conseqüente, mas de considerações rápidas e gerais, muitas vezes sem fundamentação clara, ou apoiadas firmemente em vulgatas¹⁸ de dados formulados sem maior rigor, alimentando um ciclo acrítico de informações destinadas a preencher de forma simples o incômodo das origens.

¹⁷ Para outras ilustrações de busca pelas origens da folia, ver ainda Andrade & Santos (2003: 01); LOZI et al (2003: 05); Marra & Alem (2002: 12); SONZA (2006: 52); TREMURA (2004: 02).

¹⁸ GOLDMAN chama de vulgata uma formulação transmitida de autor para autor, de geração para geração, citada de segunda, terceira ou quarta mãos¹⁸ de dados formulados sem maior rigor, alimentando um ciclo acrítico de informações destinadas a preencher de forma simples o incômodo das origens.

Mas o que busco problematizar especialmente aqui não é a validade das informações relativas a estas trajetórias históricas, problema este grave, mas secundário à nossa discussão, e sim a validade desta própria ênfase na localização de uma origem histórica. Qual seria o sentido desta tendência historiográfica que busca tão acentuadamente localizar a origem como um momento fundador preciso no espaço/tempo, responsável pela delimitação de uma identidade perene, em desprezo da análise de dinâmicas culturais contínuas e identidades heracliteanas? Qual a pertinência destas pesquisas históricas nas discussões antropológicas, etnomusicológicas, etc., sobre folia, onde aparecem tão intensamente? Em que esta busca serviria realmente dentro de um projeto político/científico atual¹⁹?

Da mesma forma podemos questionar a fixação de um modelo nacional de folia. Não pretendo sugerir que diversas práticas auto-referidas como “folia” não existam em diferentes pontos do Brasil, tampouco que estas expressões não possam ter qualquer traço comum, o que seria incorreto, de acordo com a própria bibliografia aqui analisada. O problema que nos interessa é a razão pela qual se constrói esta grande generalização, apoiada não em estudos comparativos (que partiriam do diverso para observar possíveis características comuns), mas na projeção de um princípio ideal de estruturação comum (fruto de uma origem comum), aplicado à diversidade, propondo entender como homogêneo o que possa se mostrar diverso. Então, o que significaria hoje continuarmos a discutir uma folia singular e nacional? O que nos leva a esta discussão, e em que esta discussão pode implicar por sua vez? Este projeto é hoje muito claramente localizado dentro dos planos de um Estado autoritário que, sob o signo da unificação nacional (leia-se em parte: extermínio da diversidade cultural), mobilizou grandes esforços na repressão policial a cultos afro-brasileiros e à prática da magia (CAPONE 2004 [1999]: 24), ou na campanha pelo monolingüismo nacional, através da criação do conceito jurídico de “crime idiomático”, que legitimava a perseguição, prisão e tortura de descendentes de imigrantes alemães e italianos, pelo fato de falarem suas línguas maternas alóctones pública ou privadamente (OLIVEIRA 2000)²⁰. É o mesmo Estado

¹⁹ Ver Napolitano & Wasserman (2000) para sistematização do debate historiográfico sobre as origens da música popular brasileira, através da análise crítica de duas tendências básicas: a que polariza a definição de origens precisas em seu discurso; e a tendência mais atual, que questiona esta própria noção de origem como lugar determinável.

²⁰ Esta repressão à prática dos idiomas alemão e italiano aconteceu principalmente na região colonial do Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Neste último estado, durante o período do Estado Novo, criaram-se campos de concentração eufemisticamente chamados de “áreas de confinamento”, aonde eram encaminhados resistentes na prática do idioma alemão. Nas escolas, crianças eram estimuladas a denunciar os pais que falassem alemão ou italiano em casa. (OLIVEIRA 2000)

ainda, que mobilizou uma enorme quantia de recursos (inclusive estrangeiros) na abertura da Rodovia Transamazônica, com o objetivo de interligar fisicamente regiões “selvagens” e “civilizadas” do país, proporcionando bases para uma colonização agrícola das primeiras. Neste contexto, o estabelecimento de categorias culturais nacionais é um instrumento de interesse político muito antes que de conhecimento²¹. Continuar a sustentar estes arquétipos estrangeiros, como discurso culto intermediário de um conhecimento popular excluído de sua própria representação oficial, não significaria então nutrir esta herança de dominação política, de exclusão social e de depredação da diversidade?

Ainda nesta mesma linha de argumentação, notamos outros dois processos de homogeneização especialmente operados no *corpus* acadêmico que se dedica a folias, processos que nos demonstram igualmente um certo desprezo pela representação nativa destas expressões.

Um número bastante significativo destes trabalhos se desenvolve em torno de “Folias de Reis”, em detrimento de outras folias. Das 44 publicações que consegui reunir para esta análise²², 42 tratam de ciclos de Reis, geralmente de forma central; e deste total 34 se referem aos Reis Magos no título do texto, como podemos ver no quadro 1 em anexo. Ainda deste conjunto, apenas um dos trabalhos considera ao mesmo tempo ciclos diferentes de folia (NEIVA 2005), registrando além da Folia de Reis, a Folia de São Sebastião, a Folia de Nossa Senhora d’Abadia e a Folia do Divino na região do Entorno do Distrito Federal. Apenas dois trabalhos, sobre festas do Divino Espírito Santo, descrevem de forma secundária folias do Divino, como parte das festas.

Baseados nesta leitura, poderíamos supor no Brasil um tipo de primazia ou de recorrência muito superior de folias de reis em detrimento a outros ciclos. No entanto, o discurso de atores de folias de algumas regiões do país não nos confirma tal hipótese. Em uma publicação recente (Marchi, Saenger & Corrêa 2002), cuja original vocação é a de dar voz a atores de músicas populares através da transcrição de depoimentos e entrevistas, encontramos o testemunho de foliões, mestres cantores, dançadores e construtores de instrumentos que registram a prática atual ou recente de folias e romarias diversas nos estados de Minas Gerais, Goiás e Paraná. O quadro ilustrativo 2

²¹ Ver a discussão inspiradora sobre as categorias étnicas na Bolívia como fator de poder político em LAVAUD (2008).

²² Excluo nesta análise a apreciação de textos folcloristas, que no entanto deveriam nos mostrar provavelmente resultados muito semelhantes.

(também em anexo) indica os ciclos mencionados e seus respectivos locais de ocorrência.

Por algum motivo a “Folia de Reis” foi priorizada pelos estudiosos, tornando-se alvo de descompassada atenção, por vezes indicada mesmo como ciclo de maior importância, ou como gênese de outros ciclos²³. Outras vezes ainda a este ciclo é assimilada a própria noção de “folia”, tornando-se sinônimos os termos abreviado (“folia”) e estendido (“folia de reis”). Em contrapartida, o quadro 2 em anexo nos mostra que em algumas regiões, como no litoral paranaense, os Reis não são nem mesmo festejados, as romarias sendo exclusivas ao ciclo do Divino. Esta ênfase tão presente em nossa literatura constitui um grande ícone do emudecimento atual de vozes nativas que mostram do seu lado um rico calendário, onde a folia de reis representa apenas um dos vários ciclos cerimoniais. Outrora intermediado por uma arte culta, ou por um projeto político de unificação nacional, o folclore segue representado por categorias estrangeiras, formuladas agora por uma ciência cujo olhar seletivo continua a filtrar uma folia simples, contínua, singular.

Mais uma vez: o que significaria reproduzir hoje a homogeneização destes saberes, de forma tão contrastante ao que nos mostram seus atores, e num momento em que se levantam tão produtivamente discussões em torno de “simetria antropológica” ou de “discriminações positivas” e “ações afirmativas”?

Finalmente, a experiência religiosa no contexto das folias tem sido o foco principal de nosso interesse científico, que aborda então unanimemente estas práticas como essencialmente ou prioritariamente religiosas. No entanto, um grande repertório de celebrações não sagradas é articulado correntemente pelos mesmos atores e espaços religiosos, dividindo um mesmo conjunto de valores estéticos, em contextos por vezes indistintamente chamados de “folias”. Ainda em MARCHI *et al.* (2002), diversos foliões nos mostram exemplos de gêneros musicais e coreográficos não religiosos, chamados de “brincadeiras” ou “diversões”, presentes em vários momentos dos ciclos denominados como um todo “folias”²⁴.

²³ Gomes & Pereira, por exemplo, indicam que: “A partir desse festejo do ciclo natalino, criaram-se Folias comemorativas de outros eventos religiosos (...)” (1994: 21); ou “Poderíamos mesmo dizer que a Folia de Santos Reis gera as outras Folias, em louvor dos outros santos: mudam-se os mestres, modifica-se o ritmo, trocam-se os cantos.” (*ibid.*: 23).

²⁴ Referências às danças da “catira”, do “lundu” e “mané joaquim”, nas regiões noroeste de Minas Gerais e leste de Goiás são apresentadas, por exemplo, por CARNEIRO (in MARCHI *et al.* 2002: 206), MEDEIROS (*ibid.*: 178-179), NEVES (*ibid.*: 198-199), OLIVEIRA (*ibid.*: 240), PEREIRA (*ibid.*: 215), ROCHA (*ibid.*: 189), e VIEIRA (*ibid.*: 138). No litoral paranaense, encontramos o fandango, com suas diversas “marcas” (gêneros musico-coreográficos) diferentes, brincado no contexto das romarias do

Contudo, raros são os textos científicos que reservam um investimento equilibrado de seu espaço e atenção ao estudo destas brincadeiras, em muitos casos tão presentes e indispensáveis nas folias quanto o repertório religioso²⁵. Criam-se desta forma na literatura acadêmica omissões ou separações muitas vezes inexistentes nas práticas nativas, responsáveis por simplificar mais uma vez, de uma perspectiva estrangeira, a concepção de “folia”.

Divino, bem como de outras festas, religiosas ou não. Ver referências, por exemplo, em BATISTA (*ibid.*: 265-268), COSTA (*ibid.*: 277-279), P. PEREIRA (*ibid.*: 288-289), e J. PEREIRA (*ibid.*: 297).

²⁵ Exceções muito positivas são apresentadas por CHAVES (2003) e KIMO (2006), onde respectivamente a chula dos palhaços; e o lundu, o guaiânio e o guaiânio violado são “brincadeiras” organicamente integradas, na etnografia, ao ciclo como um todo.

Capítulo II

Turmalina e Folia: considerações gerais



Fig. II.1 – Minas Gerais, Vale do Jequitinhonha, municípios mencionados no texto.

O Vale do rio Jequitinhonha é uma mesoregião do estado de Minas Gerais, localizada em sua porção nordeste. O alto Jequitinhonha inicia-se nos municípios de Gouveia e Diamantina; o médio encontra-se aproximadamente em torno de Turmalina e Araçuaí; o baixo vale estende-se até Salto da Divisa e os limites do estado.

De forma geral, os municípios do alto-médio Jequitinhonha possuem uma pequena cidade como sede administrativa e diversas constelações de famílias de sítiantes, organizadas em comunidades²⁶ pela zona rural. Diversos trabalhos descrevem esta área como historicamente caracterizada (ao menos entre o séc. XIX e o terceiro

²⁶ “Comunidade” é o termo utilizado localmente para definir o que nas literaturas sociológica e antropológica chamamos geralmente de “bairro rural”. Ver por exemplo a utilização da expressão “bairro rural” nos clássicos CANDIDO (2003 [1964]); e QUEIROZ (1973 e 1976).

quartel do séc. XX) por um sistema sócio-econômico camponês baseado em pequenas propriedades rurais, com trechos de terra de uso coletivo, agricultura familiar, grande auto-suficiência material, oposição complementar entre família como unidade básica de produção e comunidade como núcleo social (MAIA 2004; Maia & Lopes 2003; RIBEIRO *et al.* 2004; RIBEIRO *et al.* 2007; SOUZA 2000: 56-61).

Turmalina é um município do alto-médio Jequitinhonha que conta aproximadamente 17.000 habitantes, dos quais 35% encontra-se atualmente distribuído pela zona rural (IBGE 2004 e 2007). Como sabemos, de uma forma geral no Brasil (e na América Latina), a partir de meados do séc. XX a concentração demográfica inverteu-se rapidamente de um quadro primordialmente rural para urbano. Se até o início deste período 70% da população do país habitava o campo, nos anos 1990 esta mesma cifra (70%) era usada para indicar sua população urbana. Em Turmalina, o IBGE recenseou em 1970 um total de 16.500 habitantes, dos quais 85% habitavam a zona rural. Vemos que enquanto o número total de habitantes do município pouco mudou nas últimas três décadas, sua distribuição entre o campo e a cidade se inverteu quase totalmente. Grande parte dos habitantes da sede municipal veio do campo há no máximo uma geração e não são raras as famílias que mantêm dupla residência, na zona rural e na cidade, ou as que moram em uma zona e têm parentes e amigos próximos na outra. Esta inversão demográfica tão recente significa não apenas uma proximidade entre comunidades rurais e a cidade, mas uma grande convergência, na cidade, de indivíduos e famílias de diferentes comunidades rurais.

A sede é ainda uma forte articulação entre estas diferentes comunidades enquanto centro municipal de diversas transações infra-estruturais, tais como comércio, administração pública, atendimento médico, educação oficial, etc. Por exemplo, há diversos moradores de diferentes pontos da zona rural que se dirigem à cidade de Turmalina semanalmente para comercializar produtos do sítio na feira.

A etnografia proposta no presente trabalho é centrada em um grupo cerimonial formado justamente por moradores de Turmalina e de diferentes comunidades da zona rural do município. Estas pessoas têm como importante ponto de articulação a cidade, onde mora boa parte do grupo, onde todos se cruzam com mais frequência, e onde se concentra grande parte de suas atividades. É inclusive como um “grupo de Turmalina” que se reconhecem e são reconhecidos, razão pela qual utilizaremos esta fórmula durante a dissertação. Entretanto, embora a zona urbana desempenhe aqui um importante papel centralizador para este grupo, suas práticas e sua identidade são

assimiladas antes à tradição rural e são diretamente associadas ao mundo camponês, tanto por seus integrantes, quanto pelos demais moradores da cidade e do campo.

Trata-se de um “grupo de foliões”, ou uma “companhia”, instituição responsável por conduzir grande parte de festas e de algumas cerimônias religiosas, sobretudo em suas componentes musicais. Embora não sejam agentes estritamente musicais, os “foliões” são especialistas da música. Entre os camponeses de Turmalina misturam-se mesmo as noções de “músico” e “folião”, existindo freqüentemente foliões que praticam música apenas no contexto da companhia, mas dificilmente músicos que não se integrem a uma companhia, ainda que esporadicamente. Sua música é essencialmente vocal e de um ponto de vista musical, estes foliões são principalmente cantores. Alguns tocam instrumentos de acompanhamento do canto, sobretudo viola caipira, violão e caixa, mas todos os gêneros musicais praticados pelo grupo são principalmente vocais. Pelas comunidades do município, os foliões são sempre convidados de honra em festas em geral, onde são responsáveis pela música e a dança da ocasião, dois importantes mecanismos conjuntos de comemoração coletiva²⁷.

Neste sentido o termo “folia” (substantivo cognato de “folião”: aquilo que faz um folião) ganha uma conotação semelhante à utilizada no contexto de festas de carnaval da região nordeste e sudeste do Brasil e em Portugal, onde significa diversão, brincadeira, festejo, algazarra²⁸. Mas este termo possui também alguns outros significados em Turmalina. Às vezes a própria companhia é chamada de “folia” e sobretudo, esta palavra é utilizada para dar nome: a um tipo de ciclo cerimonial anual conduzido pelos foliões; e a um gênero musical específico praticado durante este ciclo. Seu significado pode ser ainda francamente impreciso, aberto entre estas definições particulares. Frases como: “Vai haver folia”, por exemplo, podem reservar ao termo “folia” os significados potenciais de “grupo de foliões”, de “ciclo de folia”, do “gênero musical folia”, de “festa”, ou de tudo isso ao mesmo tempo, como um termo sintético.

²⁷ Claro que falo aqui de uma perspectiva tradicional local. Sabemos que a partir da segunda metade do séc. XX novas formas de fazer musical chegaram com abundância à mesoregião: culturas musicais relacionadas a camponeses de outras regiões do país, além de músicas urbanas nacionais e internacionais, introduzidas pelo rádio e por outras tecnologias mecânicas de reprodução musical advindas da energia elétrica. Tidas atualmente como culturalmente estrangeiras, estas novas possibilidades (tanto de repertório quanto de meios de reprodução musical) substituem ou modificam muitas vezes o papel dos foliões como fonte exclusiva de música das festas em Turmalina. Surge também ao mesmo tempo, e sobretudo na cidade, a noção de “músico” desvinculada à de “folião”.

²⁸ Esta observação se choca ao que constata REILY a respeito de foliões da região sudeste do Brasil: “*In contemporary vernacular Portuguese, the term folia connotes loud merriment, chaos, and disorder, carnivalesque associations from which foliões wish to distance their serious religious tradition.*” (2002: 30).

Em Turmalina, são realizados atualmente três ciclos anuais de folia, chamados “Folia do Divino Espírito Santo”, “Folia de Nossa Senhora do Rosário” e “Folia de Reis”²⁹. Estes ciclos são festivais comunitários emicamemente católicos, embora independentes da igreja oficial e de representantes do clero³⁰, e são realizados ora em comunidades da zona rural do município, ora em um bairro dentro da cidade de Turmalina. Eles são chamados também de “giro”, numa referência ao deslocamento da companhia durante cada ciclo, onde ela visita sucessivamente diversas residências vizinhas (em princípio todas as casas católicas da comunidade onde o evento é realizado), repetindo em cada qual uma pequena seqüência de procedimentos cerimoniais, como veremos.

Os foliões são então responsáveis por uma série de agenciamentos rituais, desenvolvidos sobretudo através da música, e constituem atores indispensáveis na composição destes giros³¹. Entretanto, existem por outro lado outras datas e ocasiões que embora reservem um espaço aberto à participação dos foliões, podem ser também realizados sem a sua presença. Aliás, como disse acima, festas em geral, religiosas ou não, podem receber foliões. A participação destes agentes numa festa é sempre positiva, significa a presença de especialistas de música e de dança, que vão preencher o espaço de músicas e danças, às quais as outras pessoas vão assistir ou participar diretamente. Na cidade de Turmalina há por exemplo a festa de São João Batista, uma festa anual da qual os foliões sempre participam. Há ainda, durante todo o ano, diversas solicitações e convites de visita recebidos pelo grupo, principalmente feitos por particulares, amigos e parentes da companhia. Entretanto, ao contrário dos ciclos de folia, estas ocasiões normalmente não são condicionadas à participação dos foliões.

Existe uma diferenciação importante também entre o repertório musico-coreográfico presente nos ciclos de folia e em outras festas em geral. O gênero musical “folia” só é praticado durante ciclos de folia. Mais especificamente, cada peça deste gênero só é cantada durante seu ciclo homônimo. A peça “Folia de Nossa Senhora do

²⁹ Estes ciclos são realizados respectivamente: entre 02 e 04 de junho (Divino Espírito Santo); sem data fixa, mas preferencialmente durante o mês de agosto (Nossa Senhora do Rosário); e entre 24 de dezembro e 07 de janeiro (Reis).

³⁰ Diversos rituais e formas de religiosidade têm sido estudados no Brasil sob o grande prisma do chamado “Catolicismo Popular”. Para um panorama sintético dos principais autores e perspectivas em torno deste conceito, entre 1960 e 1990, ver ANDRADE (2006).

³¹ Segundo Sr. Zé de Eva, um grande folião de Turmalina, realizava-se também pela região, até algumas décadas atrás, o chamado “giro escuteiro”. Este evento era promovido por uma só pessoa, que em pagamento de promessas, girava com a bandeira do santo credor arrecadando esmolas para a realização de uma festa comunitária em sua homenagem. Durante este giro não havia música, nem foliões. Tampouco ele era chamado de “folia”.

Rosário”, por exemplo, só é cantada durante o giro de Nossa Senhora do Rosário, portanto, apenas durante alguns dias do ano, e assim por diante. Este é também o único gênero musical que tem um papel religioso e o único que não é dançado. Todos os outros gêneros são cantados e dançados, e recebem um estatuto comum de “brincadeira”, em oposição à folia. Diz-se “brincar um paulista” ou “brincar um caboclo”, por exemplo, mas “cantar uma folia”. Estes gêneros “brincados” podem estar presentes em todas as ocasiões onde há foliões, inclusive durante os ciclos de folia.

O “caboclo” é sem dúvida o mais brincado pelos foliões de Turmalina. Nunca presenciei uma festa ou uma reunião qualquer do grupo sem que fossem brincados caboclos. Ao fim de alguns caboclos seguidos, geralmente brincam-se um ou dois “paulistas”, gênero chamado também de “quatro”. Se há um quórum mínimo de pessoas na festa, é comum que se brinquem ainda um ou dois “noves” à medida que a noite avança. Digo à noite, pois, segundo o que pude observar, os noves parecem nunca ser brincados de dia³². Mais raros são os “vilões” e os “vilões redondos”, que tive a oportunidade de assistir apenas uma ou duas vezes. Há brincadeiras de roda como “ciranas” e “rodas” das quais os foliões participam, mas que são geralmente conduzidas por não-foliões, normalmente iniciadas por mulheres.

Embora segundo a narrativa dos foliões a participação feminina no grupo não seja objeto de qualquer restrição formal, o papel de folião é visivelmente um interesse de homens. Não há atualmente nenhuma mulher que integra a companhia de Turmalina, situação aparentemente comum na memória de seus integrantes. Presenciei duas vezes mulheres se integrarem ocasionalmente à companhia numa posição paralela à dos membros do grupo. Os dois casos foram visitas a casas durante um giro, e infelizmente sou incapaz de precisar aqui os nomes destas duas senhoras e suas relações com integrantes da companhia. Lembro-me que uma delas se juntou ao grupo para cantar uma folia, e a outra, um caboclo, ambos gêneros musicais onde o canto é exclusivamente executado por foliões.

Outro gênero musical relacionado aos foliões, muito presente no município até os anos 1970, mas atualmente em desuso, é a “cantiga de roça”, chamado também de “canto de capina”, “mutirão” ou “reúna”. Nem religioso, nem brincado, este gênero exclusivamente vocal embalava mutirões de trabalho na roça. Mutirão era um sistema

³² Mas talvez a associação mais pertinente neste caso não seja nove/noite, mas desta brincadeira a um clima de animação e descontração normalmente atingido num ponto avançado da festa, geralmente já à noite.

de trabalho coletivo e de troca de mão-de-obra baseado em relações de reciprocidade e comunitarismo muito corrente no médio Jequitinhonha até aproximadamente os anos 1970. Sitiantes vizinhos aliavam-se para campanhas de trabalho agrícola que exigiam mão-de-obra numerosa, reunindo-se consecutivamente na roça de cada um dos envolvidos, até que todos tivessem sua solicitação satisfeita e proporcionalmente retribuída. Sempre que havia alguns foliões entre os companheiros que trabalhavam, e a narrativa do grupo de Turmalina relata que sempre havia, as cantigas de roça eram entoadas durante o trabalho, revezadas entre conjuntos de quatro trabalhadores/cantores durante toda a jornada.

Dentro das campanhas de mutirão, ao fim de cada dia de trabalho, o anfitrião do dia oferecia uma festa em sua residência, onde se reuniam os trabalhadores e também suas famílias nucleares. Além de um sistema de cooperação vicinal, o mutirão representava sistematicamente um tipo de festival comunitário, um período que podia se estender por mais de uma semana, onde os dias eram marcados pelo trabalho coletivo dos homens e pelas cantigas de roça, e as noites preenchidas de festas, regadas de caboclos, noves, paulistas, ciranas...³³

A companhia de Turmalina é formada por aproximadamente 20 pessoas. Há foliões que são claramente assimilados como integrantes do grupo, assíduos em seu calendário. Por outro lado, há outros companheiros que o integram apenas eventualmente, num vínculo menos definido.

No raio de algumas dezenas de quilômetros, além da companhia de Turmalina, há ao menos outros dois grupos análogos de foliões, com mais ou menos o mesmo porte e poderíamos generalizar, calendários semelhantes, mesmos sistema e gêneros musicocoreográficos praticados. Estes dois grupos encontram-se ambos no município vizinho de Leme do Prado, um em torno da sede, outro em torno do distrito Gouveia.

Em geral, os foliões destes três grupos se conhecem e não é raro que um cantor de uma companhia integre-se eventualmente a uma outra. Várias peças musicais transitam também entre os grupos: uma parte importante de seu repertório é comum. Igualmente, os espaços de atuação de cada uma destas companhias podem se imbricar.

³³ Sistemas de mutirão camponês muito semelhantes são descritos por alguns autores em diferentes estados do Brasil. Ver por exemplo: BATISTA (in MARCHI *et al.* 2002: 265-268); BRANDÃO (1983: 78-91); CANDIDO (2003 [1964]: 87-94); COSTA (in MARCHI *et al.* 2002: 277-279); P. PEREIRA (*ibid.*: 288-289); J. PEREIRA (*ibid.*: 297); A. PEREIRA (*ibid.*: 300-301).

Não havendo uma fronteira definida para a circulação de cada uma delas, é possível que em diferentes ocasiões, diferentes grupos de foliões visitem uma mesma localidade.

Em Turmalina, em Leme do Prado e em vários municípios próximos, narra-se a existência atual ou recente de diversos outros grupos de foliões, distribuídos ao menos pelo alto-médio Jequitinhonha. Também outros ciclos de folia são conhecidos na região, além dos realizados atualmente em Turmalina e Leme do Prado, ciclos como o de São Sebastião e o de Bom Jesus.

Capítulo III

Giro de Nossa Senhora do Rosário 2005:

o caboclo

No ano de 2005, o grupo de foliões de Turmalina fez o giro de Nossa Senhora do Rosário durante o mês de setembro. Este ciclo é preferencialmente realizado entre os meses de julho e agosto, mas naquele ano, ele teve que ser adiado no último momento. Uma senhora que morava em Turmalina, vizinha de vários dos foliões, faleceu em julho, alguns dias antes do fim de semana inicialmente previsto para a folia. Mesmo que a companhia fosse girar apenas em uma comunidade distante da cidade, o respeito ao luto da vizinha exigia uma atmosfera de austeridade e silêncio oposta à alegria e à agitação experimentada durante um giro.

Desta vez, era a comunidade do Queixada quem recebia a visita da companhia, durante o fim de semana dos dias 17 e 18 de setembro. Neste bairro rural, distante cerca de 30 km da sede municipal, moram aproximadamente 20 famílias, entre as quais as de alguns foliões. Contam na região que houve durante muito tempo nesta comunidade um grupo famoso de foliões de Reis, que existiu até os anos 1980. Deste grupo faziam parte o falecido Sr. Acido e vários de seus filhos. Sr. Geraldo e Sr. Murilo são dois destes filhos que continuam morando no bairro. O primeiro acompanha regularmente já há muitos anos o grupo de Turmalina; o segundo se integra eventualmente ao grupo, como fez durante este giro de Nossa Senhora do Rosário. A história pessoal destes dois senhores é marcada, como a de muitos outros homens da região, por um longo período de migração ao interior do estado de São Paulo, onde trabalharam no corte de cana. Sr. Geraldo trabalhou em São Paulo durante 19 anos, voltando para casa em 1977; Sr. Murilo migrou sazonalmente durante 18 anos, até voltar a morar definitivamente com a família há uns dez anos, no fim dos anos 1990³⁴.

³⁴ Há uma bibliografia razoavelmente vasta sobre migração do vale do Jequitinhonha para o corte de cana em São Paulo. Ver por exemplo AMARAL (1988); Bacarin & Gebara (1988); e BOTELHO (2003). Sobre migração em geral no vale do Jequitinhonha, ver GALIZONI (2000); Galizoni & Ribeiro (1999);

Também há muito tempo a comunidade não recebia uma folia. O último giro de Nossa Senhora do Rosário no Queixada havia acontecido na década de 1980. Há mais de dez anos que bandeira nenhuma passava por lá.

Na sexta-feira véspera do dia 17, a maior parte dos companheiros que iriam participar do giro estava em Turmalina. Muitos moravam na cidade, outros haviam chegado de diferentes pontos da zona rural para seguirem juntos a pequena viagem do dia seguinte. Na madrugada do sábado um carro conduziu os companheiros até a travessia do rio Araçuaí, combinando de voltar para buscá-los no mesmo lugar, na segunda-feira de manhã. Daí por diante, bastava atravessar o rio pela balsa e o ponto de início do giro era distante de apenas alguns quilômetros. A caminhada começava.

Sr. Murilo e Sr. Geraldo do Acido já esperavam na primeira casa a ser visitada, a partir de onde integrariam a companhia durante os dois dias de jornada. Sentia-se que este era um evento esperado com anseio e que seria marcado com gestos especiais ao longo dos dias. Muitos amigos se reuniam.

III.1 – *casa do Sr. Vicente de Telvino*

Uma das primeiras casas previstas no trajeto era a do Sr. Vicente de Telvino, primo do Sr. Geraldo do Acido e do Sr. Murilo. A cada casa visitada, uma sequência muito similar de procedimentos era seguida tanto pelos foliões quanto pelos anfitriões. Dentro desta rotina, alguns procedimentos pareciam ser acessórios, podendo ser acionados ou não, de acordo com diversas circunstâncias. Outras fórmulas eram, entretanto, visivelmente repetidas em todas as visitas, como a de cantar a folia (peça musical) homônima do ciclo logo que a companhia chegava a uma casa. Após este canto, os foliões podiam ou não propor brincadeiras como um caboclo ou um paulista. Da parte dos anfitriões, dar esmolas à companhia durante o canto da folia era um ato indispensável, enquanto oferecer bebidas ou uma pequena refeição aos convidados após esta “obrigação”, por exemplo, era um gesto corrente, mas que podia não acontecer.

Quem tirou a folia à chegada da casa do Sr. Vicente foi o Sr. Zé de Eva, por sua vez também primo dos irmãos Sr. Geraldo e Sr. Murilo. Logo que o grupo concluiu a

Goza & Rios-Neto (1988); MAIA (2000 e 2004); RIBEIRO *et al.* (2002); RIBEIRO *et al.* (2004); SANTOS (1993); SILVA (1988).

peça, o dono da casa iniciou uma série de elogios, ao mesmo tempo convidando os companheiros para se sentarem, para que descansassem um pouco enquanto ele serviria uma bebida. Sr. Zé de Eva, também com muita prontidão, agradeceu gentilmente negando: “- Não, nós não sentamos moço. O negócio nosso é cantar, não é conversar. Nós vamos tirar um caboclinho.” Sr. Vicente do seu lado insistia: “- Mas bora tomar um negocinho primeiro, um melzinho?” Sr. Zé também insistia na negação, determinado a cantar e a discussão se prolongava sem que os dois senhores pudessem encontrar um acordo.

Enquanto os homens custavam a se decidir, nesta prolongada e diplomática negociação, D. Tina, a mulher de Sr. Vicente, num gesto simples, introduziu um termo provisório ao problema. Ela pediu ao grupo que cantasse um pouco mais da folia para sua filha pequena, que não havia oferecido seu dom a Nossa Senhora durante a execução anterior. Em nome do grupo, Sr. Zé respondeu que poderiam cantar para todos os filhos do casal, se D. Tina desejasse, mesmo se estes não estivessem presentes. Bastava para isto indicar seus nomes ou idades aproximadas, se eram meninos ou meninas, para que os versos pudessem ser dedicados a eles através destas referências. A anfitriã pediu então que cantassem para mais sete filhos, sem necessidade de citar cada um em separado dentro dos versos, mas todos juntos, numa mesma menção. Sr. Zé brincou: “- Diz que conta de sete é [conta de] mentiroso.” A senhora respondeu: “- É, mas já cantou para um, eles são oito. Já desmanchou a conta do sete.”

A folia foi retomada sem demora e logo que concluída, Sr. Zé perguntou ainda no tom de brincadeira, se não haveria ainda outros filhos escondidos debaixo da cama, para os quais também cantar. Ele reafirmava a disposição do grupo em cantar segundo a solicitação dos donos da casa, como se dissesse: “Se vocês tiverem ainda mais crianças, ou outras necessidades de canto, nós cantaremos com prazer, enquanto quiserem.” Os foliões estavam ali para servi-los sem reserva³⁵. Sr. Vicente respondeu a brincadeira: “- Oh moço, eu vou deixar vocês tomarem primeiro, depois nós caça ele. Ter tem.” O anfitrião, por sua vez, demonstrava que era um grande prazer ouvi-los, que se dependesse dele, ele encontraria (faria aparecer) mais crianças, apenas como pretexto para ouvir mais um pouco da música. Ao mesmo tempo, deixava claro seu desejo de também oferecer algo: queria que todos se repousassem e bebessem. Mas Sr. Zé de Eva

³⁵ Disposição semelhante, de obrigação aos donos da casa visitada, é descrita por KIMO (2006: 89-93), no contexto de um grupo de foliões em Montes Claros (MG), onde gêneros musico-coreográficos são igualmente oferecidos pelos foliões aos anfitriões.

já havia começado a marcar no violão o caboclo que iriam brincar. Desta vez a disputa de ofertas encontrou um segundo acordo pontual entre os homens mesmo. Antes de começar a cantar, Sr. Zé pediu ao dono da casa que enchesse por favor sua garrafa de “raízes”. Tratava-se de uma garrafa com diversas ervas, raízes e cascas de árvore em seu interior, itens como o gengibre, junco, umburana, canguçu-branco, monjolo, guiné, etc. A cachaça curtida nestas “raízes” é boa para limpar a voz, espantar mal olhado, olho gordo e inveja. Ao longo do giro, muitos tomavam dozes desta garrafa, cujo conteúdo era completado de tempos em tempos nas casas visitadas.

Os foliões que iriam brincar o caboclo eram os mesmos que haviam acabado de terminar a folia. Preparados para seu início, guardavam a mesma disposição do canto anterior, organizados em duas filas paralelas de quatro cantores, chamadas cada uma um “terno”. Se olhadas de frente, a fila da direita constituía o terno que iria tirar a toada, ou seja, que iria iniciar a música, e a da esquerda o terno que iria respondê-la. Tanto na folia, quanto no caboclo, o canto é sempre alternado entre estes dois subgrupos, que são simétricos na organização interna de seus cantores, como dois exemplares de um mesmo naipe, compreendendo cada um quatro partes vocais diferentes³⁶. O canto é também nos dois casos estrófico: enquanto a letra muda de uma alternância a outra, o mesmo texto musical é sempre retomado sem alteração a cada período. Escutamos assim um canto a quatro vozes, sem dobramento, que se alterna entre os dois ternos.

Uma parte importante da letra cantada em um caboclo é definida no momento de sua execução, pelos foliões que cantam as primeiras vozes de cada terno, chamadas “primeiras”. Nesta ocasião, Sr. Zé de Eva cantava a primeira do terno da direita e Sr. Tião de Rita a primeira do outro terno. Como de costume, os foliões que cantavam as primeiras tocavam também a viola e o violão, indispensáveis instrumentos de acompanhamento harmônico do canto na folia e no caboclo. Outro folião tocava um tambor. Normalmente há ao menos uma caixa, ou uma caixa e um tambor como instrumentos de percussão para acompanhar o caboclo, a folia e outros gêneros.

³⁶ Estas diferentes partes vocais serão descritas no capítulo IV.



Fig. III.1 - Caboclo brincado durante o giro de Nossa Senhora do Rosário, Queixada, 17/09/2005. À frente, Sr. Tião de Rita à esquerda e Sr. Zé de Eva à direita. Não conseguimos ver direito nem o terceiro folião do terno à esquerda, nem o quarto do terno à direita.

Também como de costume, o caboclo foi introduzido por uma louvação, uma pequena seção sem dança que abre a peça, que concentra as atenções e dispõe o início da brincadeira. Sr. Zé de Eva lançou uma louvação conhecida por todos, com um verso também bastante familiar que dizia:

Assegura companheiro

lê lê ai

lê lê ai ê

Assegura que eu lá vou

lê lê ai

lê lê ai ê

O meu peito criou asa

lê lê ai

lê lê ai ê

Meu coração avoou

lê lê ai

lê lê ai ê

Mas se este verso era bem corrente no repertório dos foliões, surpreendia entretanto, neste caso, seu contexto. Versos que demonstram grande euforia, alegria incontida, são mais utilizados em momentos onde um estado de animação geral já foi bem estabelecido, raramente no início de uma festa, de uma jornada, ou de uma visita.

Neste verso, Sr. Zé de Eva ressaltava a satisfação do encontro: sozinho, ele não poderia conter seu peito, prestes a voar. Ao mesmo tempo ele convocava a participação dos companheiros a esta empreitada de contentamento, certo de que estes lhe dariam segurança, e não o deixariam cantar sozinho (“Assegura companheiro / Assegura que eu lá vou”³⁷). Cantadas como introdução, estas palavras tornavam-se mais salientes, ganhavam destaque, amplificavam sua força expressiva, marcavam um momento especial.

Sr. Tião de Rita respondeu louvando a casa e por extensão os anfitriões, simples na aparência, mas virtuosos em sua essência:

Que casinha tão bonita
lê lê ai
lê lê ai ê
Por dentro, por fora não
lê lê ai
lê lê ai ê
Por dentro ela cheira cravo
lê lê ai
lê lê ai ê
Por fora manjericão
lê lê ai
lê lê ai ê

Vemos que de uma alternância a outra há versos que são repetidos sempre da mesma maneira, como um tipo de bordão, intercalados por versos novos, que são sempre diferentes. Nesta louvação, os versos “bordão” (“lê lê ai / lê lê ai ê”) não possuem conteúdo semântico, mas existe um repertório grande de louvações onde este não é o caso (veremos outros exemplos oportunamente). Nunca há, entretanto, uma relação direta entre o conteúdo semântico do bordão e dos outros versos, que constroem estrofes novas a cada período. O bordão se distingue ainda por conter um enunciado completo e autônomo a cada vez que é repetido, ao passo que os outros versos, chamados de versos “jogados”, têm seus conteúdos semânticos interligados dentro de cada alternância do canto. No exemplo acima, a estrofe formada por estes versos jogados é:

³⁷ O verbo “assegurar”, neste caso, é um neologismo formado pela fusão dos verbos “segurar” e “assegurar”. Ele guarda aqui as duas conotações.

“Que casinha tão bonita
 Por dentro, por fora não
 Por dentro ela cheira cravo
 Por fora manjericão”

A escolha dos versos jogados é realizada no momento da performance pelos foliões que cantam a primeira de cada terno, seguidos prontamente pelos outros cantores. Contudo, estes versos não são criados durante o canto, mas retirados de um vasto repertório pré-existente, repertório utilizado em gêneros musicais diferentes, como veremos. Um bom folião deve conhecer intimamente um grande número de versos, e ser capaz de cantá-los com prontidão³⁸.

versos jogados:	A	/	B
(terno que tira:)	$a^1-X / a^2-X / a^3-X / a^4-X$		
(terno que responde:)	$b^1-X / b^2-X / b^3-X / b^4-X$		

Fig. III.2 – Estrutura dos versos em uma louvação: A e B representam os versos (estrofes) jogados, formados respectivamente por $(a^1 + a^2 + a^3 + a^4)$ e $(b^1 + b^2 + b^3 + b^4)$; e X representa o bordão.

Sr. Zé de Eva gosta de cantar a louvação uma vez só, como fizeram neste dia: o primeiro terno tira, o segundo responde, e a seção está terminada. Mas ela poderia ser cantada duas vezes, continuando a seqüência de alternâncias entre os ternos. Assim como a escolha do caboclo que será brincado e da louvação que o introduz, esta é também uma decisão do folião que canta a primeira voz do terno que tira, decisão tomada no momento de sua execução e anunciada ao grupo unicamente através de sua execução.

Concluída a louvação, Sr. Zé de Eva começou um caboclo também familiar, cuja letra narra uma despedida entre dois apaixonados, triste como devem ser estas

³⁸ No contexto local, o termo “verso” é por vezes ambíguo na distinção entre verso e estrofe, como os entendemos na teoria literária acadêmica. O último termo não existe no vocabulário musicológico dos foliões de Turmalina. Na opção por adotar certas categorias nativas ao longo das descrições, o que penso nos ajudará a conduzir algumas reflexões posteriores, proponho indicar entre parêntese o sentido específico de verso ou estrofe, quando o texto exigir este tipo de precisão. Desta forma, usaremos as fórmulas “verso (verso)” ou “verso (estrofe)”, segundo o sentido específico que atribuímos à palavra.

despedidas. A moça que fica oferece um lenço ao namorado que parte, um objeto pessoal, banhado em suas lágrimas, lembrança que ele guardará até o momento do reencontro:

Arriei o meu cavalo, com pressa de viajar
Amarrei a espora no pé, a menina pegou chorar
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

O tema da despedida, ou da separação (implícita no ato da despedida), e a melancolia por ele levantada, se opunham aqui ao encontro que era experimentado entre os foliões e entre estes e os anfitriões, evento este marcado pela satisfação, alegria, euforia. De uma forma geral em Turmalina, entre pessoas queridas, à separação são atribuídos sentimentos de tristeza e melancolia, enquanto o encontro é relacionado à alegria. Falar da saudade causada pela separação era também afirmar que o encontro que acontecia era feliz, reunia amigos que há muito não se viam.

Durante o caboclo, muitos versos foram jogados neste mesmo sentido, saudações endereçadas aos donos da casa, mas cruzadas também em outras direções, entre os foliões, entre estes e outros companheiros presentes. Embora estes versos sejam escolhidos e iniciados pelas primeiras de cada terno, seu sentido pode ser assumido também pelos outros foliões que cantam, ou de acordo com o contexto, por todos os foliões do grupo, assimilados na figura de uma pessoa moral. Sr. Zé e Sr. Tião, na medida em que jogavam os versos, falavam em seus próprios nomes, mas com palavras que podiam representar também a expressão do grupo, como porta-vozes potenciais de um coletivo.

(continuação do caboclo:)

Arriei o meu cavalo com pressa de viajar
Amarrei a espora no pé, a menina pegou chorar
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Sr. Tião repetiu a estrofe que caracteriza a peça³⁹)

³⁹ Para fins de praticidade, chamaremos doravante “estrofe característica” de um caboclo a estrofe exclusiva de uma peça específica, que a distingue e individualiza de outras, ao nível das letras.

É deveras primo Murilo, nós agora encontramos
Nós só vamos desapartar quando o dia for amanhecendo
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Sr. Zé verbalizou a
satisfação em encontrar o
primo Murilo)

Senhores donos da casa, sua casa tem virtude
Eu cheguei pr'aqui doente, estou me achando com saúde
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Sr. Tião continuou cantando
aos anfitriões, como vinha
fazendo na louvação,
elogiando sua casa)

Arriei o meu cavalo com pressa de viajar
Amarrei a espora no pé, a menina pegou chorar
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(estrofe característica)

Senhores donos da casa não repara isso não
Que esse mal é de família que já vem de geração
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Ainda falando aos donos da
casa, Sr. Tião usou um verso
protocolar de pedido de
licença, desculpando-se pelo
possível incômodo criado
pela folia - barulho, euforia -,
justificado como tradição de
família)

É deveras Sr. Tião, você canta muito bem
O mestre que te ensinou pode me ensinar também
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Sr. Zé elogiou Sr. Tião,
mostrando respeito e
admiração)

Esse versinho que você jogou, vai outro em seu louvor
Nos cachos do seus cabelos corre água e nasceu flor
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Sr. Tião retribuiu
imediatamente a gentileza)

Senhores donos da casa venham fora do salão
Eu quero que vocês aprontem e acompanhem nós então
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

(Sr. Zé convida os donos da
casa a acompanharem o giro)

Arriei o meu cavalo com pressa de viajar (estrofe característica)
Amarrei a espora no pé, a menina pegou chorar
Essa menina chorou, ela chorou e chora
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora

Senhores donos da casa assunta o que eu vou dizer (Sr. Zé anunciou o fim do
Nós para este caboclo, vamos brincar um paulista pr'ocê caboclo, oferecendo aos
Essa menina chorou, ela chorou e chora anfitriões uma nova
Me dá seu lenço morena, adeus que eu já vou-me embora brincadeira, um paulista)

Neste verso, Sr. Zé de Eva articulou o encerramento do caboclo, e todos entenderam claramente sua sugestão: já haviam jogado uma quantidade satisfatória de versos, e este poderia ser um ponto adequado para o fim do canto. Contudo, a brincadeira encontrava-se tão bem sucedida, havendo instalado um clima de animação tão forte, que os ternos não pararam de cantar, mas ao contrário, continuaram jogando versos novos, prorrogando a cada alternância o encerramento do caboclo para adiante e adiante, num movimento de inércia que estendeu quase em um terço sua duração.

Da mesma forma em que a duração da folia havia sido ampliada minutos antes, a pedido dos anfitriões, o caboclo agora também se alongava, desta vez por iniciativa dos foliões. A satisfação do encontro era saboreada o mais longamente possível, ou o intervalo do encontro era dilatado. O ato de cantar significava em si um prazer para os que cantavam. A fruição dos cantos era igualmente um prazer para quem assistia. Mas além disto, era também agradável para quem cantava, saber que agradava a quem assistia, a ponto destes últimos solicitarem uma quantidade maior de cantos. Igualmente prazeroso para quem assistia, era saber que seu interesse agradava a quem cantava, a ponto de estenderem voluntariamente a música. Saber cantar e saber escutar eram conhecimentos tão importantes quanto saber demonstrar e reconhecer o prazer de exercê-los.

Além de tudo, era uma grande honra para os anfitriões o privilégio de ter por um prazo maior a presença dos companheiros que deveriam visitar ainda muitas outras casas naquele dia. Eles dispensavam não apenas uma porção maior de seu tempo, mas de suas vozes e de suas forças, artigos que deveriam também ser bem administrados e dosados entre as inúmeras visitas previstas para o giro, sob o risco da rouquidão, da

exaustão, do esgotamento destes itens antes do fim da jornada. Após o caboclo, enquanto finalmente Sr. Vicente de Telvino conseguia servir uma refeição e bebida aos visitantes, Sr. Tião de Rita, Sr. Zé de Eva e dois outros companheiros brincaram na sala o paulista que havia sido anunciado nos versos anteriores. O anfitrião, ao mesmo tempo em que assistia, insistia sistematicamente a todos para que comessem e bebessem bastante. Trocas muito generosas estavam sendo feitas⁴⁰.

Vimos no caboclo acima, que um sistema de repetição de bordão semelhante ao da louvação é também empregado na construção de seu texto literário. Porém, o bordão aqui é constituído pelos dois últimos dos quatro versos (versos) que compõem a estrofe característica da peça. Os dois primeiros versos são substituídos por versos jogados a cada período de alternância. Eventualmente repete-se a estrofe característica inalteradamente. Como na louvação, não há relação semântica de complementaridade entre os versos jogados e o bordão, mas os versos bordão remetem sempre ao sentido da estrofe característica. Temos assim, tanto na louvação quanto no caboclo, o contraponto de dois enunciados paralelos, ou estreitamente intercalados (virtualmente paralelos): um redundante, que é exclusivo e característico de uma peça específica; outro formado por uma seqüência não repetitiva de versos, construída durante a performance, por versos emprestados de uma paleta comum a diferentes peças. No exemplo acima, um destes níveis de enunciado falava de despedida e separação, e desde que exposto pela primeira vez, era previsível até o fim da peça. O outro nível, construído ao longo da brincadeira, se desenvolveu basicamente em torno do encontro, seja pedindo licença para tal, celebrando diretamente a ocasião, louvando qualidades dos companheiros presentes.

$$\begin{array}{l} \text{(terno que tira:)} \\ \text{(terno que responde:)} \end{array} \left| \begin{array}{l} \text{(Y) } y^1 - y^2 / \\ C - y^2 / \\ D - y^2 / \\ E - y^2 / \\ y^1 - y^2 / \\ F - y^2 / \end{array} \right. \text{etc.}$$

Fig. III.3 – Estrutura dos versos em um caboclo: Y representa a estrofe característica da peça, subdividida em duas metades: $y^1 - y^2$. Ao longo do caboclo, y^1 é substituído pelos versos (estrofes) jogados C, D, E, etc., enquanto y^2 é sistematicamente repetido como bordão. Eventualmente Y retorna na íntegra.

⁴⁰ Recentemente, ao telefone com alguns dos foliões que participaram deste giro no Queixada, perguntei pelo Sr. Vicente de Telvino. Automaticamente comentaram sobre o requeijão que ele havia oferecido na ocasião deste giro de Nossa Senhora do Rosário, quase três anos atrás. Impressionou-me a eficiência desta alquimia, capaz de transformar o requeijão numa marca tão duradoura de um encontro, da generosidade e da satisfação do anfitrião, valores simbólicos neste caso muito superiores ao valor nutritivo ou gustativo da refeição.

Durante todo o giro, a companhia se deslocava entre as casas numa caminhada sem cantos, ao som de um constante rulo de caixa, executado sem interrupção por Sr. Geraldo do Acido, o caixeiro do grupo. Este instrumento anunciava de longe a presença da folia e inscrevia sonoramente seu espaço e tempo. Era com este som que a bandeira chegava e saía das casas visitadas. Os moradores acompanhavam o sinal que se aproximava, deduzindo a proximidade da visita, e o mesmo sinal que momentos depois se afastava, assinalando a despedida até uma próxima vez.

Entretanto, a visita à casa do Sr. Vicente de Telvino foi marcada pela oferta de mais uma concessão: a companhia se retirou cantando, e seguiu desta forma até que se perdesse de vista (e de ouvidos) a moradia. Ao início desta última toada, um companheiro brincou dizendo aos donos da casa: “- Pagar o requeijão agora né?” Ele se referia ao canto especial de saída como pagamento pela refeição oferecida, pelo acolhimento especial. O casal de anfitriões riu. A brincadeira era engraçada por ser indiscreta, mesmo se revelava então um protocolo de retribuições que pareciam tão claras quanto simétricas e intermináveis.

(canto da saída da casa do Sr. Vicente de Telvino:)

Minha gente é hora, é hora,	(diversas vezes)
Pega a bandeira e vamos embora	
Nossa Senhora lá vai andando	(diversas vezes)
Vai andando devagarzinho	
Senhores donos da casa	(similar)
Deus te dá um bom caminho	
Senhores donos da casa	(similar)
Vocês podiam nos acompanhar	
Senhores donos da casa	(similar)
Deus te olha no seu lugar	
(etc.)	

O dono da casa aceitou o convite formulado no canto e acompanhou o grupo, uma outra forma de estender o encontro com os companheiros. A música se distanciava pouco a pouco dos que ficaram. Sr. Murilo insistiu mais uma vez à dona da casa: “- Vamos comadre, mais nós?” Ela respondeu: “- Agora eu não vou não comadre, eu

tenho umas coisinhas aí, depois eu dou um chego lá, dar com vocês na estrada.” De fato ela iria reencontrar a companhia no fim da manhã, justamente na casa do compadre Murilo.



Fig.III.4 – Queixada, 17/09/2005. A companhia caminha entre uma casa e outra. Uma bandeira de Nossa Senhora do Rosário vai à frente, conduzida pelo procurador, seguida do caixeiro que executa um rulo constante e dos demais companheiros. Alguns conversam, aproveitando a caminhada para digerir coletivamente os versos cantados e escutados até o momento. Outros se concentram entre um cigarro e outro, organizando na memória versos que poderão ser eventualmente jogados nas próximas casas.

III.2 – casa do Sr. Murilo

Um pouco mais tarde o grupo chegou à casa da sogra do Sr. Murilo. Apesar de não receber a visita de uma companhia já há bastante tempo, a folia, sua música e suas formalidades não eram nenhuma novidade para esta senhora. Um de seus irmãos era mesmo um dos antigos foliões de Reis do Queixada.

A companhia não haveria de demorar muito, pois a próxima casa prevista no trajeto era na verdade a do Sr. Murilo, distante apenas alguns metros da casa da sogra. Em certa medida as duas visitas eram uma apenas, uma visita dupla. Mas mesmo assim, além do canto da folia, o grupo quis oferecer pelo menos uma brincadeira à dona da casa. Seu genro se juntou ao irmão Sr. Geraldo e aos primos Sr. Tião de Rita e Sr. Zé de Eva para brincarem um paulista. A anfitriã, parecendo muito satisfeita, assistia atenta

aos sapateados dos foliões⁴¹ e acompanhava verso por verso a poesia cantada, que construía mais uma vez imagens nostálgicas de desencontro e despedida, através de versos como: “Eu fui lá em sua casa ai ai meu Deus / Cheguei lá não te encontrei / Saí lá de sua casa ai ai meu Deus / Muita lembrança eu deixei”; e “Menininha bonitinha / Eu quero casar com você / Põe sua mão na minha ai ai meu Deus / Depois do adeus abraça”.

Na gravação deste paulista, durante uma das seções de sapateado, escutamos a dona da casa suspirar dizendo: “- Ah meu tempo.” Provavelmente a dança transportava sua lembrança a algumas décadas passadas, quando folias eram mais frequentes em sua comunidade. Talvez a fizesse lembrar de seu irmão, que era um folião. Mas esta senhora não era a única pessoa a indicar que a música era expressiva. Ao fim, toda a platéia elogiou. Um companheiro também chamado Sr. Tião (Tião de Santo) gritou: “- Aqui é aroeira pica-pau!” A aroeira é uma árvore de madeira muito dura, extremamente resistente, inclusive ao bico do pica-pau. O paulista tinha sido bonito, forte como a madeira da aroeira, submetido e aprovado pela opinião do público. A anfitriã acrescentou: “- Estou vocês muito contente, muito obrigada e mais Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora Mãe Santíssima rebuça todos meus filhos de Deus que entrou no meu portão.”

A companhia passou em seguida à casa do Sr. Murilo, onde como previsto, sua mulher e filhas esperavam com um grande almoço. A folia cantada na chegada foi então repleta de versos específicos para o agradecimento antecipado da rica refeição servida na seqüência⁴². O trabalho despendido por estas senhoras e moças era em muito compatível ao trabalho dos foliões, sendo também uma das partes indispensáveis e super-especializadas da empresa “folia” como um todo, exigindo também uma dedicação intensa, cujo resultado era oferecido e colocado à prova de todos os presentes. A ocasião pedia louvores e agradecimentos. Ela pedia reconhecimentos mútuos – pedia caboclos. Mal terminada a refeição, Sr. Zé de Eva, incansável (ou talvez apenas muito generoso quanto a seu capital musical), reuniu alguns companheiros para continuarem o canto. Começavam o que seria uma seqüência de três caboclos.

O primeiro e o segundo destes caboclos foram ambos tirados pelo Sr. Zé de Eva, e foram brincados quase sem interrupção entre um e outro: o segundo não foi nem

⁴¹ A estrutura do gênero musico-coreográfico “paulista”, que inclui seções de dança sapateada com palmas, será descrita no capítulo IV.

⁴² A estrutura do gênero musical “folia”, que reserva um espaço importante de sua letra a versos jogados, será tratada no capítulo IV.

mesmo introduzido por uma louvação. Os versos jogados na louvação do primeiro evocavam mais uma vez o argumento da despedida, neste caso, anunciando uma falsa despedida:

Amanhã eu vou-me embora

Ê balainho de flor

Ê balainho de flor

A coroa do rei balanceou

Que mentira eu não vou não

Ê balainho de flor

Ê balainho de flor

A coroa do rei balanceou

Se eu tivesse de ir-me embora

(similar)

Eu não estava aqui mais não

(similar)

Era também mais uma vez Sr. Tião de Rita quem cantava a primeira do terno que respondia. Os versos da resposta seguiram no mesmo tom:

Quando eu ia para São Paulo

(similar)

No caminho olhei pra trás

(similar)

Avistei meu bem chorando

(similar)

No São Paulo eu não vou mais

(similar)

O público escutava com atenção, todos sabiam que este verso se encaixava perfeitamente ao dono da casa, que havia trabalhado tantos anos em São Paulo, deixando mulher e filhos para trás.



Fig.III.5 - Queixada, 17/09/2005, caboclo brincado na casa do Sr. Murilo. Ao fundo Sr. Murilo (preparando um cigarro), mulher e duas filhas assistem o caboclo brincado na sala. Dos companheiros que cantam, vemos apenas Sr. Zé de Eva.

A louvação do terceiro caboclo, que foi tirado por Sr. Geraldo do Acido e respondido por Sr. Tião de Rita, trouxe versos de agradecimento pelo almoço, além de insistir na evocação do encontro:

Senhores donos da casa

ai, ai

ai, ê

Escuta o que eu vou falar

(similar)

O almoço dos foliões

(similar)

Nossa Senhora vai te pagar

(similar)

É deveras primo Geraldo

(similar)

Nós agora encontremos

(similar)

Nós há de desapartar

(similar)

Quando o dia for amanhecendo

(similar)

O argumento “separação/encontro” voltava obstinadamente nas letras dos cantos, como um fio conectando as brincadeiras e as visitas durante o giro, como um elemento de estabilidade ou de redundância. Porém, este não parecia ser o único elemento, nem o único parâmetro a pulsar neste sentido. Alguns outros eventos pareciam também se repetir de forma mais ou menos clara, enquanto outros ainda, por outro lado, pareciam gerar movimento, gerar uma certa dinâmica na seqüência de brincadeiras.

III.3 – relações entre peças musicais

Se isolarmos as estrofes características e as melodias principais dos três caboclos brincados nesta ocasião, teremos os seguintes textos:

1. “Aqui nesse córrego tem, aqui nesse córrego mora
 Aqui tem um rapazinho que toda moça ele namora
 Quando fala em casamento ele arruma a mala e vai-se embora”

2. “Lá embaixo onde eu moro não tem homem que agüenta
 Se eu beber o povo fala, se eu não beber o povo inventa
 Três coisas que eu não gosto, é de cachorro bravo, cavalo trotão, mulher ciumenta”

3. “Peguei na minha viola somente pra enfeitar
 Veio a moça na janela, ela veio namorar
 Oi ai ai ai, só pensa em namorar
 É falar em casamento, essa moça não quer casar”

♩ = 80 - 90

1. 
A - qui nes - se córre-go tem, a - qui nes - te córre-go mora A-qui
tem um ra - pa - zinho que to - da mo - ça e - le na - mora Quan-do


fa - la em ca - sa - men - to ele arru - ma a ma - la e vai - se em-bora

♩ = 80 - 90

2. 
Lá em bai-xo on - de moro não tem ho - mem que a - güenta Se eu be-
ber o po - vo fala, se eu não be - ber o po - vo in-
venta Três


coi-sas que eu não gosto é de ca - chorro bravo, ca-valo tro - tãõ, mu-lher ciu-menta

♩ = 80 - 90

3. 
Pe - guei na mi - nha vi - ola so - men - te prá en - fei - tar Veio a
Oi ai ai ai, só pen - sa em na - mo - rar É fa -


mo - ça na ja - nela, e - la vei - o na - mo - rar
lar em ca - sa - mento es-sa mo - ça não quer ca - sar

Destes três caboclos brincados na casa do Sr. Murilo, é possível notar que a melodia dos primeiros quatro compassos do primeiro e do segundo é a mesma. O terceiro caboclo, por sua vez, nos remete ao segundo por intermédio do primeiro. A letra do caboclo 1 descreve um rapazinho que gosta de namorar sem compromissos. O caboclo 3 retrata uma exata versão feminina deste personagem: uma moça que só pensa

em namorar, que não deseja absolutamente se casar. Na letra do caboclo 2, encontramos um personagem que se diz constantemente atacado pelas fofocas da vizinhança, que é um inimigo de cachorros bravos, que aprecia cavalos elegantes e rápidos e prefere mulheres que tolerem sua promiscuidade. Poderíamos conjecturar que se trata ainda do mesmo rapaz namorador (ou moça) criticados nos caboclos 1 e 3. Aqui ele assume o eu-lírico tomando parte da discussão, defendendo-se das censuras a ele lançadas pela comunidade.

As primeiras duas peças foram tiradas por Sr. Zé de Eva, e podemos supor que a melodia da primeira suscitou para ele mesmo a escolha da segunda, assim como a oposição entre os eu-líricos que dialogam nas duas letras. O caboclo 3 é uma composição do Sr. Geraldo do Acido. Era muito pertinente que ele tirasse um caboclo de sua autoria nesta ocasião, uma oferta bem personalizada ao anfitrião, que era também seu irmão. Mais pertinente ainda por ser um caboclo cuja letra se relacionava ao assunto levantado na brincadeira.

Alguns elementos eram retomados nitidamente entre as peças, praticamente sem re-elaboração, como parte da melodia dos caboclos 1 e 2. Outros elementos eram em parte conservados, em parte modificados, como a figura do namorador, que transita entre um personagem masculino e feminino, ou entre a terceira e a primeira pessoa do discurso, onde é dotado respectivamente de conotação negativa e positiva, além de agregar, entre as peças, qualidades adicionais de bom bebedor, apreciador de cavalos, etc. Não apenas objetos ou motivos, mas também algumas pequenas fórmulas de estrutura eram semelhantes entre os diferentes textos. Nas letras dos caboclos 1 e 2 há por exemplo locuções adverbiais de lugar que ocupam posições análogas introduzindo as frases: “**Aqui** nesse córrego tem” e “**Lá embaixo** onde eu moro não tem”. Ao mesmo tempo, outros elementos mudavam nitidamente, como as louvações, cujos versos bordão e melodias eram distintos uns dos outros. A melodia principal do caboclo 3 também era inédita na seqüência.

Poderíamos observar ainda que alguns dos foliões participaram dos três caboclos, ocupando sempre o mesmo posto. Sr. Tião de Rita, por exemplo, cantou a primeira do terno da resposta durante as três peças. Outros companheiros se alternaram, cantando uma peça e assistindo as outras. Outros ainda podem ter participado ativamente das três peças, mas alternando seu papel, cantando por exemplo a primeira voz de um terno durante os primeiros dois caboclos, e em seguida a segunda voz do mesmo terno.

Vemos se constituir desta forma uma trama de relações entre elementos de diferentes níveis deste sistema músico-literário. Entre as três peças diferentes, o assunto das letras, a melodia e os cantores eram em parte repetidos, em parte transformados e em parte mudados. Estas pequenas cadeias de relações simultâneas entre diferentes elementos músico-literários conectavam os caboclos num estilo onde nenhuma peça da seqüência era completamente original, e nenhuma peça era completamente redundante. Poderíamos entender estas seqüências ou cadeias como círculos de convergência, dentro dos quais algumas linhas se cruzavam conectando diferentes termos, enquanto outras constituíam linhas de fuga, que apontavam para fora, mesmo que este exterior pudesse significar posteriores conexões a novas linhas.

Pude assistir seqüências de peças deste tipo em diversas outras ocasiões, sejam concentradas num espaço curto de tempo (numa visita como esta, por exemplo); ou dispersas em um prazo mais longo (durante toda uma noite de festa, ou durante alguns dias de giro). Seqüências durante as quais o material musico-literário é desenvolvido de uma peça a outra segundo relações de citação, semelhança, oposição, inclusão, etc., como no exemplo acima. Pude ver também por vezes algumas destas seqüências serem quebradas por peças sem nenhuma relação aparente às vizinhas anteriores, mas com ligações claras às peças que se seguiam, que por sua vez acabaram por retornar de alguma forma à seqüência precedente, seja através de melodias comuns, ou de versos muito semelhantes. Outras vezes, cadeias diferentes de caboclos foram desenvolvidas ao mesmo tempo sem se misturarem: dois conjuntos de peças sobrepostos (peças de um e de outro executadas alternadamente), cada qual com claras relações internas entre seus termos, mas sem convergências conseqüentes entre um e outro. Lembro-me, por exemplo, de uma série de caboclos cantados na tarde do sábado 03 de junho de 2006, durante o giro do Divino em Turmalina, peças cantadas entre diferentes visitas, em diferentes casas, onde parte dos caboclos tinha uma ligação clara em torno da forte imagem de um revólver que aparecia em suas letras⁴³; e ao mesmo tempo, nenhuma

⁴³ Letras destes caboclos que falavam de revólver, cantados em 03/06/2006:

(tirado pelo Sr. Zé de Eva:)

“Que benzinho bonitinho tinha, desse jeito eu não arrumo outro
Levei ela na função prá fazer presente os outros
Êta raiva danada que eu tinha, eu desejo o meu 38”

(tirado pelo Sr. Vicente:)

“O homem fez a fogueira, a mulher fez a função
Eu vi a guerra formar por causa de dois irmãos
A mulher chora, batia com o joelho no chão

relação significativa às outras peças que os interpolavam, estas conectadas entre si em torno de outros elementos, cujas letras evocavam sobretudo o namoro e a cachaça.

Embora seja pertinente utilizarmos a noção de “desenvolvimento” a este sistema, é preciso ter em mente que não se trata entretanto de um desenvolvimento de tipo linear, preciso e previsível, que tenha pontos pré-definidos de referência, ou um centro pivô objetivo do qual brotam ramos secundários. Tampouco trata-se de um desenvolvimento a partir de uma unidade principal da qual derivam secundárias por dicotomia ou genealogia segundo uma lógica binária (Um que torna-se dois, dois que tornam-se quatro...). O modelo desta forma de desenvolvimento se assemelharia mais, por exemplo, ao que propõem Deleuze & Guattari com o conceito de “rizoma” (1980): onde as diferentes peças poderiam e deveriam se conectar através de qualquer ponto e entre diversos estratos diferentes (entradas múltiplas), sem uma hierarquia, ordem ou direção fixas. Pode-se também cortar um rizoma, rompê-lo ou quebrá-lo numa altura qualquer (cortar uma seqüência de caboclos) sem que a menor parte isolada deixe de se reconstituir retomando suas linhas e/ou seguindo outras.

O conjunto de caboclos que será executado numa ocasião nunca é definido antes da própria execução. A priori da performance de caboclos, existe um repertório de peças conhecidas pelos foliões, peças que podem ser potencialmente usadas em diferentes momentos, encaixadas em diferentes configurações⁴⁴. O que distingue uma peça é sua estrofe característica (letra) aliada a uma melodia principal. Há diversas peças diferentes com a mesma melodia, ou com letras semelhantes. A escolha dos caboclos que se seguem numa ocasião obedece a uma estrutura de tipo aberto, que não determina a peça

O revólver alumiado com a luz do lampião”

(tirado pelo Sr. Tião de Rita:)

“Não mexe com 38 que 38 não é brinquedo

A mola do 38 já deu cãibra no meu dedo

Pois a moça que tem coragem merece um rapaz que não tem medo”

⁴⁴ É claro que o maior ou menor domínio deste repertório está relacionado à maior ou menor qualidade do folião. Foliões mais competentes detêm uma paleta mais rica do que os outros. Durante minha freqüentação ao grupo, entre 2004 e 2006, pude registrar em volta de 40 peças de caboclo diferentes cantadas mais ou menos assiduamente. Pareceu-me haver contudo uma certa rotatividade entre estas peças, que de tempos em tempos eram mais ou menos lembradas. Eram também lembradas com certa freqüência peças há muito tempo guardadas, desconhecidas por mim e por muitos dos foliões mais jovens. Algumas destas eram efetivamente re-integradas ao repertório corrente do grupo, outras apenas re-experimentadas pontualmente, e reservadas mais uma vez em seguida. Da mesma forma eram lançadas composições novas, algumas obtendo maior sucesso, outras não. Pareceu-me claro que os foliões mais experientes conhecem um número de peças muito superior ao que eu consegui registrar (não poderia calcular com precisão o quão superior seria este número), ou ao repertório que é mais frequentemente utilizado durante o intervalo de alguns anos.

seguinte, ou as peças seguintes de forma estrita e definitiva. Contudo, emana uma tendência onde esta escolha não é feita de forma autônoma ou desvinculada do contexto das outras brincadeiras que a envolvem. Ao contrário, as escolhas são conduzidas como um diálogo musical, onde as intervenções não são entendidas como objetos desligados, mas colocadas umas em relação às outras.

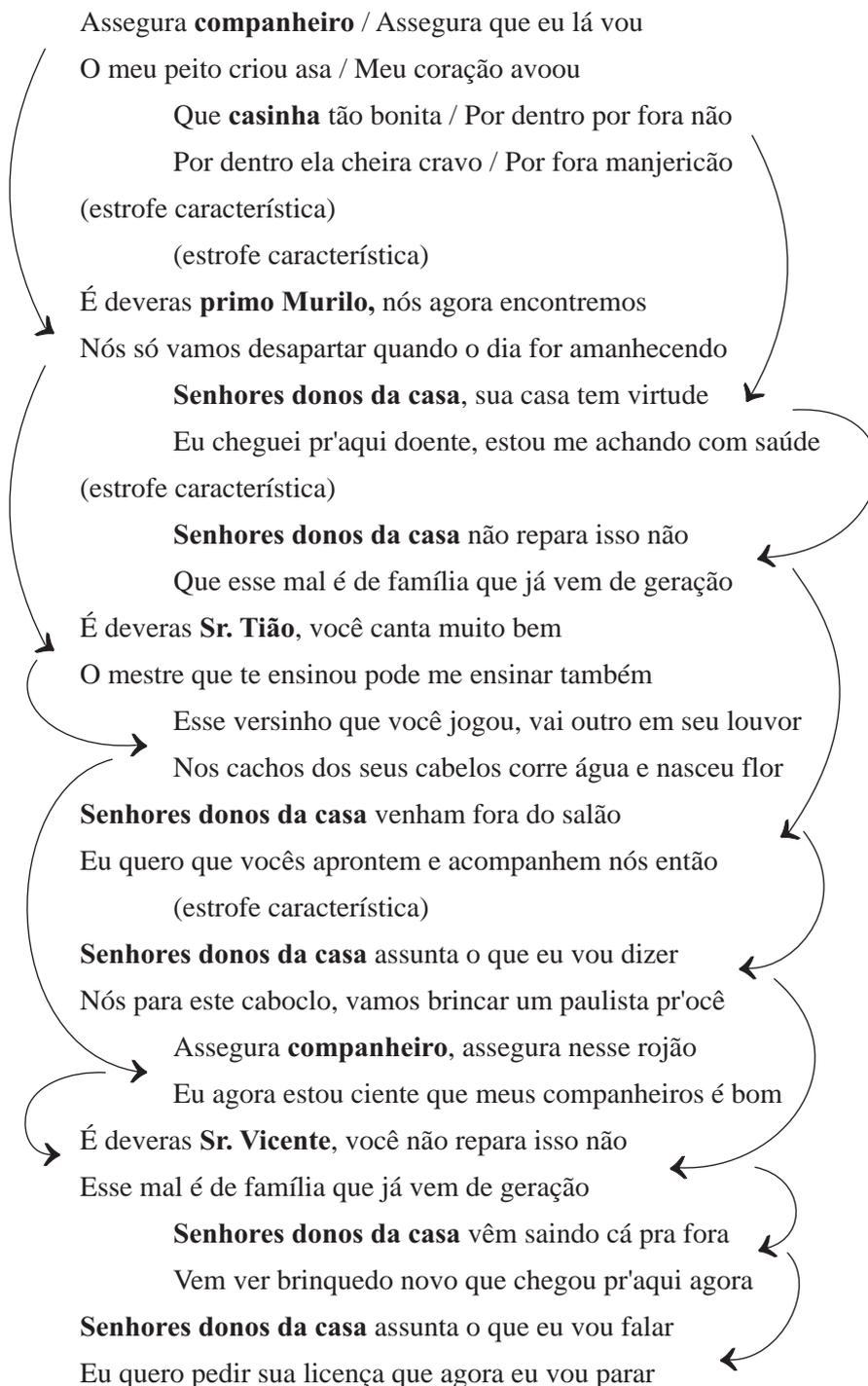
III. 4 – *relações entre versos*

De forma análoga, num nível mais local, existe uma tendência de relação entre os versos jogados no interior de um caboclo, versos distintos interligados através de algumas convergências. Eles podem ser, por exemplo, endereçados a uma mesma pessoa, ou a pessoas com um mesmo estatuto, segundo vocativos e formas de tratamento semelhantes. Podem pontuar seguidamente um mesmo argumento, ou um mesmo tema, argumentado de ângulos diferentes. Podem se comunicar também estratos diferentes dos versos: o mesmo vocativo a diferentes assuntos, ou vice-versa, por exemplo. Há versos que direcionam respostas mais ou menos previsíveis. Há versos que fazem lembrar outros muito semelhantes, com frases inteiras em comum.

Se tomarmos como exemplo apenas os versos jogados no caboclo brincado na casa do Sr. Vicente de Telvino, cuja letra já foi parcialmente transcrita acima, veremos que num primeiro momento, o primeiro terno investe seguidamente em versos endereçados aos companheiros. O terno da resposta monta paralelamente uma seqüência dirigida à casa, aos donos da casa. A certa altura, este último terno retribui um verso a ele jogado enquanto companheiro do terno de tiradores. Nesta retribuição, eles deixam a seqüência aos anfitriões e passam a se dirigir por um instante aos companheiros, aderindo à tendência proposta pelo primeiro terno. O primeiro terno, em contrapartida, passa a encadear versos aos anfitriões.

Os versos jogados aparecem sempre em conexão aos precedentes, seja através de enredos comuns num nível semântico, ou de pequenas estruturas sintáticas similares. Abaixo segue a transcrição de todos os versos jogados neste caboclo (excluindo-se os bordões e a estrofe característica que os separam). As setas ao lado esquerdo do texto chamam a atenção à seqüência de versos dirigidos aos companheiros. Este endereçamento é em geral explicitado pela palavra “companheiro”, ou pelo nome de um

companheiro específico no início das frases. As setas à direita indicam os versos dirigidos aos anfitriões. Eles falam sempre sobre “a casa” ou aos “donos da casa”.



São semelhantes em vários aspectos as formas de condução de seqüências de versos e seqüências de caboclos. Em ambas os termos das seqüências podem se comunicar por entradas múltiplas. Vemos também, que além de não-lineares, estas seqüências são potencialmente não-singulares. No exemplo acima, se consideramos os

destinatários dos versos, acompanhamos o desenvolvimento de duas seqüências independentes e paralelas, uma endereçada aos companheiros, outra aos anfitriões. Contudo, esta potencialidade não exclui a possibilidade de comunicações transversais entre as diferentes linhas. No antepenúltimo verso, por exemplo, o anfitrião é tratado pelo seu nome próprio e não por um vocativo que explicita seu *status* de dono da casa. Ele é por um momento as duas coisas ao mesmo tempo: anfitrião e companheiro. Ele abre um encontro entre as diferentes linhas. Em um outro nível, a seqüência de versos endereçada aos companheiros é cantada, em determinada altura, pelo terno que até então sustentava a outra linha: outra forma de comunicação transversal.

Os versos jogados acima foram apresentados de forma isolada e exclusiva dos outros elementos da peça, buscando assim dar maior clareza e saliência às suas ligações e facilitar sua análise. Esta nitidez aqui buscada parece ser entretanto ao contrário evitada durante a performance de um caboclo. Sabemos que além de sobrepostos em linhas paralelas, os versos jogados são então interpostos por versos bordão e pela estrofe característica da peça, o que embaralha estas linhas, tornando complexa a apreensão de seus perfis. A estaticidade do texto musical que se repete sistematicamente a cada alternância também colabora para um mascaramento da dinâmica entre versos. Enfim, outros eventos gerais da ocasião dificultam ainda a assimilação do conteúdo dos versos, dispersando a atenção dos presentes: eventos tais como a dança, os cruzamentos de olhares, risos, gritos, etc. Os versos jogados são apenas um dos elementos de uma estrutura que preza pela multiplicidade.

Comentários semelhantes poderiam ser colocados em relação às seqüências de caboclos, eventualmente intercalados por refeições, caminhadas, outros gêneros musicais (como a folia que funciona como um bordão regular, cantado à chegada de cada casa), etc.

III.5 – relações entre pessoas

Mas além das ligações musicais (ou músico-literárias) entre versos e peças, vemos que a música dos foliões está constantemente ligada, num nível menos local, a uma série de relações pessoais travadas entre cantores, anfitriões e convidados. Vimos que em cada casa visitada, a escolha dos versos, da qualidade e da quantidade das brincadeiras realizadas foi também diretamente ligada a uma dinâmica/diálogo social, a

séries de relações não apenas musicais, mas inter-pessoais. Disputas de generosidade podem ser travadas entre ofertas de canto e de cachaça. Cantos articulam e marcam encontros de amigos. Oferta de refeição marca as toadas com versos de gratidão, ou incrementa a oferta musical com um número maior de peças. Pactos de respeito, de reconhecimento e de obrigação são assinados ou atualizados em músicas. Diversas destas interações podem ser travadas simultaneamente, em ambas as direções: a música sugere relações pessoais; estas relações motivam brincadeiras, peças e versos específicos.

Impertinente seria, entretanto, tentar definir o gatilho original destes ciclos de realimentações (“musical-social-musical...” ou “social-musical-social...”). Nenhum interesse parece ser dispensado em pontos de início nem de fim destes movimentos. Aliás, mais uma vez recorrendo ao modelo proposto por Deleuze & Guattari:

“Em oposição a uma estrutura que se define por um conjunto de pontos e de posições, de relações binárias entre estes pontos e de relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito apenas de linhas (...) Não confundiremos tais linhas, ou lineamentos, com as linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições.” (1980: 31-32)⁴⁵

As linhas musicais ou sociais nos caboclos não são ligamentos entre pontos de baliza, ou de partida e de chegada. Ao contrário, os pontos são aí, como num rizoma, apenas eventuais cruzamentos entre linhas. As expectativas não se concentram na geração e extinção do movimento, mas no colocar-se em órbita, no inserir-se e retirar-se de um movimento pré-existente. Como o surfista que entra e sai de uma onda, ou a asa-delta que se insere em correntes de ar (DELEUZE 2003 [1990]: 165), a música entra e sai de um movimento de ofertas, de encontros, de sabores, de celebrações, de reconhecimentos, de pactos de aliança, movimento anterior e posterior à sua presença. Relações semelhantes podem entrar e sair de uma seqüência de caboclos...

O que buscam os foliões, os anfitriões e companheiros não parece ser então simplesmente gerar música a partir de um tipo de sociabilidade ou vice-versa, mas dominar diversas possibilidades de relacionamento entre uma esfera e outra, possibilidades que garantam a manutenção de experiências estéticas, sensíveis e sociais divididas entre os diferentes atores de uma ocasião. Em uma boa festa, que reúne bons

⁴⁵ Tradução livre.

foliões, bons anfitriões e bons companheiros, o espaço será continuamente preenchido de conversas, danças, versos, refeições, bebidas, etc., séries de experiências coletivas que representam essencialmente séries de relações entre os indivíduos deste coletivo. A ocasião ganha uma vocação fundamental de reunir uma comunidade e colocar seus indivíduos em articulação. Ela transforma-se num espaço especialmente dedicado à construção de relações interpessoais.

E neste sentido, atendo-se a um plano social, há inclusive diversos protocolos sociais e disposições coletivas abertamente propostos durante giros e festas com foliões, que seriam impertinentes ou delicados em outras situações, onde receberiam uma abordagem bem mais indireta e contida.

Versos de cumprimento e elogio muito correntes entre foliões durante caboclos, tais como “Nos cachos do seus cabelos corre água e nasceu flor”, ou “Nós só vamos desapartar quando o dia for amanhecendo”, por exemplo, poderiam ser considerados eloqüentes demais, ou excessivos num diálogo não musical. Há versos de provocação muito engraçados quando jogados numa música, durante uma festa, que seriam no entanto verdadeiros insultos fora deste contexto. Por exemplo, as orações: “É deveras Sr. Geraldo, modo de que você não canta? / Você tem a boa goela e também boa garganta” poderiam ser entendidas como uma acusação grave de preguiça ou avareza de um folião que se nega a cantar, a doar sua voz. Outro constrangimento poderia ser colocado pela questão: “Cadê a dona da casa que eu não vejo ela aqui? / Com certeza deu sono, foi prá cama foi dormir”. Retirar-se da sala deixando sozinho os convidados seria uma prova do desinteresse e do descaso da anfitriã para com os foliões. Insinuar este tipo de descaso seria um grande desrespeito à dona da casa, em ocasiões de outra natureza.

Há dois temas clássicos de versos jogados em caboclos que talvez encontrem como único espaço legitimamente permissivo as brincadeiras do contexto da folia: são os “versos de namoro” e versos de pedido de cachaça. Flertes públicos de homens para moças e principalmente de moças para homens seriam totalmente inadmissíveis em outras situações. Igualmente escandalosas seriam reivindicações diretas de cachaça como retribuição a um serviço prestado, ou queixas de falta de bebida como insinuação de avareza do anfitrião. Mas ao contrário de marginais, estas duas temáticas ganham na folia um espaço central, regendo fortemente as práticas efetivas do namoro e do ato de beber coletivamente, experiências indispensáveis numa boa festa com foliões.

Um exemplo sintético deste tipo de investimento poderia ser extraído de uma seqüência de versos jogados em um caboclo, na casa de D. Eva, em ocasião do giro de Nossa Senhora do Rosário de 2004, a edição anterior do mesmo ciclo que viemos acompanhando até agora. A companhia girou então ao fim do mês de junho, pela comunidade do Morro Redondo, um outro bairro rural não distante da cidade de Turmalina. Como o sistema de patronomes utilizado na região pode sugerir, D. Eva é a mãe do Sr. Zé de Eva. Sua casa foi a última a ser visitada no primeiro dia deste giro. A última casa de cada dia de giro é chamada de “pouso”, é onde os foliões passam a noite e onde os anfitriões oferecem uma festa com uma grande refeição, evento que reúne vários dos vizinhos por onde a companhia passou durante o dia, ou por onde passará no dia seguinte.

Ao chegarem à casa de D. Eva, após um dia inteiro de visitas e cantos, os foliões se mostravam bastante entrosados, descontraídos e animados. Foi Sr. Zé quem tirou o primeiro caboclo da noite. A liberdade para brincadeiras entre este folião e a dona da casa era grande, como a intimidade dividida entre mãe e filho. A estrofe característica deste caboclo, transcrita abaixo, já fazia alusão a esta condição, ao dizer que “a dona da casa é meu bem”:

“Vou brincar meu caboclinho, pois a dona da casa é meu bem
Eu despeço de você e da sua senhora também
Eu quero beber um gole, no litro ainda tem”

Além do pedido direto de bebida, o último verso desta estrofe pressiona a anfitriã ao dizer que todos sabem que há bebida, embora ela não esteja sendo servida.

Também alguns versos jogados na peça reclamam abertamente a cachaça, mesmo dizendo-a uma condição *sine qua non* para a festa. Outros versos jogados cultivavam um ambiente de namoro na festa. Abaixo segue um excerto deste caboclo:

Cadê a dona da casa, que eu não vejo ela aqui?
Eu estou bem desconfiado que ela foi prá cama dormir
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

Se eu soubesse de cantar, meu benzinho aparecer
Eu cantava a noite toda, até o dia amanhecer
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

(Insinua-se aqui que a folia não agrada a anfitriã, mas ao contrário, a enfadonha.)

(Revela-se que a pessoa pela qual se está apaixonado não está presente. Há também no verso uma conotação mais geral de vontade de namorar, de vontade

É deveras dona Eva, saia cá fora no salão
Venha ver seu filhinho, só para ver como é bom
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

No telhado dessa casa corre água sem chover
Eu estou muito acostumado namorar sem conhecer
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

Vou brincar meu caboclinho, pois a dona da casa é meu bem
Eu despeço de você e da sua senhora também
Eu quero beber um gole, no litro ainda tem

Se eu soubesse que cantar meu benzinho aparecer
Eu cantava a noite toda até o dia amanhecer
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

(estrofe característica)

Senhora dona da casa, assunta o que eu vou dizer
Carro não puxa sem boi, nem eu canto sem beber
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

É deveras meu compadre nós vamos para o fundo da cozinha
Venha ver as mulheres novas que estão para nós aqui agora
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

(estrofe característica)

(estrofe característica)

Se eu soubesse que cantar a cachaça aparecer
Eu cantava a noite toda até o dia amanhecer
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

(estrofe característica)

Lá do céu vêm caindo três cartinhas do ABC
A do meio vem dizendo que eu quero casar com você
Eu quero beber um gole, no litro branco ainda tem

de ter-se uma paixão.)

(Sr. Zé se autovaloriza, dizendo que ele é um bom folião. Comentários como este só seriam normalmente feitos, fora do contexto musical, referindo-se a qualidades de uma segunda ou terceira pessoas.)

(É considerado consensualmente imoral namorar-se alguém cuja família, reputação e passado não se conhece.)

(estrofe característica)

(Exige-se bebida como retribuição direta, indispensável e inegociável ao canto.)

(Os foliões entram na cozinha da casa, neste momento cheia de mulheres. Algumas destas não haviam ainda se mostrado em público.)

(Reclama-se a falta de cachaça na festa, além da evocação geral de querer-se beber.)

(Declaração de amor com destinatário indefinido.)

Versos como este último, antes de funcionarem diretamente como uma declaração particular do folião que os jogou, agem como uma proposição que pode ser apropriada por qualquer pessoa que canta ou que assiste ao caboclo e endereçada a qualquer outra, através de gestos subjetivos como um olhar lançado, um sorriso cruzado, um esbarrão. Este tipo de abertura, além de potencializar o cruzamento de mensagens entre diversas pessoas, funciona também por vezes como um tipo de proteção às partes que se comunicam. Cortejar uma moça na presença de seu pai seria algo inconcebível. Igualmente inaceitável seria um flerte entre uma pessoa casada e uma solteira, por exemplo, ou um passeio à cozinha no intuito de apreciar potenciais namoradas. No entanto, ninguém pode afirmar objetivamente a direção de um verso jogado em um caboclo, embora este endereçamento possa ser bastante eficaz. Um flerte não correspondido não deve significar tampouco um inconveniente, ou um constrangimento para o remetente. A subjetividade da mensagem pode travesti-la de mal entendido.

Por outro lado, além de mensagens codificadas, estes versos funcionam também como uma afirmação geral de um ambiente aberto ao namoro, um lugar onde deve-se namorar. Há um verso muito corrente em caboclos que sintetiza poeticamente esta idéia: “Brinca, brinca minha gente, que eu gosto de ver brincar / Joga verso de namoro, que eu gosto de namorar”.

Da mesma forma, versos relacionados à cachaça, mais do que solicitações objetivas de bebida, são entendidos como brincadeiras que invocam um espaço legítimo para a bebida. Aliás, ocasiões onde são cantados caboclos são ocasiões onde geralmente doses de cachaça são distribuídas com fartura. Na maior parte das vezes, quando se jogam versos de pedido de bebida, ela já está sendo servida. Mais uma vez, não se trata de uma reivindicação particular: por vezes o folião que joga os versos nem mesmo bebe. Pede-se cachaça não para si, mas para a festa. E embora estes versos sejam cantados em tom de brincadeira, de disfemismo, o anfitrião responde sempre prontamente com oferta de bebida a todos os presentes.

O namoro, a cachaça, as provocações, todos estes sujeitos que ultrapassariam os limites de descrição e boa conduta social em contextos não musicais, estes temas tão presentes em caboclos cultivam um estado coletivo de euforia sistematicamente buscado nestas ocasiões festivas, uma euforia relacionada não apenas à transgressão, mas à intensidade e variedade de relações interpessoais acionadas e incentivadas inclusive por estas transgressões.

Quanto mais relações entre as pessoas presentes, mais euforia; quanto mais euforia, mais relações. Forma-se mais uma vez um ciclo de realimentações que impulsiona as duas partes envolvidas. É apenas, por exemplo, quando uma festa está bem animada e seus participantes bem descontraídos, que outras pessoas além dos foliões que cantam passam a integrar as filas do caboclo para dançarem. É também somente nestes momentos que brincadeiras envolvendo a participação de um grande número de pessoas começam a acontecer. É o caso do nove e do vilão, por exemplo, brincadeiras que demandam inclusive grande participação feminina.

III.6 – *dançar o caboclo*

No caboclo, como em todos os outros gêneros musicais dançados no contexto da folia, os agentes da música, aqueles que tocam e cantam, participam obrigatoriamente também da dança, e ocupam aí posições praticamente não diferenciadas em relação aos outros participantes, que apenas dançam.

Não há neste gênero coreografias exclusivas a diferentes peças, nem mesmo a concepção de coreografias fechadas, mas antes a manipulação de um repertório de movimentos possíveis, que vão sendo encadeados durante a dança. Este repertório é comum a todos os caboclos, como o repertório de versos jogados.

Durante a louvação não há dança, as duas filas paralelas permanecem imóveis. Os indivíduos de uma fila se dispõem de frente aos companheiros da outra.



Fig.III.6 – Disposição dos foliões durante a louvação de um caboclo

Terminada a louvação, um caboclo é sempre iniciado pela apresentação integral do que tenho chamado de “estrofe característica”, a estrofe distintiva e exclusiva de cada peça. Durante esta primeira vez em que esta estrofe é cantada, as duas filas continuam posicionadas no mesmo lugar, seus indivíduos orientados sempre em direção à fila oposta, mas agora movimentando-se ciclicamente, dando um passo à frente e um

passo atrás no ritmo do pulso da música, dois passos por compasso. As duas filas se aproximam e se afastam um pouco, num deslocamento curto e simétrico.

Logo que o canto é alternado pela primeira vez, e passa ao terno da resposta, abre-se a possibilidade de se jogarem versos, e começa-se obrigatoriamente o deslocamento das filas segundo o repertório de movimentos pré-existentes. As filas vão se movimentar agora no eixo contrário. Os indivíduos de cada fila viram-se em direção ao folião que canta a primeira voz: a última pessoa da fila passa a ficar de frente às costas da penúltima, por sua vez de frente às costas da ante-penúltima, e assim sucessivamente até o primeiro elemento da fila.

E é também o folião que canta a primeira voz de cada terno quem vai decidir o movimento de dança executado a cada vez que seu terno canta. Assim como os versos jogados, este movimento é prontamente assimilado e seguido pelos outros foliões. Neste caso, não apenas os companheiros que cantam, mas todos os que brincam o caboclo vão seguir a indicação. Eles deslocam-se dando aproximadamente um passo por pulso, sem gestos individuais muito significativos ou característicos à composição. O mais saliente são os trajetos percorridos pelas duas filas a cada alternância do canto. Abaixo estão indicados alguns dos percursos deste repertório.

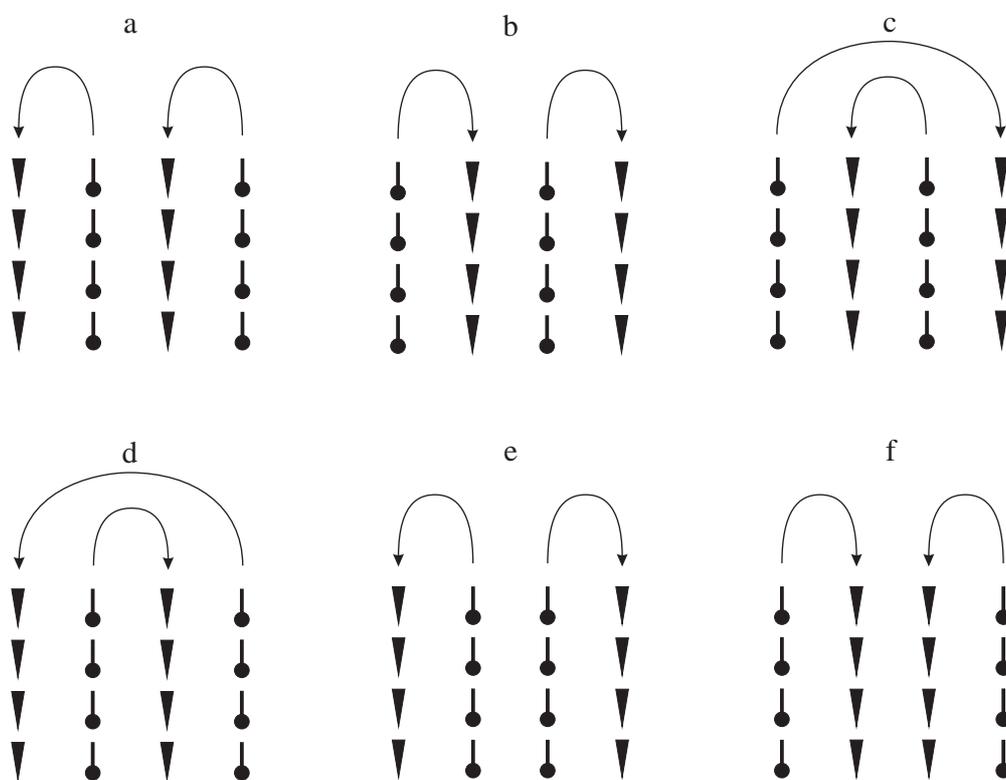


Fig.III.7 - Principais percursos de dança do caboclo

Cada um destes percursos dura aproximadamente o mesmo intervalo de tempo utilizado para se cantar um verso jogado. Durante o espaço que sobra até o início do novo período de alternância (aproximadamente durante o bordão que finaliza a estrofe), as duas filas mantêm-se paralelas, como na posição de partida. Os indivíduos se movimentam então minimamente, no mesmo lugar e no ritmo da música, às vezes reorientados em direção à fila oposta, como no início do caboclo. Começada uma nova alternância, começa-se também um novo movimento, ou repete-se o movimento anterior. Não há uma ordem prevista para a seqüência destes movimentos, embora haja uma tendência em utilizá-los com variedade.

As figuras acima indicam filas compostas exclusivamente pelos ternos que cantam, ou seja, por quatro pessoas cada. Este é o quorum mínimo para a execução de um caboclo. Quando há mais participantes na brincadeira, estes se distribuem em continuação às duas filas, sem nenhuma alteração da estrutura da dança. Alguns destes integrantes às vezes tocam instrumentos de percussão, como uma caixa, um tambor ou um reco-reco. Ninguém além dos oito foliões canta. Todos dançam. Em princípio, não há restrições para um número máximo de participantes na brincadeira. Pode presenciar filas de até doze pessoas cada, aproximadamente.

Caboclos são brincados normalmente em salas ou terreiros. Se o estilo arquitetural destas comunidades camponesas do médio Jequitinhonha costuma reservar um espaço relativamente grande aos terreiros de suas casas, por outro lado, dispensa poucos metros à construção das salas (poderia arriscar uma média geral em torno de 5 e 10 m²). Diferentes percursos de dança do caboclo fazem com que os participantes de uma fila passem ao lado de todos os participantes da outra fila. Esta aproximação breve e repetitiva entre os dançantes suscita esbarrões, olhares, sorrisos, gestos, palavras fugazes trocados entre eles. Um caboclo brincado dentro de uma sala possibilita estes contatos não apenas entre as pessoas que brincam, mas também entre estas e outras que assistem simplesmente ao movimento, encostadas a um canto do cômodo⁴⁶.

⁴⁶ Nas danças do nove e do vilão, esse processo de “cruzamento” ou de articulação entre os participantes (colocando-os fisicamente próximos uns dos outros, legitimando trocas de olhares, esbarrões, sorrisos, gestos, palavras fugidias) é ainda mais flagrante (pode ser mesmo bastante sensual). Embora com composições coreográficas bem diferentes, nestes dois gêneros os participantes se subdividem em pares (no vilão) ou trios (no nove). Em ambos, a coreografia opera um processo de combinação destes “subgrupos”, seus membros colocados de frente e/ou bem próximos uns aos outros, exaurindo repetidamente todas as cruzamentos possíveis. Durante a dança, cada par ou trio passa várias vezes por todos os outros pares ou trios.

Através de alguns movimentos coreográficos cria-se um novo estrato de comunicação, que aponta para um número aberto de combinações e cruzamentos de termos. A formulação de seqüências a partir de um repertório pré-existente de movimentos nos remete à composição de seqüências de versos jogados, ou de seqüências de peças. Também a composição dos ternos parte de um revezamento entre os foliões, o que cria seqüências de combinações diferentes entre as vozes disponíveis. Em todos estes círculos de convergência, linhas de fuga parecem apontar sempre em direção a um rodízio (rotação) máximo dos elementos de um repertório. Cada brincadeira é composta por uma peça diferente, onde a cada alternância do canto, diferentes foliões jogam versos diferentes. Durante cada uma destas peças, introduzidas por diferentes louvações, realizam-se também diferentes percursos de dança. E todos estes elementos sempre diferentes fazem parte de um repertório fechado, pré-estabelecido no momento de sua execução. Quanto mais bem sucedida for uma ocasião (seja uma festa ou um giro), mais numerosas serão as seqüências de caboclos brincados, tramadas coletivamente através de conexões que conduzem a uma grande diversidade de peças. Um grande esforço coletivo será também realizado na reprodução de versos jogados, uns versos lembrando outros, num exercício de conexões que pressiona constantemente o repertório à sua exaustão. Os próprios repertórios correntes de caboclos e de versos tendem a se renovar gradativamente ao longo dos anos, desligando-se de peças que poderão no entanto ser reintegradas no futuro.

A nostalgia narrada nas letras de tantos cantos e levantada pelo re-encontro de tantos companheiros é experimentada também num outro plano, pelo exercício coletivo de memória engajado na freqüentação, na lembrança, ou no re-encontro de tantos elementos, alguns dos quais há muito não visitados, eventualmente associados ainda a ocasiões passadas, pessoas e contextos distantes, festas memoráveis, requeijões memoráveis.

Como a euforia, e talvez em oposição a ela, a melancolia aqui cultivada marca a experiência do encontro e da articulação entre indivíduos.

“Você está vendo eu cantar
Faz pensar que eu estou alegre
Meu coração está triste
Como a tinta que se escreve”
(verso jogado)

Capítulo IV

Giro do Divino Espírito Santo 2006:

a folia e o paulista

O grupo de foliões de Turmalina realizou o giro do Divino Espírito Santo, no ano de 2006, entre os dias 02 e 04 de junho. Dividiram então os três dias do evento entre duas localidades: no primeiro dia, uma sexta-feira, a companhia percorreu o bairro rural Alto Lourenço; no sábado e domingo, giraram pelo bairro Cerrado, dentro da cidade de Turmalina, bairro onde moram muitos dos foliões do grupo.

Logo antes do início do giro, ao amanhecer do dia 02, os companheiros se reuniram neste bairro, na casa do Sr. Zé de Eva. A este ponto de encontro eles chegavam sozinhos. Deste ponto saíam juntos momentos depois, e juntos caminhariam e trabalhariam como uma companhia durante os três dias seguintes. D. Dôra de Zé de Eva, esposa do Sr. Zé de Eva, já havia preparado o café, o chá, bolo e biscoito para o desjejum dos companheiros neste início de jornada. Por volta das 06h00min, quando todos haviam chegado, o grupo partiu numa caminhada tranqüila até o Alto Lourenço.

A partir de então, durante todos os deslocamentos da companhia até o fim do giro, uma bandeira do Divino Espírito Santo seguia sempre à frente do grupo, carregada pelo procurador da companhia. O “procurador” é um membro do grupo que normalmente não canta, dedicando-se exclusivamente a algumas outras funções. Uma delas é a de conduzir sempre a bandeira do santo celebrado⁴⁷ à frente da companhia durante as caminhadas de todos os giros, num tipo de deslocamento bastante formalizado do grupo. É igualmente este companheiro: quem entrega a bandeira aos

⁴⁷ Entre os foliões de Turmalina a categoria “santo” é relacionada a diferentes personagens bíblicos e figuras divinas da mitologia cristã, além de guardar seu significado mais específico utilizado correntemente pela igreja católica oficial. Desta forma, os três reis magos são assimilados à figura de um santo: o “Santos Reis”; bem como o “Santo Espírito Santo”, por exemplo. Outros autores já observaram assimilações semelhantes em diferentes grupos de foliões. Ver por exemplo KIMO (2006: 01); e BONESSO (2006: 24).

anfitriões ao início de cada visita feita pela companhia; quem recebe e guarda as esmolas eventualmente recebidas destes; e quem recebe a bandeira de volta ao fim da visita. Por vezes uma pessoa qualquer da comunidade se oferece para exercer os encargos do procurador durante um trecho do dia, ou durante um dia inteiro de giro. Carregar a bandeira do santo, nestes casos, é muitas vezes uma promessa que o voluntário fez ao santo em troca da realização de algum pedido. O grupo tem a obrigação de aceitar os serviços do promesseiro segundo as disposições do seu acordo com o santo, e neste caso, o procurador o acompanha de perto, dando instruções sobre as formalidades deste cargo, se necessário. O procurador continua tendo um papel de responsabilidade e zelo com a imagem⁴⁸ e a arrecadação de esmolas.

A imagem do santo celebrado é indispensável a todos os giros. Além de funcionar como um ícone da entidade representada, ela representa um tipo de materialização desta entidade dentro do espaço cerimonial. Os santos são aqui figuras potencialmente onipresentes, como aliás dentro da cosmologia católica de forma geral. Contudo, dentro da companhia e notadamente na figura da bandeira, estes seres se fazem presentes de forma especial, talvez mais concentradamente.

Entre as 7h30min e as 18h30min, aproximadamente, o grupo cumpriu visitas pelas casas da comunidade. No contexto de um giro, a companhia deve passar por todas as casas que desejam recebê-la, o que significa na prática, todas as casas católicas de comunidades majoritariamente católicas. De certa forma, estas famílias têm também o dever implícito de receber a folia. A visita da companhia com a bandeira significa a visita dos companheiros foliões, mas também do próprio santo celebrado. Receber o Divino, os Santos Reis ou Nossa Senhora do Rosário em casa é obviamente um grande prazer e uma grande bênção para estas famílias. Uma família que se negasse a esta frequência só poderia ser diretamente associada ao próprio “anti-cristo” (acusada de maçon), ou entendida como protestante, que não cultua santos. Em ambos os casos esta família estaria exposta ao risco de perda de prestígio e de pertencimento à comunidade, num prejuízo duplo de aliados humanos e espirituais. Receber a companhia é ao mesmo tempo um compromisso e um desejo⁴⁹.

⁴⁸ Utilizo aqui o termo “imagem” com a acepção amplamente difundida entre os católicos no Brasil, para se referir a uma estátua ou gravura qualquer de um santo.

⁴⁹ BRANDÃO observa obrigações semelhantes de foliões e anfitriões num ciclo de Reis em Caldas (MG): “Nenhuma casa ‘que pediu a bandeira’ pode ficar sem a visita dos Reis. Por outro lado, o imaginário do sertão sempre guarda a memória de castigos às vezes incríveis enviados a quem recusou receber a Folia.” (1981: 26).

Em cada casa visitada um esquema bastante regular de operações era acionado pelos atores rituais. Assim que chegavam, os foliões eram recebidos à sala da casa, onde muitas vezes havia um altar permanente, às vezes especialmente enfeitado para a ocasião. O dono da casa segurava a bandeira de pé, à frente do altar (e de costas para ele), ou em sua falta, em um canto do cômodo. Outros membros da família permaneciam a seu lado. Dois ternos de foliões paralelos, que iam sem demora começar a cantar a folia, posicionavam-se de frente ao anfitrião com a bandeira. Os demais companheiros, foliões ou não, ficavam ao fundo deste arranjo, assistindo o canto atrás dos ternos, ou do lado de fora da casa, no terreiro. Durante o canto, a bandeira era passada sucessivamente a cada membro da família anfitriã. À medida em que tinham a bandeira em mãos, cada um oferecia uma esmola em dinheiro ao santo, recolhida pelo procurador, que aguardava ao lado oposto do dono da casa. Ao fim da peça musical, estava concluída o que poderia ser a forma mais resumida de uma visita, o que era indispensável numa visita. Mas estes momentos poderiam entretanto se alongar, de acordo com a receptividade dos anfitriões, com a intimidade entre estes e os foliões, e com o prazo disponível pelo grupo. Ao fim do canto da folia, o dono da casa muitas vezes recolhia a bandeira sobre o altar ou em seu quarto, sobre sua cama. Os foliões brincavam então caboclos ou paulistas. Os anfitriões ofereciam ao mesmo tempo uma refeição, e às vezes algo para ser leiloado entre os presentes⁵⁰. Acontecia uma festa em miniatura, o que aumentava o tempo da visita e portanto, o tempo da presença do santo na casa. Concluída a visita, a bandeira era devolvida ao procurador, e a companhia seguia até a próxima casa. Às vezes alguns dos anfitriões acompanhavam o grupo durante um período do dia, ou durante um dia inteiro do giro. Nunca faltavam alguns destes “acompanhantes” dentro da companhia.

Nos giros de Nossa Senhora do Rosário e de Santos Reis que pude acompanhar, um conjunto muito semelhante de procedimentos era adotado em cada casa visitada. Uma diferença marcante no ciclo de Reis é que a companhia cantava a folia uma vez a mais em cada visita. Neste caso, cantava-se primeiramente em frente à casa, antes que o anfitrião abrisse a porta e recebesse a companhia.

⁵⁰ O dinheiro levantado pela arrecadação das esmolas e pelos leilões realizados durante um giro é guardado pela companhia e destinado a cobrir despesas gerais do grupo, principalmente de transporte e de festas.



Fig. IV.1 - Visita dentro do giro de Santos Reis, Turmalina, janeiro de 2006. Nos primeiros planos vemos parte dos dois ternos que cantam (à esquerda e à direita); ao fundo vemos a dona da casa que passa a imagem dos três Reis a um de seus netos. Ao seu lado esquerdo, outros netos aguardam o momento de receber o santo; e do lado oposto, vemos o procurador.



Fig. IV.2 - Visita dentro do giro de Santos Reis, Turmalina, janeiro de 2006. Os foliões cantam a folia à porta de uma casa, antes de serem recebidos. Entre os dois ternos, em frente à porta de entrada, vemos o procurador com a imagem de Santos Reis. Nas camadas da frente da imagem, vemos companheiros que acompanham o giro, foliões ou não.

IV.1 – casa da Dona Joana

Para planejar-se o percurso que a companhia fará dentro de um giro (as casas que serão visitadas, e a ordem entre elas), consideram-se sempre famílias que desejam oferecer almoço à companhia, por onde esta deve passar então entre as horas do meio do dia; e famílias que desejam acolher o grupo durante a noite, onde deve-se chegar ao fim de cada dia.

Normalmente, as casas que oferecem almoço ou pouso são casas de amigos próximos, ou de parentes dos foliões, senão casas de foliões. De toda forma, tratam-se geralmente de pessoas que conhecem bem as rotinas da folia, e que combinam a acolhida com antecedência, às vezes mesmo um ano antes, durante a visita do grupo no giro do ano anterior. Nestas casas, sabe-se de antemão que a companhia vai ser recebida por um tempo maior, e que os foliões vão cantar mais do que nas outras visitas. Na última casa do dia, onde a bandeira “pousa” até o dia seguinte, além de cantarem a folia ao chegar, os foliões cantam esta peça ainda uma outra vez logo antes de partirem, normalmente pela manhã. Entre estas duas execuções, os anfitriões têm o dever implícito de oferecer uma verdadeira festa, que reúne todos os vizinhos envolvidos no giro. Os foliões têm o dever implícito de animar este evento durante a noite inteira. Bons foliões cantam com prazer noites inteiras, seguidas, nos diferentes pousos de um giro. Mas acima de deveres, estas casas têm talvez sobretudo o privilégio e o prestígio de acolher a companhia e o santo em sua casa durante toda a noite. E se a festa for boa, eufórica, se todos gostarem, se a comida for boa e farta, tanto quanto a bebida e a receptividade dos anfitriões, estes terão também o privilegiado reconhecimento da comunidade, que vai comentar positivamente a ocasião durante muito tempo. Também os foliões, responsáveis em grande parte pelo sucesso da festa, serão lembrados e reconhecidos por suas qualidades. Alguns poderão se tornar lendas de uma força musical inesgotável, capazes de cantarem noites inteiras, mesmo após dias inteiros de caminhada e de canto levando a bandeira de casa em casa⁵¹.

⁵¹ O giro de Santos Reis é realizado exclusivamente durante a noite. Neste ciclo, o pouso ocupa inversamente o período do dia e não é normalmente associado a uma festa: a bandeira fica descansando no pouso até o anoitecer enquanto os foliões se dispersam, indo descansar em casa, ou prosseguir suas atividades cotidianas. Entretanto, trata-se do giro de maior duração (duas semanas, entre a véspera de natal e a epifania), durante o qual os foliões dormem muito pouco, seja porque seus dias são preenchidos com atividades profissionais, ou simplesmente pela falta de costume de se dormir durante o dia. A cansativa dedicação dos companheiros nesta atividade, o sacrifício de suas noites de sono, é alvo de grande reconhecimento da comunidade. Demonstrem-se aí suas qualidades de folião e sua seriedade, seu compromisso com o giro. É comum escutarem-se, ao contrário, comentários depreciativos sobre foliões

A última casa visitada no primeiro dia deste giro do Divino foi a casa da D. Joana. Quando o grupo chegava a seu portão, ainda entre cumprimentos à família da anfitriã, Sr. Zé de Eva saudou esta senhora, comentando sua boa vontade em receber a folia. D. Joana justificou:

“- É porque a gente sabe né que ele que é nossa guia e nossa força né. É o Divino Espírito Santo, esse que acompanha nós do princípio ao fim. Do princípio ao fim. A gente tem todo prazer, recebe todo o povo aqui, olha, com todo o prazer. Não tem nada bom não, mas tem bom coração. Tem bom coração. Graças a Deus recebo com muito prazer todos os companheiros, todos. (...) Para mim é a coisa mais alegre do mundo.”

Dizer que não tinha nada bom para a recepção era uma forma de dizer que ela desejava oferecer coisas ainda melhores à bandeira e aos foliões. Sr. Zé respondeu:

“- (...) Eu acho que é uma coisa importante né, porque a senhora vê essas casas aqui estão cheias né, e hoje nós passou em algumas casas aí, nós achou algumas casas fechadas hoje né, mas se as casas estão abertas...”

A senhora concluiu a frase: “- Então vamos entrar”. Como a companhia chegava, uma filha de D. Joana apressou-se para desligar o aparelho de som que tocava então uma música. Os companheiros entraram na sala ainda entre cumprimentos aos anfitriões e a vários vizinhos que já haviam chegado para a festa que seguiria. Todos se posicionaram e os foliões cantaram a folia, com muitos versos que determinavam a chegada do Divino ao pouso, segundo as seguintes palavras:

O sol lá vai entrando	Divino Espírito Santo
O sol lá vai entrando	Divino Espírito Santo
Terminou nossos trabalhos	Está pedindo seu agasalho

O sol lá vai entrando	Divino Espírito Santo
O sol lá vai entrando	Divino Espírito Santo
Terminou nossos trabalhos	Está pedindo seu agasalho

que não acompanham todas as atividades do grupo, companheiros que deixam de girar algumas noites, ou que retiram-se mais cedo em cada noite do giro, antes do amanhecer.

Divino Espírito Santo
Divino Espírito Santo
Está no galho das oliveiras

Divino pede agasalho
Divino pede agasalho
Mas não é com precisão

Divino Espírito Santo
Divino Espírito Santo
Está no galho das oliveiras

Ele pede experimentando
Ele pede experimentando
Quem tem o bom coração

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Dá agasalho a esta bandeira

Ele pede experimentando
Ele pede experimentando
Quem tem o bom coração

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Dá agasalho a esta bandeira

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Vocês amolecem o coração

Divino veio avoando
Divino veio avoando
Na sua casa parou

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Vocês amolecem o coração

Divino veio avoando
Divino veio avoando
Na sua casa parou

Dá agasalho esta bandeira
Dá agasalho esta bandeira
E também os folião

Veio pedindo sua pousada
Veio pedindo sua pousada
O Senhor Bom Salvador

Dá agasalho esta bandeira
Dá agasalho esta bandeira
E também os folião

Veio pedindo sua pousada
Veio pedindo sua pousada
O Senhor Bom Salvador

Divino lá vai andando
Divino lá vai andando
Lá de longe ele deu sinal

Divino pede agasalho
Divino pede agasalho
Mas não é com precisão

Divino lá vai andando
Divino lá vai andando
Lá de longe ele deu sinal

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Os enfeites no altar

Dá agasalho para o Divino
Dá agasalho para o Divino
E também os folião

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Os enfeites no altar

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Você tem a boa mente

Se a bandeira foi aceita
Se a bandeira foi aceita
Na sua sombra eu entro

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Você tem a boa mente

Se a bandeira foi aceita
Se a bandeira foi aceita
Na sua sombra eu entro

Dá agasalho essa bandeira
Dá agasalho essa bandeira
E também os instrumentos

Visitamos todas casas
Visitando todas casas
Os enfeites nas paredes

Dá agasalho essa bandeira
Dá agasalho essa bandeira
E também os instrumentos

Visitamos todas casas
Visitando todas casas
Os enfeites nas paredes

Padre, filho, Espírito Santo
Padre, filho, Espírito Santo
Para sempre, amém Jesus

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Você amolece o coração

Padre, filho, Espírito Santo
Padre, filho, Espírito Santo
Para sempre, amém Jesus

Senhores donos da casa
Senhores donos da casa
Você amolece o coração

Lá no céu onde eles te vejam
Lá no céu onde eles te vejam
Fazendo o sinal da cruz

Dá agasalho para o Divino
Dá agasalho para o Divino
E também os folião

Está dizendo que viva, viva
Está dizendo que viva, viva
Viva lá, glória viva

Era Sr. Tião de Rita quem cantava a primeira do terno que tirava. Seu irmão Dedé cantava a primeira do terno da resposta. Os dois irmãos tocavam também um violão cada. Além dos violões, o único instrumento que acompanhava o canto era uma caixa. O caixeiro, que não cantava, se encontrava logo atrás dos ternos, mais ou menos alinhado entre as duas requintas, mas um passo atrás destas.

Os dois ternos de quatro cantores cantavam sempre em alternância, como no caboclo. Porém ao contrário deste, não havia aqui uma estrofe que caracterizava a peça, mas diversos versos jogados que falavam do Divino. Versos jogados em folias são exclusivos a este gênero. Alguns são adaptados em diferentes peças de folia, onde adotam o nome de seu santo específico. Outros são exclusivos a uma peça específica. Contudo, o primeiro verso (estrofe) jogado em uma folia caracteriza sempre três situações diferentes: se o canto é executado à chegada de um pouso, à saída de um pouso, ou em uma casa entre o último e o primeiro. Na casa da D. Joana, como à chegada de todos os pousos deste giro, o verso anunciou:

“O sol lá vai entrando
Terminou nossos trabalhos
Divino Espírito Santo
Está pedindo seu agasalho”

À saída dos pousos, o seguinte verso era sempre acionado:

“O dia está amanhecendo
Começou nossos trabalhos
Divino Espírito Santo
Te agradece este agasalho”

Nas outras visitas, a peça sempre era iniciada por um verso que marca a chegada do Divino:

“Entra, entra, entra, entra
Com a bandeira do Divino
Está fazendo o seu dever
Seus compromissos está assumindo”

Ainda em diferença ao caboclo, embora o canto fosse alternado entre os ternos, o terno da resposta repetia sempre as últimas palavras cantadas pelos tiradores. Ou seja, o único folião que jogava versos neste caso era a primeira do terno que tirava. Este é um procedimento comum a todas as peças de folia cantadas pelo grupo. Vemos que o exemplo acima apresenta uma exceção. Ao fim da peça, ao invés de repetir os últimos versos cantados pelo primeiro terno, o terno da resposta cantou outros versos: “Está dizendo que viva, viva / Viva lá, glória viva”. Mas mesmo nesta ressalva, antes de serem versos que partiram da iniciativa da primeira do terno que respondia, tratou-se de uma resposta convencionada e fixa, acionada pelo verso anterior jogado pelo terno de tiradores. Todas as execuções da folia do Divino eram terminadas desta forma.

O canto era também estrófico, mas cada estrofe da letra ocupava dois ciclos de repetição do mesmo texto musical, da seguinte maneira: o terno que tirava cantava dois versos (versos), que eram a primeira metade de uma estrofe, sendo que o primeiro destes dois versos era repetido uma vez antes de se passar ao segundo, como em:

“O sol lá vai entrando
O sol lá vai entrando
Terminou nossos trabalhos”

Em seguida o outro terno repetia estes mesmos versos da mesma forma. Então o primeiro terno cantava a segunda metade da estrofe, constituída de mais dois versos segundo a mesma estrutura da metade anterior. Neste exemplo, esta segunda metade seria:

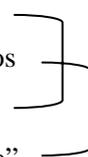
“Divino Espírito Santo
Divino Espírito Santo
Está pedindo seu agasalho”

Estes dois versos eram mais uma vez repetidos pelo segundo terno, sempre sobre o mesmo período musical, recomeçado a cada alternância entre os ternos. E assim iam se encadeando estrofes diferentes.

D. Joana segurava a bandeira de frente ao grupo, tanto ela quanto a bandeira voltados de frente aos ternos, olhando-os cantar. Ela parecia acompanhar atenta a letra cantada, as estrofes fracionadas e estendidas em cada repetição como um eco musical,

cujos versos dialogavam então sobretudo com a anfitriã. Os versos narravam a viagem do Divino e seu desejo de ser recebido nesta casa, cujo altar enfeitado para recebê-lo havia chamado sua atenção ainda ao longe. Marcavam também o fim de um dia de trabalho, o início de uma noite de descanso. Como uma filha da anfitriã assistia o canto ao lado da mãe, os versos eram endereçados a um destinatário plural, aos “senhores donos da casa”.

Todos os versos (versos) eram octassílabos⁵² e se continuamos a pensar em estrofes de quatro versos, víamos uma tendência em rimá-los, os versos ímpares entre si por um lado, mas principalmente os versos pares entre si, como em:

- (1) “O sol lá vai entrando
 - (2) Terminou nossos trabalhos
 - (3) Divino Espírito Santo
 - (4) Está pedindo seu agasalho”
- 

Para D. Joana e as pessoas que conheciam de antemão os versos (estrofes) que eram jogados, a exposição do primeiro verso (verso) já era quase sempre o suficiente para saberem o que iam escutar em seguida, durante as quatro repetições do mesmo texto musical, o espaço que ocupava uma estrofe inteira. Os versos de uma mesma estrofe, cujo conteúdo semântico e rima encontram-se relacionados e interdependentes, eram distanciados na linha do tempo. Ao mesmo tempo em que tinha-se na cabeça a estrofe completa desde que expostas as primeiras palavras do primeiro verso, esta estrofe já pronta na memória ocupava um intervalo relativamente grande de tempo para se realizar acusticamente, intervalo durante o qual ela era fracionada e subfracionada, seus pedaços repetidos uma ou duas vezes cada. Não só os versos repetidos, mas a anelar repetição do mesmo período musical pareciam congelar o tempo, acionando uma experiência de temporalidade estriada. Cada primeiro verso trazia consigo toda a estrofe: antecipava elementos futuros que só seriam apresentados num momento relativamente distante. Presente inerte, futuro e presente sobrepostos por um momento, como o ponteiro grande de um relógio, que só se move de minuto em minuto, e pára dentro deste intervalo.

⁵² É preciso considerar que estes versos só existem, no contexto local, cantados. Eles são portanto octassílabos na forma em que são cantados (ver faixa 2 do CD de exemplos musicais anexo), e não como foram transcritos acima.

Para os foliões mais jovens e para as pessoas que não conheciam bem os versos jogados nesta folia (como eu), esta disposição da letra num grande intervalo de tempo, sob um mesmo texto musical repetitivo, após um dia de caminhada cansativo para muitos, era sem dúvida um desafio de atenção e apreensão do seu conteúdo semântico.

Como em todos os outros gêneros musicais do contexto do giro, os versos jogados no canto da folia eram escolhidos no momento da execução, em interação a diferentes fatores. Mas se dentre os gêneros de “brincadeira” os protagonistas do diálogo de versos jogados eram exclusivamente humanos, na folia juntava-se a estes o Espírito Santo, com o qual os homens operavam então igualmente trocas, reconhecimentos, pactos.

Muitos dos versos jogados em gêneros “brincados” eram endereçados a uma segunda pessoa, em discurso direto. Num caboclo, por exemplo, um folião podia cantar: “É deveras meu compadre, nós agora encontramos / Nós só vamos despartar quando o dia for amanhecendo”. E se o compadre em questão cantasse a primeira do terno oposto, ele podia responder o verso da mesma forma. Os foliões podiam se representar diretamente nos versos, coincidindo ao mesmo tempo o cantor e o eu-lírico da letra.

Já na folia, os foliões nunca travavam um discurso tão pessoal. O espaço era reservado sobretudo a diálogos entre a companhia e os anfitriões, e não entre foliões individuais, ou entre um folião e um coletivo, mesmo que este diálogo estilisticamente individual pudesse ser apropriado também por outras pessoas. É preciso considerar também que dentro da companhia compreendia-se o santo, e que boa parte dos versos jogados na folia se passavam em torno dele, seja pedindo por ele, ou descrevendo suas ações. O santo, contudo, era invariavelmente representado numa terceira pessoa. Nem versos o eram endereçados na segunda pessoa (como eram por vezes endereçados aos anfitriões); nem o santo cantava, ou tomava de alguma forma a primeira pessoa dos versos. Aliás, ele nunca cantava, nem através de dispositivos pessoais, nem através dos corpos ou das vozes dos foliões. Mas embora os versos falassem então sempre de um Divino em discurso indireto, ao qual era reservado continuamente um registro na terceira pessoa, o recito que os foliões travavam sobre ele nas letras passava longe da simples exposição de um conjunto de dados empíricos. As letras não traziam simplesmente a descrição de características e costumes do santo, mas descrições de seus atos e inteções presentes.

“Divino veio avoando
Na sua casa parou
Veio pedindo sua pousada
O Senhor Bom Salvador”

“Divino lá vai andando
Lá de longe ele deu sinal
Senhores donos da casa
Os enfeites no altar”

Os foliões narravam um trânsito mágico que poderia passar despercebido de outra forma. Eles eram intermediários entre o santo e os outros homens⁵³. Em alguns versos, os enunciados sobre o Divino eram tão diretos que pareciam mesmo uma elocução do próprio Espírito Santo, apenas interpretado, traduzido pelos foliões, estes porta-vozes daquele. Fora dos pousos os ternos sempre cantavam versos de pedido e agradecimento de esmolas dentro da folia. Alguns destes versos mostravam de forma clara este tipo de interlocução, este tipo de representação do santo pelos foliões. Eles podiam revelar não apenas ações do Divino, mas suas motivações íntimas:

“Divino Espírito Santo
Na sua casa ele está
Vem trazendo vida e saúde
Sua esmola vem buscar”

“Deus lhe pague da esmola
Que a dona da casa deu
Ela deu foi para o Divino
Com amor ele recebeu”

Os versos jogados narravam também parte da conduta dos anfitriões, relatando por exemplo a esmola oferecida pela dona da casa, ou observando que a casa havia sido ornamentada para receber o Divino. Outras vezes, além de descrever, os versos cantados sugeriam ações dos anfitriões, guiando em parte sua conduta cerimonial. Cada esmola oferecida por uma pessoa, por exemplo, era em geral imediatamente agradecida em um verso (estrofe) da folia. O fim de cada verso jogado determinava a passagem da bandeira a um próximo “doador”, que faria então seu dom e escutaria os versos de agradecimento com a bandeira nas mãos. A música determinava o intervalo aproximado entre cada esmola e anunciava a cada “doador” o momento de passar a bandeira. A intermediação dos foliões operava nos dois sentidos: do santo em direção aos anfitriões, e destes em direção ao Santo.

⁵³ KIMO indica foliões em Montes Claros (MG) como intermediários de uma seqüência de contratos entre homens e santos (2005: 705); BRANDÃO indica a presença efetiva dos Santos Reis por onde passa a companhia, em Caldas (MG) (1981: 21 e 28); CHAVES faz um estudo de diferentes meios comunicacionais (som, silêncio, manipulação da bandeira, conteúdo semântico de versos cantados, etc.) como mecanismos de presentificação de santos em folias do alto-médio São Francisco (MG) (2006). Ele aponta um sistema de relações polarizado igualmente entre santos, devotos e foliões.

A música nos mostrava também nitidamente como, dentro desta forma ritual, ações e suas representações eram intrinsecamente ligadas, produzindo-se mutuamente. O pouso e as esmolas factuais tinham seu duplo não menos concreto nas palavras do canto. A representação da temporalidade mudava, através da música, na presença do Divino. Idealizações não eram apenas um momento ou um meio de projeção de atos, mas ambos elementos de igual importância na composição cerimonial⁵⁴.

Quando o grupo concluiu a folia cantada à chegada da casa de D. Joana, esta senhora recolheu a bandeira ao centro do altar, na sala, onde o Divino ficaria descansando. Os homens se dirigiram ao terreiro para festejar. Apesar de uma presença masculina desequilibradamente superior à feminina (sorte delas), a festa estava bem animada. Realizavam-se várias rodadas de leilão, os foliões brincavam muitos caboclos, paulistas e alguns novos. Havia também boa comida, bastante quentão e uma fogueira para esquentar os solteiros, nesta noite fria de junho, famoso por ser o mês mais frio do Brasil. Entretanto, desta vez os foliões não conduziram a festa até o amanhecer.

Uma parte do grupo estava muito cansada do dia de trabalho, e talvez antessipasse também o cansaço dos dois dias que se seguiriam. Eles queriam partir para poderem dormir em casa antes de continuarem o giro. Outra parte dos companheiros, ao contrário, queria ficar. Estes queriam festejar, e talvez mesmo acima do desejo, eles deviam festejar, esta era uma contrapartida esperada dos foliões, era seu dever. Contudo, o grupo pela metade não poderia sustentar muitas brincadeiras. Para cantar-se muito, é preciso que haja um rodízio entre muitos foliões diferentes. A música deve circular entre os companheiros, ela deve articular muitas pessoas. Era inútil que apenas alguns dos foliões ficassem na festa. Também simbolicamente esta divisão do grupo seria muito forte e negativa. Resultado: não sem alguma tensão, toda a companhia voltou cedo para Turmalina, onde continuaria o giro na manhã seguinte. Por volta das

⁵⁴ Um dos maiores problemas de fundo em diversos estudos sobre folias no Brasil reside talvez na busca de uma prospecção etnográfica sempre bastante materialista, ou que parte de um plano prioritariamente material. Talvez muito apegados às clássicas observações do dom de esmolas, da bandeira do santo e do deslocamento ritual de um grupo de foliões, pontos canônicos da literatura sobre folias, sempre baseados em ações ou objetos bem definidos materialmente; e de toda a economia “material” que estas observações podem suscitar, sugerida talvez por uma leitura apressada de BRANDÃO (1981) e de MAUSS (2007 [1923-24]), que tende a remeter qualquer trânsito simbólico a uma raiz econômica; muitos estudos tocam muito pouco na produção de representações no contexto de folias. E como sintetiza CHAUI: “A produção das representações é uma dimensão da praxis social tanto quanto as ações efetivamente realizadas pelos agentes sociais. Pensar e representar são momentos da praxis tanto quanto agir, este e aqueles exprimindo, dramatizando ou ocultando uns aos outros no movimento pelo qual uma sociedade se efetua como sociedade determinada.” (1985: 09)

23h30min, um carro trouxe parte do grupo de volta à cidade. Os mais fortes voltaram a pé, partindo no mesmo momento, chegando um pouco mais tarde.

IV.2 – diferentes papéis sociais no giro

Outra breve tensão havia marcado a manhã desta sexta-feira, demonstrando de uma forma diferente que a companhia é uma unidade que não deve se separar. Foi por volta das 10h30min, logo antes do almoço, quando o grupo quase cruzou o giro. O procurador (que levava a bandeira) e o caixeiro haviam se adiantado um pouco em relação ao restante dos companheiros e precipitaram-se em direção a uma casa à beira da estrada que só deveria ser visitada horas depois, quando passassem de volta por este mesmo caminho, e como de fato fizeram afinal. Felizmente alguém percebeu ao longe o equívoco, e gritos de advertência os fizeram parar antes que entrassem efetivamente pelo portão da casa.

O trajeto percorrido pela companhia durante um giro não deve nunca cruzar a si mesmo⁵⁵. Às vezes o grupo é obrigado a dar voltas enormes ou subir e descer morros em longos trajetos para evitar tais cruzamentos. Em princípio parece se tratar de uma restrição simples. Várias vezes tentei discutí-la com diferentes foliões, que me explicavam sempre economicamente que a linha virtual traçada pelo deslocamento do grupo não deve cruzar a si mesma. Entretanto, na prática, existe uma série de detalhes e pequenas prescrições (como poder visitar uma casa apenas no retorno de um mesmo caminho que passa ao lado de sua porta durante a ida) que deparam em muito esta regra estrita do cruzamento, e que fazem com que apenas os foliões mais experientes sejam capazes de planejar o trajeto de um giro. Outras regras, ao mesmo tempo, permitem trajetos que aparentemente seriam evitados pelo princípio de interdição do cruzamento. Nos dois dias que se seguiram, por exemplo, durante os quais a companhia percorria ruas da cidade, observei que parte do itinerário de um dia atravessava uma via percorrida no outro. Esta curta ilustração é suficiente para demonstrar que, embora um tempo maior de observação fosse necessário para conhecer os princípios que regem o itinerário da companhia durante um giro, trata-se sem dúvida de um conjunto de prescrições numerosas e por vezes bastante sutis.

⁵⁵ BRANDÃO observa a prescrição de não se cruzar “um caminho por onde já tenham passado” no contexto de um giro de Folia de Reis em Poços de Caldas, MG (1981: 26).

Ao mesmo tempo, “não cruzar o giro” constitui um resguardo extremamente respeitado, cujo não cumprimento pode acarretar sinistros como a dissolução da companhia, ou mesmo a morte de algum dos companheiros durante o ano que segue o incidente (como me disseram uma vez eufemisticamente alguns foliões: “Um dos companheiros pode não vencer o ano.”).

Dominar confirmadamente as prescrições de itinerário constitui então um aprendizado longo e delicado, num processo que exclui idealmente a possibilidade de erro, que seria muito caro ao grupo. Pelos mesmos motivos, não se organizam giros cujos trajetos não sejam planejados e acompanhados por um ou alguns foliões de reconhecida competência para a tarefa.

Dito de outra forma, não apenas a qualidade, mas a própria produção de um giro depende da competência publicamente reconhecida de parte dos atores envolvidos. Toda a vocação coletiva e social do evento fica condicionada à mão de obra de grandes especialistas cerimoniais.

Alguns autores apontam eventos religiosos como grandes espaços de socialização camponesa no Brasil. CANDIDO, por exemplo, enxerga atividades lúdico-religiosas como um dos elementos da estrutura fundamental da sociabilidade camponesa (2003 [1964]: 81, 94). BRANDÃO indica a Folia de Reis de Caldas e de Poços de Caldas (MG) como um espaço “de trocas cerimoniais que, na verdade, apenas atualizam ritualmente as situações tradicionais de prestações e contraprestações de bens e de serviços entre parceiros camponeses.” (1981: 49-50)

Estes mesmos autores (entre diversos outros) indicam também a realização de eventos coletivos camponeses em função de compromissos e acordos com santos. Por vezes estes eventos que podem mobilizar toda uma comunidade têm como motivação inicial promessas e contratos entre um só indivíduo humano e um santo ou uma legião de santos. BRANDÃO mostra a função de São Gonçalo em Atibaia (SP) surgir como pagamento da promessa de uma pessoa, muitas vezes mesmo já falecida (*op. cit.*: 58-73). Ele comenta também sobre a obrigação do grupo de Folia de Reis de Caldas em visitar todas as casas que o solicitarem, e de cantar segundo a promessa contraída pelo anfitrião (*ibid.*: 26). CANDIDO traça as seguintes considerações sobre a prática do mutirão caipira: “Um velho caipira me contou que no mutirão não há obrigação para com as pessoas, e sim para com Deus, por amor de quem se serve o próximo; por isso, a ninguém é dado recusar auxílio pedido.” (*op. cit.*: 89).

Também entre os atores dos giros em Turmalina, a religião funciona claramente como um “motor social”. Aliás, os ciclos de folia, vistos como um importante espaço social, são declaradamente motivados, antes de tudo, por um compromisso/desejo religioso. Cada indivíduo tem com o santo o compromisso de celebrá-lo, de contribuir para que sua bandeira gire. E a realização desta celebração depende diretamente da mobilização de um grande coletivo. Os anfitriões sem foliões, por exemplo, não poderiam realizar um giro; tampouco foliões sem anfitriões; ou o grupo de foliões sem um quórum mínimo de integrantes, ou sem membros que saibam planejar o percurso da companhia. Enfim, os santos motivam a socialização dos homens.

Claro, esta celebração religiosa é também sinônimo de um compromisso/desejo social entre homens e santos. Os giros são espaços periódicos de intenso diálogo e atualização de alianças entre uns e outros, que não poderiam ser realizados sem as duas partes. E neste sentido, várias são as obrigações contraídas entre os homens, para proporcionar relações e acordos entre um homem e um santo. A companhia deve passar, por exemplo, por todas as casas que desejam receber a bandeira, e como vimos no capítulo anterior, na casa do Sr. Vicente de Telvino, se o anfitrião deseja oferecer mais esmolas ao santo, incrementando portanto uma transação anfitrião/santo, a companhia deve cantar mais, aumentando inclusive sua relação com os anfitriões. Para receber a bandeira, o anfitrião deve por sua parte receber também todo o grupo de foliões. Visto desta forma, a relação entre homens e santos motiva uma socialização entre os primeiros e outros pares humanos. Ou seja, homens socializam-se (entre si) através das relações que estabelecem com santos. E neste caso, tanto os foliões exercem um importante papel de interlocução entre anfitriões e santos; quanto os anfitriões possibilitam esta forte associação entre foliões e santos.

Nesta mesma trama, poderíamos destacar pelo menos mais um mecanismo claro de socialização através das relações pessoais entre homens e santos. O giro efetiva uma presença local e intensa de um santo em seu espaço, em oposição à sua onipresença de outros contextos, esta geral, dispersa e portanto também distante, não exclusiva. No giro, o santo deixa de ser uma instituição difusa, comum, sujeita a representações diversas. Ele é então individualizado, personificado numa única bandeira, numa única música, numa única companhia. É um mesmo santo-indivíduo quem visita cada casa da comunidade, toda a companhia é testemunha, bem como os vizinhos que a acompanham. É este mesmo santo-indivíduo específico quem visitou cada uma das mesmas casas nos anos anteriores, e as visitará provavelmente nos anos seguintes, onde

será, como foi, acolhido no altar ou no leito do aliado-anfitrião. Este santo-indivíduo, ou esta presença individualizada do santo, não acontecerá ao mesmo tempo em outro espaço. Os vizinhos recebem, cada qual à sua vez, a visita desta mesma presença, única (mono-presente / hiper-presente). Estes vizinhos humanos têm laços não apenas com um santo geral, acessível a qualquer fiél católico, mas com um indivíduo específico, comum apenas no interior da vizinhança. A exclusividade em torno deste importante conhecido-aliado também sintetiza os vizinhos que a comungam em uma comunidade determinada.

IV.3 – *diferentes vozes*

Outras amarras e ligações de interdependência entre diferentes agentes poderiam ser ressaltadas na análise de níveis mais específicos da praxis dos foliões. Durante a execução da folia transcrita acima, por exemplo, Sr. Tião de Rita era o único dos oito cantores que escolhia os versos que seriam cantados e a ordem em que eles se organizavam. Ele coordenava, ou articulava uma parte das ações musicais conjuntas dos companheiros.

Também num nível melódico, tanto na folia quanto em todos os outros gêneros musicais cantados pelos foliões, as linhas cantadas pelas primeiras são referências indispensáveis para a condução das outras vozes. A folia, o caboclo e o paulista dividem um mesmo sistema de condução melódica a quatro partes cantadas, chamadas como sabemos de “primeira”, “segunda”, “contrato” e “requinta” (na ordem de sua disposição dentro de um terno de caboclo ou de folia). A composição das últimas três partes é pensada sempre em relação à melodia cantada pela primeira, a qual tenho chamado, justamente por esta razão, de “melodia principal”. Esta melodia principal é a única linha às vezes isolada das outras, cantada individualmente para indicar uma peça fora do contexto de uma performance. Sempre que qualquer folião cantarolava um trecho de uma peça para me apresentá-la, era invariavelmente a linha melódica da primeira que era reproduzida. Nunca escutei, em nenhuma situação, uma linha da segunda ser cantada sem a primeira, tampouco de contrato ou requinta.

Além da primeira, não se pensa tampouco em memorizar partes ou melodias específicas, mas sim em desenvolver a habilidade de decodificar uma melodia principal qualquer, e de colocar outra voz em relação a ela. Um folião pode nunca ter ouvido um

caboclo, mas ser capaz de acompanhá-lo sem problemas. Este é inclusive um exemplo bem concreto de uma situação que acontece frequentemente. Mais do que aprender peças específicas, um folião deve aprender a dominar um sistema de condução melódica.

Como sabemos é sempre o folião que canta a primeira quem começa o canto. Ele cantará então uma melodia determinada, obrigatoriamente memorizada *a priori*.

A segunda começa a cantar logo em seguida, algumas notas após. Ela segue basicamente uma linha melódica paralela à primeira, num intervalo harmônico de uma terça diatônica abaixo desta.

O contrato entra um pouco depois da segunda. Mesmo a partir de sua entrada, ele não canta exatamente o mesmo número de notas que a primeira e a segunda, nem em total homofonia ou paralelismo. Sua linha é formada de durações mais longas e baseada em duas alturas principais: o primeiro e o quinto graus da escala diatônica, sempre numa mesma oitava, entre as notas da melodia principal e da requinta.

Como as frases neste contexto musical são geralmente apoiadas sobre as funções harmônicas de tônica, dominante, ou subdominante, as notas de base da linha do contrato constituem sempre a quinta ou a fundamental destes acordes. Geralmente se a função harmônica é de tônica, a primeira canta a terça ou a quinta do acorde. O contrato cantará nestes casos sua quinta ou sua fundamental (ou seja: ou o quinto ou o primeiro grau da escala). Quando a função é de dominante, a primeira canta a terça, a quinta, ou às vezes a sétima do acorde, sobre as quais o contrato cantará a fundamental (quinto grau da escala). Se a função for de subdominante, a primeira cantará a terça do acorde, o contrato cantará sua quinta (primeiro grau da escala).

Entre estas notas de base do contrato, é comum que o contrateiro respire, marcando uma ligeira pausa, ou que ele cante ornamentos e notas de passagem. Esta linha constrói um tipo de heterofonia rítmica em relação à melodia principal, uma pequena variação que suprime algumas notas, alonga durações, distorce ligeiramente algumas figuras rítmicas.

A requinta entra ainda depois do contrato, e quando este para em respirações, ela para também, só voltando depois que ele volta. Em geral, o requinteiro não deve começar a cantar antes que todas as outras três vozes já estejam soando. A requinta mantém basicamente o intervalo harmônico de uma oitava acima da segunda, ou seja, uma sexta diatônica acima da primeira, guardando algumas notas mais longas em relação a estas vozes, e alguns pequenos portamentos descendentes em fins de frases.

Por exemplo, a melodia cantada pela primeira na folia do Divino Espírito Santo, que é a seguinte:

♩ = 50 - 60 *Tempo Rubato*

primeira

mf O sol lá vai en-tran - do O sol lá vai en-tran -
do Ter - mi - nou nos-sos tra - ba - lhos

poderia ser resolvida por quatro foliões da seguinte maneira:

♩ = 50 - 60 *Tempo Rubato*

requinta
contrato

primeira
segunda

mf O sol lá vai en-tran - do O sol lá vai en-tran -
do Ter - mi - nou nos-sos tra - ba - lhos

(D) tR tR (D) tR tR T
D X D T

A linha melódica cantada pela primeira é um tipo de resumo de toda a polifonia do terno. Nela encerram-se todos os elementos necessários para que um folião experiente possa conceber as outras três linhas. De certa forma, ela narra e dá instruções ao comportamento melódico das outras partes.

Outras marcas distintivas de cada parte vocal são: a maneira como seus cantores pronunciam as palavras das letras, os registros vocais utilizados e a intensidade de cada parte.

A primeira e a segunda utilizam o mesmo registro laríngeo, cantando com voz de peito, ou “Mecanismo I”, para adotarmos a terminologia proposta pelo “*Laboratoire d’Acoustique Musicale* do CNRS”⁵⁶. As duas partes articulam também igualmente bem os fonemas das palavras, cantando um texto claro, totalmente inteligível. É preferível que o segundeiro conheça bem o repertório de versos do companheiro que canta a primeira do seu terno, pois ele deve cantá-los com prontidão e clareza. A segunda normalmente canta com um pouco menos de intensidade que a primeira, mas as duas vozes mantêm um volume relativamente regular, sem variações significativas de intensidade.

O contrateiro canta ainda dentro do primeiro registro, mas suas notas aproximam-se mais do limite agudo deste mecanismo. Nesta parte aguda, a tensão interna nas cordas vocais é maior e o timbre é consideravelmente diferente da parte grave do mesmo registro, um dos motivos pelos quais esta parte aguda da voz de peito é por vezes assimilada a outro registro, chamado frequentemente “voz de cabeça” (LEOTHAUD 2004-2005: 41-42). A linha do contrato possui em geral mais variações de dinâmica que a primeira e a segunda. Ele faz crescendos em notas de entrada e suas notas de fim de frase são enfraquecidas em direção à pausa. As passagens de maior amplitude são um pouco mais fortes que a intensidade geral da linha da primeira. Assim como sua liberdade em relação à rítmica da melodia principal, o contrato tem certa liberdade quanto à execução da letra de uma peça. Além de omitir algumas sílabas e palavras, sua dicção é menos clara que a da primeira. Algumas sílabas são categoricamente substituídas por vocalizes.

Os requinteiros utilizam voz de falsete (“Mecanismo II”), num timbre menos rico em harmônicos que a voz de peito. Eles fazem um pouco mais de variação de intensidade que a linha do contrato, com crescendos e decrescendos ainda mais acentuados em notas longas de início e fim de cada intervenção. Sem dúvida, a requinta é a parte que menos pronuncia os fonemas das letras. Versos inteiros são “traduzidos” em vocalizes, apenas algumas palavras (isso varia um pouco de cantor para cantor) restam inteligíveis.

⁵⁶ Ver por exemplo CASTELLENGO (1986 e 1991); e Castellengo & Roubeau (1993 e 1997).

Diversos então são os parâmetros que diferenciam cada parte vocal. Elas são produzidas em regiões diferentes do espaço das alturas; elas começam a soar em momentos diferentes, segundo uma ordem previsível; têm timbres particulares; são cantadas com intensidades diferentes; e com pronúncias específicas das letras. Os cantores se dispõem fisicamente segundo uma ordem convencional das diferentes partes no espaço. Existe enfim uma grande transparência entre cada parte vocal executada por cada folião: podemos bem distingui-las auditivamente. Aliás, alguns parâmetros chamam a atenção do ouvinte a diferentes partes em momentos diferentes da performance, como à entrada de uma delas, ou em notas fortes de outra. O ouvinte pode mesmo por um momento não escutar com clareza alguma das vozes, dependendo de sua posição em relação ao terno que canta, ou da movimentação do terno durante uma dança, mas dificilmente ele vai confundir vozes diferentes que soam ao mesmo tempo.

Mas estas diferentes partes vocais não são caracterizadas apenas acusticamente. O som não é o único elemento, nem o único viés pelo qual diferentes vozes e seus cantores podem se distinguir.

Gande parte dos requinteiros, por exemplo, são foliões iniciantes. Duas características desta parte permitem especialmente que foliões pouco treinados possam executá-la. Uma delas é a dicção, que dispensa o requinteiro de conhecer obrigatoriamente, ou profundamente, as letras cantadas. Ele pode cantá-las quase totalmente em vocalize, e ao mesmo tempo ter a oportunidade de escutá-las repetidamente, portanto de aprendê-las durante a performance. Além disto, no plano melódico, o requinteiro aprendiz pode observar a melodia da segunda e copiá-la uma oitava acima para cantar a sua própria. A segunda serve neste caso de referência, de modelo especial à melodia da requinta. Se o iniciante é bem jovem, ainda outra comodidade o é reservada: a tessitura de sua voz já é naturalmente aguda, compatível com a região exigida pela parte da requinta.

Durante meu período de freqüentação ao grupo, pude observar que se nem todos os requinteiros eram foliões iniciantes (alguns eram bastante experientes), todos os foliões iniciantes cantavam então a requinta. O aprendizado não apenas musical, mas de todos os conhecimentos envolvidos na folia é um processo longo, que dura anos. Minha observação seria desta forma bastante insuficiente para ensaiar conclusões mais definitivas sobre processos de formação de foliões. Entretanto, segundo a narrativa de alguns foliões, poderíamos deduzir uma fórmula mais ou menos corrente de formação de um folião. Num primeiro momento, acompanha-se o grupo durante giros e festas.

Muitas vezes tem-se dentro da companhia um parente próximo, como o pai ou irmãos, e acompanhar o giro é um gesto espontâneo, sem intenções particulares de tornar-se futuramente um folião. De pouco a pouco, pode-se começar a tocar um instrumento de percussão durante brincadeiras como o caboclo ou o nove. Após algum tempo (às vezes anos), o companheiro começa a cantar a requinta, em princípio na falta de um requinteiro confirmado. Ele será mais solicitado e solicitado para gêneros mais difíceis (como o paulista) e ocasiões mais sérias (como a folia), à medida em que demonstrar o aprimoramento de sua técnica. Trata-se de um método exclusivamente prático, constituído essencialmente de observação e reprodução, num processo bastante gradativo e aparentemente pouco marcado por passagens ou momentos específicos. Durante meu convívio com o grupo, pude acompanhar um pouco da formação de três jovens foliões que cantavam então a requinta, e um que acompanhava em princípio regularmente o grupo, tocando por vezes um tambor. Os três requinteiros tinham aproximadamente 30 anos, 16 anos e 14 anos de idade. O outro, que ainda não cantava, tinha aproximadamente 17 anos. Este último foi aparentemente deixando de acompanhar o grupo com muita frequência. Os outros três continuaram bastante freqüentes. Um deles, que já há alguns anos cantava a parte da requinta, e que já havia adquirido uma técnica razoavelmente confirmada, e já havia aprendido um repertório razoavelmente grande de versos jogados e de peças, este companheiro passou a cantar também a segunda, em princípio na ausência de outros segundeiros mais experientes, pouco a pouco mesmo na presença destes. Foi claro o amadurecimento e o aprendizado destes três jovens durante este período.

Há certamente entretanto outros caminhos possíveis para se começar a cantar em um terno. Há foliões do grupo que cantam apenas a parte do contrato por exemplo. É claro que neste caso eles não passaram pelo aprendizado da requinta. Por outro lado, seria visivelmente inexistente a possibilidade de um iniciante cantar a primeira voz.

Existe uma relação clara entre a primeira voz e liderança. Liderança musical certamente, pois as iniciativas de cantar, a escolha da peça, dos versos jogados, da dança, são todos encargos dos foliões que cantam as primeiras. Mas são também os companheiros que exercem maior influência e liderança político-administrativa dentro do grupo que cantam com maior frequência a primeira.

Contudo, é preciso que haja muitos companheiros capazes de cantar a primeira. Durante um giro ou uma festa, é cultivado um rodízio entre os cantores em geral (todos os foliões presentes devem cantar), mas talvez principalmente entre as primeiras dos

ternos. Raramente um mesmo folião tira mais do que dois caboclos seguidamente, por exemplo, o que empobreceria o diálogo travado nas peças, desde que a seqüência se tornaria um monólogo, um exercício muito individualizado. Normalmente, numa seqüência de caboclos, cada peça é tirada por um folião diferente. É muito comum também que se cantem dois caboclos seguidos com os mesmos ternos, mas alternando-se o terno que tira e o que responde, o que oferece a possibilidade de uma resposta bem próxima entre as duas peças, e entre os dois companheiros que jogam versos. Também muito comum é a cortesia de oferecer a primeira do terno de tiradores a um companheiro folião que normalmente não acompanha o grupo, encontrado porventura em uma ocasião. É uma demonstração de reconhecimento do folião “visitante” como um par⁵⁷.

A escolha do folião que vai tirar uma peça qualquer e a formação dos ternos que cantam partem sempre de um consenso do grupo, principalmente dos foliões mais experientes. Qualquer que seja o folião, ou a parte que ele cantará, nunca pede-se para cantar, por exemplo, ou para integrar um terno. Às vezes um ou alguns foliões mais “líderes” solicitam ou pedem a outro folião que venha cantar, que complete um terno, ou que tire uma brincadeira. Um folião pode mesmo se mostrar disposto a cantar, se o grupo precisar, ficando por perto dos ternos. Nunca presenciei porém um folião que solicitasse uma vaga para cantar. De uma forma mais geral no contexto do giro, não parece ser pertinente, entre os foliões, o fato de pedir-se algo para si próprio, ou de forma muito pessoal. As solicitações são feitas por um coletivo, em função das aspirações deste coletivo⁵⁸.

Há foliões que cantam todas as quatro vozes. Há outros que se especializam em uma apenas, mesmo que eventualmente possam cantar outras. Há foliões muito influentes no grupo que cantam bastante a primeira. Há outros que não exercem nenhuma liderança, embora sejam pares de igual prestígio e respeito entre os companheiros, e que não cantam nunca a primeira voz. Há outros ainda que são um pouco líderes, ou que talvez o serão um dia, quando forem mais velhos e mais

⁵⁷ Na faixa [1] do CD anexo de exemplos musicais, um dos versos jogados no caboclo cumprimenta um certo Sr. Paulo Tiago, um amigo que não mora em Turmalina e que cruza apenas raramente o grupo desta cidade. Ao fim do caboclo, escutamos alguns companheiros convidarem Sr. Paulo para tirar o próximo caboclo: “- Agora é o seu Paulo / Você agora Paulo / É, o sr. [tem que] brincar prá nós também, ajudar nós.”

⁵⁸ No início da faixa [1] do CD anexo de exemplos musicais, escutamos alguns companheiros pedirem ao Sr. Geraldo da Júlia que cante a segunda no terno da resposta. Sr. Geraldo se coloca então no terno, brincando: “Eu sou igual beiju de massa, todo canto que caçar eu acho”, como quem diz: “sem problema, onde me colocarem para cantar eu canto”.

experientes, e ao mesmo tempo um pouco “não-líderes”. Estes cantam às vezes a primeira, e na maior parte do tempo uma outra voz.

IV.4 – diferentes gêneros musicais

Uma outra forma de enxergar diferenças e relações (não apenas musicais) entre os foliões e seus papéis respectivos dentro da companhia seria a análise de diferentes formas musicais, e das habilidades específicas que elas solicitam a seus cantores.

As primeiras peças cantadas por foliões iniciantes são sempre peças de caboclos. Aliás, este gênero reserva um espaço aberto mesmo à participação de não-foliões, que embora não cantem, podem se integrar à brincadeira para dançar. É comum que um “aspirante a folião”, antes de começar a cantar junto ao grupo, brinque muitos caboclos, onde eventualmente toca um instrumento de percussão. Este é sem dúvida o gênero musical praticado com maior frequência durante todo o ano, oferecendo a oportunidade corrente ao jovem folião de observá-lo e reproduzi-lo pouco a pouco. Dentre os gêneros cantados exclusivamente por foliões, o caboclo representa também uma música que tolera especialmente erros e desajustes na execução. Claro, é sempre importante e desejável que uma brincadeira qualquer seja bem cantada e bonita. Mas a postura tanto dos cantores, quanto dos demais dançadores eventuais e do público do caboclo é em geral bastante descontraída e expansiva. O ambiente sonoro da brincadeira é bastante barulhento e disperso em outros eventos além da música, composto de conversas paralelas, risos, às vezes gritos de euforia. A atenção dos participantes é igualmente difusa entre música, dança, bebida, saudações, namoro, brincadeiras. Acima da busca de um belo musical, o caboclo parece buscar um momento de diversão coletiva, marcado pela multiplicidade de pequenos eventos entre muitos indivíduos. Neste clima, dentro desta perspectiva de escuta musical, pequenos deslizos dos cantores passam mesmo despercebidos da maior parte dos presentes e não representam consequências maiores para o sucesso da brincadeira.

A atenção do público durante a execução de uma folia, ao contrário, é bastante focalizada na música e no movimento principal que esta conduz. A ocasião aqui não comporta pequenos eventos periféricos e subjetivos, mas grandes eventos centralizados no canto, na bandeira e nos anfitriões. O contexto religioso exige um ambiente de silêncio, em sinal de respeito e de atenção. Trata-se de uma operação solene e de uma

música comovente, que deixam os olhares distantes e as almas interiorizadas na experiência estético-religiosa. A folia é correntemente indicada como uma forma bela, a fruição estética sendo aqui um objetivo prioritário.

O paulista, embora seja um gênero sem conotações religiosas ou sagradas, é relacionado como a folia, a uma forte experiência estética. Durante suas execuções, o público guarda igualmente uma postura de silêncio e introspecção. Raramente ele é executado no terreiro, espaço grande e aberto, onde fica a maior parte dos indivíduos de uma festa. Tampouco é executado em momentos de uma festa onde muitas pessoas estão envolvidas nas brincadeiras, quando acontecem por vezes os caboclos, noves e vilões. O paulista tem como ambiente preferido a sala de entrada da casa (seu cômodo mais “oficial”) e um público relativamente reduzido, cuja audição é então menos dispersa na festa, mais dedicada à música em particular.

Neste contexto de fruição estética do paulista e da folia, um certo nível de qualidade técnica é especialmente buscado, reservando-se o canto a foliões razoavelmente experientes. Estes dois gêneros são ainda igualmente apontados como formas difíceis, tanto para os foliões que as cantam, quanto para o público que as escuta. Sua fruição exige bons ouvintes, além de bons foliões. As formas musicais selecionam não apenas os músicos, mas o público mais experiente, capaz de escutá-las e compreendê-las adequadamente. Em seus papéis específicos, diferentes agentes se medem e se reconhecem em pares de alturas diferentes.

O caboclo, por seu turno, é um gênero acessível a um grande número de indivíduos. Muitos são os que compreendem sem dificuldade os traços gerais de sua estrutura musical, o sistema de versos jogados, a repetição de pedais, a estrofe característica da peça. Todos os foliões que cantam dominam facilmente os aspectos básicos desta forma musical.

Na folia, não apenas grande parte do público, mas também uma porção expressiva dos foliões não compreende de forma clara o arquétipo fundamental das peças. Um folião pouco experiente pode mesmo cantar a folia sem este tipo de apreensão formal, o que compromete muitas vezes a apreensão da própria coerência do conteúdo semântico das letras. Neste caso, o folião canta acompanhando ou repetindo o que os outros cantam, sem total consciência do conteúdo cantado⁵⁹. Através dos

⁵⁹ KIMO ressalta situação muito semelhante em um grupo de foliões de Montes Claros (MG). Ao perguntar a Mestre Joaquim Poló, o principal folião deste grupo, se um outro membro do terno conhecia um determinado verso cantado frequentemente, o autor obteve a seguinte resposta: “Não. Só compade

processos de subdivisão e repetição de versos em diferentes alternâncias do canto, a estrutura poética da letra da folia (e seu conteúdo semântico) parece ser, para os foliões, mais complicada, ou mais difícil que a poesia tramada no caboclo.

Estas duas estruturas, em si mesmas, mostrariam e ocultariam mais ou menos parte de seus significados, camuflariam mais ou menos a coerência destes significados na maneira de apresentá-los. E neste sentido, o paulista parece ser uma forma especialmente “camufladora”, cuja única revelação clara num primeiro momento, é que grande parte de seu conteúdo semântico é abertamente velado pela forma.

IV.5 – o paulista

O paulista, também chamado de “quatro”, é executado por apenas um terno de quatro foliões⁶⁰ que alternam ciclicamente seções musicais cantadas *a cappella* a uma seção instrumental composta de sapateado, palmas e violão⁶¹. Como um tipo de interlúdio, esta seção instrumental é sempre retomada da mesma forma, sob o mesmo texto musical, tanto dentro de uma peça, quanto entre diferentes peças. Contudo, ela não é alvo de uma execução rígida, estrita, ou rigorosamente fiel a um texto original, mas aberta a pequenas variações de uma performance a outra, aliás como todo o *corpus* musical dos foliões de Turmalina.

Esta seção tem uma métrica regular e marcada. Os diferentes trechos cantados de diferentes peças, em oposição, obedecem a um tempo musical não mesurado, a uma rítmica bastante lenta e *rubato*, muito sujeita a variações que se aproximam mais ou menos de um andamento regular, e a diferenças muito fluidas ou inexistentes entre tempos fortes e fracos. A principal referência para a coordenação dos cantores é mais uma vez a observação da primeira voz, cuja rítmica define a sincronia entre as outras.

Sula. Ele segue Sula. Compade Sula fala pra ele o verso. Mas na hora que o verso entrou, que ele falou, aquele verso que entrou na cabeça, que ele acabô de falar, aquele verso, você pode perguntá pra ele que ele não sabe o quê que é. Dinção (Dim) canta comigo. Depois de terminar de cantar o verso, você pergunta ele o quê que é, que ele não sabe. Vai passar saber daqui a uns tempos né”. (2006: 41)

⁶⁰ CHAVES descreve um gênero musical também chamado “quatro” e executado por quatro cantores/instrumentistas no vale do São Francisco. (2006: 86 e 95)

⁶¹ Muito semelhante à *guabina* da região de Vélez, Colômbia, tanto no estilo das melodias e das construções poéticas, quanto em sua estruturação formal, marcada por oposições de trechos instrumentais de tempo marcado e rápido a trechos cantados *a cappella* lentos e *rubato*, como nos mostra URIBE (2006).

Na maior parte das vezes uma peça de paulista é organizada em quatro seções cantadas, sempre introduzidas, intercaladas e finalizadas pela seção instrumental. Argumentam os foliões que qualquer peça pode ser executada também em duas ou três seções cantadas. Neste caso, a mesma letra que pode ser dividida em quatro seções, é disposta em duas ou três, mas não reduzida. Não se muda tampouco a ordem em que são apresentados os versos desta letra, nem a melodia sobre a qual são cantados, mas apenas o maior ou menor número de interseções instrumentais que os divide. No entanto, tive a oportunidade de presenciar apenas algumas execuções de paulistas em três seções cantadas, contra dezenas de execuções em quatro seções.

Os foliões brincaram alguns paulistas em quatro seções cantadas, por exemplo, na manhã do último dia do giro do Divino de 2006 (o domingo dia 04 de junho), ainda no pouso, na sala de entrada da casa, logo antes de cantarem a folia e partirem para uma jornada de visitas dentro da cidade. A letra das quatro seções cantadas na última destas peças⁶² foi a que segue abaixo, na ordem do canto. Levando em consideração esta ordem, e para facilitar a descrição da peça, proponho chamarmos tais seções de 1, 2, 3 e 4, e a seção instrumental de X.

<i>(seção instrumental)</i>	(X)
Você mandou eu cantar	
Na mente que eu não sabia	(1)
Adeus Maria Cocota	
Adeus Cocota Maria	
<i>(seção instrumental)</i>	(X)
Mas eu chamo quebra-asa	
Da meia-noite pro dia	(2)
Adeus Maria Cocota	
Adeus Cocota Maria	
<i>(seção instrumental)</i>	(X)

⁶² Faixa **3** do CD de exemplos musicais anexo.

Embarquei no trem de ferro	
Às onze e meia do dia	(3)
Embarquei no trem de ferro	
Às onze e meia do dia	
<i>(seção instrumental)</i>	(X)
Menininha adeus adeus	
Cá eu volto outro dia	(4)
Adeus Maria Cocota	
Adeus Cocota Maria	
<i>(seção instrumental)</i>	(X)

Não apenas nesta peça, mas de forma geral em todas as peças de paulista, as seções 1, 2 e 4 possuem o mesmo texto musical. Não se trata de um único trecho melódico comum a peças diferentes (como a seção instrumental), mas de melodias específicas a cada peça, dentro das quais ocupam igualmente as seções 1, 2 e 4. Desta forma, nestas seções o canto é estrófico.

Poderíamos transcrever musicalmente esta peça da seguinte maneira, onde os primeiros três sistemas de cada página constituem a seção X; o quarto e quinto sistemas da primeira página constituem as seções 1, 2 e 4; e o último sistema a seção 3.

♩ = 80 - 85

Palmas
Sapateado

Guit.

♩ = 65 - 70 *Tempo Rubato*

requinta
contrato

primeira
segunda

Vo - cê man-dou eu can - tar ê ê
 Mas eu cha-mo que-bra asa ê ê
 Me-ni - ni-nha a-deus a - deus ê ê

Na men-te que eu não sa - bia ê ê
 Da mei-a noi - te pro dia ê ê
 Cá eu vol-to ou-tro dia ê ê

A-deus Ma-ri - a Co-co -
 A-deus Ma-ri - a Co-co -
 A-deus Ma-ri - a Co-co -

ta Adeus Co-co - ta Ma - ria ê ê
 ta Adeus Co-co - ta Ma - ria ê ê
 ta Adeus Co-co - ta Ma - ria ê ê

cantadas sobre o mesmo trecho musical, em semelhança à estrutura dos versos jogados nas folias, em oposição aos caboclos e louvações. No exemplo acima, Sr. Zé cantou “Você mandou eu cantar / Na mente que eu não sabia” sobre as duas primeiras frases musicais da seção 1; e “Mas eu chamo quebra-asa / Da meia-noite pro dia” sobre as duas primeiras frases musicais de 2.

Estes versos jogados não têm em princípio nenhuma relação semântica de complementaridade com o bordão. Aliás, esta é uma vocação geral de versos jogados: uma mesma estrofe pode ser utilizada em diferentes peças, ou estrofes diferentes em diferentes execuções de uma mesma peça.

A seção 3 de um paulista é a única das seções cantadas onde o texto musical é diferente, mesmo que por vezes (como neste exemplo) seja um resumo das outras seções, composto exclusivamente de excertos do texto musical destas. Aqui são apresentados e repetidos os dois primeiros versos (versos) da estrofe característica da peça.

Na seção 4, são cantados os últimos quatro versos (versos) dos seis versos (versos) que compõem a estrofe característica da peça, sendo que os dois últimos já haviam sido apresentados desde a seção 1: eles são o bordão.

Ou seja, a letra que caracteriza a peça é composta por uma estrofe de seis versos (versos). Os dois últimos destes versos são os primeiros a serem apresentados, dentro da seção 1, e retomados na seção 2. Na seção 3, o primeiro e segundo versos da estrofe característica são cantados seguidamente duas vezes. O terceiro e quarto versos vão ser apresentados na seção 4, seguidos do quinto e sexto versos. Até a seção 4, não se têm elementos suficientemente claros para se fazer a ligação entre os versos já apresentados (entre o primeiro e o segundo de um lado, e o quinto e o sexto de outro). Só com a exposição do terceiro e quarto versos é que teremos todos os elementos necessários para a correspondência semântica entre todos os versos, para a construção da estrofe completa, em seu sentido pleno. O bordão, cujo sentido era obscuro no início da peça, não apenas ganha sentido costurado ao resto do texto, mas fecha a seção 4 como uma conclusão, como um arremate que diz: “agora você entende o que querem dizer estas palavras, repetidas misteriosamente deste o início do canto”.

Poderíamos resumir a estrofe característica desta peça como:

Embarquei no trem de ferro

Às onze e meia do dia

Menininha adeus adeus

Cá eu volto outro dia

Adeus Maria Cocota

Adeus Cocota Maria

Mais um adeus, melancólico, certamente entre um casal de namorados. O rapaz partiu no trem das onze e meia despedindo-se de Maria Cocota e prometendo voltar.

Paralela a esta estrofe exclusiva desta peça, apresenta-se outra, o “verso jogado”, cujo sentido só pode ser igualmente deduzido na junção de fragmentos de diferentes seções musicais.

Mais uma vez, trata-se de uma estrutura literária que embora aconteça no tempo, exige uma leitura não-linear, ou também não-linear, além de fragmentada e polifônica.

Se resumirmos a “melodia característica” desta peça, a melodia principal colada a sua estrofe característica (transcrita abaixo), veremos que também sua exposição exige uma leitura fragmentada. As frases musicais coladas ao primeiro e segundo versos são respectivamente as mesmas do terceiro e sexto versos. Poderíamos supor que se trata de um só texto musical, apresentado de forma resumida ou fragmentada num momento (primeiro sistema abaixo), e desenvolvida ou integral em outro (segundo e terceiro sistemas). Nota-se também neste caso, a analogia estrutural entre as frases musicais coladas ao quarto e quinto versos (no plano melódico), e os versos terceiro e quarto em si (no plano das letras). Ambos pares ligam duas extremidades de um conteúdo.

$\text{♩} = 65 - 70$ *Tempo Rubato*

mf Em-bar-quei no trem de fer - ro Às on-ze e mei - a do dia ê ê

Me-ni- ni-nha a-deus a - deus é é Cá eu vol-to ou- tro dia ê ê

A-deus Ma-ri - a Co-co - ta A deus Co-co - ta Ma - ria ê ê

Também a folia e o caboclo são, como vimos, formas fragmentadas, polifônicas e de leituras também não-lineares. Na folia diferentes estrofes da letra são subdivididas em diferentes alternâncias do canto, além de terem uma ordenação aberta entre si, relacionada a eventos não musicais da ocasião. No caboclo, parte-se de uma estrofe característica integralmente apresentada, posteriormente fragmentada e sobreposta a redes de versos jogados, estas por vezes plurais e independentes umas das outras.

No paulista, como num caminho inverso, parte-se de elementos dispersos, reunidos gradativamente numa unidade. O que mais chama a atenção neste gênero não são logo estas características, mas a forma especial em que elas propõem um enunciado coerente e inteiro e ao mesmo tempo dificultam (através de várias pequenas táticas) a apreensão deste enunciado. Trata-se da proposta quase deliberada de um enigma, de um desafio de percepção.

Normalmente, os versos (versos) pares da estrofe característica de um paulista rimam entre si. Na execução apresentada acima, os versos (versos) pares do verso (estrofe) que foi jogado rimam também com os versos (versos) pares da estrofe característica da peça (sabia, dia, dia, dia, Maria). Mas raramente são jogados versos que rimam com o resto do texto. E nestes casos mais numerosos, os bordões só vão rimar com o segundo verso da seção 3, entre seções diferentes, e com o segundo verso da seção 4, dentro de uma mesma seção. Estas rimas nos assinalariam então os versos da estrofe característica, elas marcariam uma unidade entre estes e uma diferença em

relação ao verso jogado. Mas além da grande distância guardada entre estas rimas, os foliões preenchem ainda notas longas de fim de frase com pequenas palavras cantadas, palavras sem conteúdo semântico tais como: “aiai”, “lele”, “ei”, “ê”, “lalá”. Estas palavras marcam então o fim de quase todos os versos (versos) das peças, dissolvendo ou sabotando eventuais rimas entre estes.

Em todas as peças de paulista que escutei, uma mesma frase musical é colada ao segundo e ao último verso da estrofe característica. Ou seja, na ordem em que são cantadas, a última frase musical de cada seção cantada. É um bordão musical colado à metade do bordão da letra nas seções 1, 2 e 4 e independente deste na seção 3. Ela afirma o bordão da letra em 1, 2 e 4 e trai o ouvido em 3, insinuando o status de bordão ao que na verdade é o segundo verso (verso) da estrofe característica.

A primeira e segunda frases musicais de 1, 2 e 4 nos traem da mesma forma. Em 1 e 2 estas frases musicais são relacionadas a versos jogados; em 4 elas nos surpreendem, coladas a versos da estrofe característica. Acentua esta confusão a discricção reservada à apresentação destes versos. Trata-se do terceiro e quarto versos da estrofe característica, cuja importância para a completude da estrofe já foi evocada. No entanto, é o único par de versos da estrofe característica cantado uma só vez a cada execução, assim como os dois pares do verso jogado. Os dois primeiros versos da estrofe característica são cantados duas vezes na seção 3. Os dois últimos são cantados três vezes, ao fim de 1, 2 e 4.

Destacaria ainda um outro ponto importante desta estrutura musical que contribui para o ofuscamento de parte de seu conteúdo. Apontei acima como as diferentes formas em que cada parte vocal pronuncia a letra dos cantos facilitam a distinção entre estas partes, bem como suas diferentes intensidades e liberdades rítmicas. Estas seriam então características que colaboram no estabelecimento de uma textura “transparente”, dentro da qual não seria difícil enxergar as diferentes linhas melódicas. Estas mesmas características musicais, por outro lado, dificultam consideravelmente a apreensão da letra cantada pelas vozes. Os vocalizes do contrato e principalmente da requinta, cantados com grande amplitude e com ataques ligeiramente defasados em relação às linhas da primeira e da segunda, mascaram absolutamente a letra articulada por estas vozes em vários momentos das peças. A disposição física dos cantores e do público apóia ainda frequentemente esta empreitada. Lembremos, por exemplo, que a maior parte do público na execução de uma peça de folia permanece atrás dos ternos que cantam, de frente às costas dos cantores (que projetam a letra

cantada aos anfitriões e à bandeira) e mais próximos das requintas e dos contratos que das segundas e primeiras. Não teremos espaço para tratar a composição coreográfica do paulista e a disposição física de seus quatro cantores, mas ressalto apenas que estes se deslocam em alguns momentos do canto, e que este deslocamento sempre parte e chega a uma configuração onde os foliões que cantam a primeira e a segunda encontram-se paralelos e de frente ao contrato e a requinta, estes também paralelos entre si. Estas duas “duplas” se dispõem aqui como se ocupassem cada uma um lado oposto de um quadrado. Elas cantam basicamente de frente uma para a outra e de lado ou de costas para o público. A cada vez que se movimentam, elas trocam de lado, e o público escuta com maior proximidade ora a primeira e a segunda, ora o contrato e a requinta.



Fig. IV.3 – Quatro foliões brincam um paulista. O senhor de camisa xadrez canta a primeira. O que toca violão canta a segunda. Eles estão de frente para o fotógrafo. O senhor com um chapéu de feltro e o outro que também está de costas cantam respectivamente o contrato e a requinta. O público se dispõe aos cantos do cômodo.

Tive a oportunidade de escutar alguns poucos cantos de capina, apresentados fora de contexto por alguns foliões, apenas como uma forma de me explicarem (generosamente) como aconteciam estas toadas durante o trabalho na roça, algumas décadas atrás. Esta audição superficial deu-me a impressão de grande semelhança estilística entre este gênero e o paulista. De fato, em várias outras ocasiões alguns foliões me explicaram que estes dois gêneros são muito semelhantes. Com exceção das seções instrumentais e de movimentos coreográficos, inexistentes no canto de capina, a estruturação formal deste e do paulista é a mesma. Há inclusive peças de canto de capina correntemente cantadas como paulistas, bem como havia o inverso, quando as

primeiras eram ainda praticadas. A adaptação nestes casos é muito simples, bastando acrescentar ou suprimir a dança e as seções instrumentais das peças. Há ainda peças indicadas duplamente como paulistas e cantos de capina⁶³.

BRANDÃO (1983: 82-91) descreveu um mutirão no município de São Luís do Paraitinga (SP), cuja dinâmica parece muito semelhante aos mutirões de Turmalina: o dia marcado pelo trabalho coletivo na roça, embalado por cantos de trabalho (chamados de “brão” em São Luís do Paraitinga); e a noite por uma festa na casa do anfitrião (o “patrão” do dia). Nestes brãos, duplas de trabalhadores/cantores se revezavam no canto de versos de saudação, e de versos enigmáticos (chamados “linhas”), charadas cujas resoluções eram buscadas pelos outros companheiros de trabalho durante toda a jornada. Ao longo do dia, as duplas ofereciam ou solicitavam através do canto, a cada alternância, novos elementos para a solução dos enigmas, acumulando pouco a pouco condições cada vez maiores para as resoluções dos problemas. Companheiros que conseguissem decifrá-los apresentavam a resposta também através do canto. Ao fim do dia de trabalho, caso ninguém tivesse conseguido resolver o enigma proposto por uma dupla, os próprios cantores o revelariam fora de contexto musical, como um dos assuntos das conversas entre os companheiros. Um certo prestígio parecia ser alcançado seja por quem foi capaz de resolver um enigma, seja pelos cantores que conseguiram sustentá-lo insolúvel até o fim do dia. O principal interesse deste exercício parece ser o desafio, o jogo de dedução, de solução de uma charada, independente das informações nela contidas⁶⁴.

No canto de capina ou no paulista de Turmalina, as letras não giram em torno de uma charada, ou de um problema deliberadamente proposto, tampouco original (todos podem conhecer de antemão as peças que são cantadas). No entanto, um certo enigma é proposto, como sugeri acima, na apresentação de versos fragmentados e embaralhados, que vão sendo acumulados durante o canto até formarem um sentido de conjunto, completado ao fim da peça. Mas se este “sentido” pode ser deduzido a partir de

⁶³ Também a *guabina* da região de Vélez tinha, entre o início do séc. XIX e a metade do séc. XX, sua versão sem partes instrumentais, cantada durante o trabalho no campo. (URIBE 2006: 02 e 15)

⁶⁴ Alguns versos de brãos transcritos por BRANDÃO demonstram uma grande semelhança a versos usados em paulistas de Turmalina. Este autor transcreve por exemplo “Ai adeus morena, ai ai / Adeus que eu já vou embora” ao fim de uma estrofe iniciada por dois versos jogados (*op. cit.*: 88). Em outro momento o autor apresenta os seguintes versos como uma parte fixa de uma peça, repetida muitas vezes: “No sertão adonde eu moro / Onde os passarinhos cria / Ai morena / Não tenho mais alegria” (*ibid.*: 88). Comparo-os sem comentários a um trecho da estrofe característica de um paulista de Turmalina: “Adonde os passarinhos cantam / Sentados no galho de alecrim / Estou cantando, Estou chorando / Não sei se esse sim é prá mim”.

elementos apresentados dentro da própria peça, esta trabalha também em sentido contrário, em camuflar esta coerência, restrita então a um número reduzido de companheiros, experientes o suficiente para conseguirem deduzi-la. Aliás, muitos são não apenas os ouvintes e foliões que não enxergam a resolução deste “enigma”, mas os que não enxergam nem mesmo sua existência. Talvez a própria proposta deste enigma se faça através de um enigma.

O conteúdo semântico das letras é, no paulista como em outros gêneros dos foliões, um elemento de importância central da composição. Ele se conecta a diversos eventos das ocasiões (eventos de diferentes naturezas), e representa um papel importante no relacionamento dos indivíduos de um coletivo. Os conteúdos semânticos das letras criam espaços de euforia, de melancolia, de religião. Eles conduzem trocas, alianças, anunciam presenças, expressam sentimentos. Mas além deste papel dialógico mais direto, as letras cantadas pelos foliões parecem desempenhar um outro tipo importante de comunicação, que depende apenas indiretamente de um conteúdo semântico específico. O paulista nos mostra talvez apenas mais claramente que qualquer que seja o significado de um conteúdo semântico (e paralelamente a ele), compreendê-lo, nos diversos gêneros musicais, já é em si um fim comunicacional.

Seria interessante considerar agora, embora bem rapidamente, um ponto da prática dos foliões de Turmalina que foi apenas timidamente sugerido até então. Vamos nos deter a um domínio específico da praxis da folia, a música, embora pense que as considerações seguintes possam ser também discutidas em outros campos. Trata-se da grande economia de discursos não musicais sobre música; ou da centralidade que o sistema musical dos foliões reserva à sua prática em si, à ação musical, em detrimento de qualquer tipo de representação. Toda a instrução musical de um folião, por exemplo, passa pela observação e imitação, processos que priorizam a experiência musical em sua forma mais concreta, em despeito de abstrações ou de sistemas de teorização. É bastante reduzido, inclusive, o vocabulário musicológico descritivo ou analítico dos foliões. Além da classificação dos gêneros musicais, das partes vocais e de algumas noções como “jogar verso”, poucos termos são empregados para se referir a aspectos, parâmetros ou processos de composição musical ou poética. Assim como as palavras “folia” e “verso”, há alguns termos de significado polissêmico, ou impreciso, empregados com acepções diferentes e imprecisas segundo seus contextos de utilização. Não há tampouco qualquer discurso que teorize a sistematização da condução melódica das diferentes partes vocais, nem discurso sobre a organização harmônica destas.

Mesmo se considerarmos a prática musical em si, veremos que ela se baseia no exercício musical integral. Isto é, não se costumam isolar parâmetros ou partes, mesmo para um ensaio ou um processo de treinamento. Tampouco são utilizadas representações visuais ou táteis para o aprendizado técnico, como no aprendizado de instrumentos musicais não apenas em sistemas musicais baseados na escrita, mas também em diversos sistemas musicais de tradição oral, onde movimentos de dedos, posições e gestos corporais e instrumentais são descritos e relacionados a sons musicais. Enfim, não há aqui um sistema expressivo de metáforas para sons musicais ou para sua organização, embora como temos visto, trate-se de uma música bastante sistematizada, e de uma sistematização bastante elaborada e complexa.

Como muitos já devem ter suposto, toda as discussões levantadas até aqui em torno de estruturas “camuflantes” (ou “opacas”) e “transparentes” são inspiradas em CARVALHO (1991a), onde o autor observa num culto de Xangô do Recife (PE), uma mesma melodia perpassar, com letras diferentes, diferentes momentos de diferentes rituais, onde exerce impactos estéticos e emocionais distintos, e onde não é geralmente percebida como um mesmo texto musical. O autor investiga pontos através dos quais o ritual trabalha no sentido de promover esta opacidade, ou de inibir exercícios analíticos que podem levar à consciência da melodia como elemento comum entre diferentes canções. A opacidade deste elemento dentro do ritual teria um importante papel na manutenção das diferentes eficácias e forças expressivas de que é carregada esta melodia nos diferentes momentos em que se faz presente. “Uma vez descoberto que a dramática canção ‘*Osunbaoro*’ tem a mesma melodia que a rotineira ‘*Ejimô edimecê*’, como ouvi-la semana após semana, ano após ano, sem diminuir a emoção pelo mistério que traía sua pretensa singularidade (...)?” (*ibid.*: 22)

Na folia de Turmalina, a perspectiva musical prática em oposição a representações teóricas e a formulações analíticas participa sem dúvida do estabelecimento das “opacidades” musicais apontadas acima, além de regular sua “revelação”, acessível apenas através de um longo processo de experiência musical, através de muitas audições, ou muitas audições e cantos de um repertório.

A primeira sugestão a surgir destas considerações é que esta construção de estruturas musicais misteriosas, ou mais ou menos transparentes, constrói consigo uma diferenciação entre agentes mais ou menos capazes de percebê-las.

Mas podemos observar também que grande parte da força estética da música dos foliões reside em processos e elementos misteriosos, não-explicáveis. Movimentos de

racionalização e de busca de consciência máxima de estruturas e sistemas musicais, atualmente tão centrais na prática de nossa “sociedade do discurso” [como lembra CARVALHO (*ibid.*), utilizando uma caracterização de FOUCAULT (1971)], são ao contrário evitados, dificultados de forma praticamente deliberada pelos foliões de Turmalina. Para estes existe um intervalo inalisável, enigmático, vazio neste sentido, entre a prática musical de um lado e os encontros sociais e estados de espírito que ela cria de outro. Poderíamos falar talvez de um sistema musical “caixa-preta”, onde são medidas relações de entrada e saída, mas desconsiderada a análise do algoritmo intermediário. Esta fórmula indedutível, esta experiência do não-explicável seja talvez justamente um elemento chave da eficácia estética desta música, do seu encantamento, da mágica de cantos que ajudam a tornar perceptíveis santos outrora imperceptíveis, que têm o poder de interferir na relação destes e seus companheiros humanos, assim como entre os companheiros humanos⁶⁵.

⁶⁵ Para tentar desenvolver um pouquinho mais estes argumentos apresentados de forma tão resumida, e de contextualizá-los minimamente entre autores franceses, permito-me adicionar ainda uma nova referência a esta discussão, desta vez um tipo de contra-exemplo etnográfico, que demonstra como a força expressiva e mesmo mágica de um contexto musical pode declinar através da busca exaustiva de desvelamentos de mistérios eventualmente propostos por certos sistemas simbólicos. Em diversas ocasiões, LORTAT-JACOB descreve a *quintina* entre os cantores de uma confraria católica em Castelsardo (Sardenha) como uma quinta voz que surge misteriosamente (misteriosamente apenas de um ponto de vista nativo) do canto de quatro cantores, quando a execução musical é especialmente bem sucedida (ver por exemplo 1998: 137-152). Embora nunca o exponha de forma clara, o autor sugere por vezes uma relação nativa entre esta voz e a Virgem Santa (ver por exemplo 1998: 15, 152 e 210; ou 2000: 05). Seria Maria quem canta nesta hipótese, juntando-se aos quatro cantores quando o canto é perfeito. Ao mesmo tempo o autor define repetidamente a *quintina* como uma “voz virtual criada por vozes reais” (1998: 152) (entendendo-se “real” como sinônimo de “humano”), uma seqüência de alturas produzidas pela interação acústica das vozes dos quatro cantores, sons que apenas representariam a Santa, de forma alegórica. “A *quintina* não é então nada além de uma fusão de harmônicos, distinta das quatro fundamentais produzidas por cada uma das vozes.” (1998: 139) (tradução livre). Nesta perspectiva extensamente demonstrada e reiterada, alvo claro de um grande investimento do autor, o intervalo entre “cantar bem” e a presença acústica da Santa é preenchido por um caminho de fusões de harmônicos, de combinações específicas entre alguns parciais de sons complexos, uma dedução possível, de ordem física, que evidentemente exclui a possibilidade de presença da Santa (se são sons produzidos por cantores humanos, não podem ser sons produzidos pela Virgem).

Conclusão

Crusamentos, mudança

e repetição

“ Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?”

(João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas)

Então naquela manhã de sexta-feira em 2006, a companhia quase cruzou um giro, o que, caso tivesse efetivamente acontecido, exporia os companheiros a grandes perigos: risco de vida, risco de dissolução do grupo (morte social?), consequente perda de relações com o santo - o mal que espreita no cruzamento? O caminhar da companhia é uma operação delicada que exige não apenas que os foliões conheçam as estradas e casas por onde devem passar, mas um conjunto de restrições que definem a ordem em que devem entrar nestas casas, e em que devem percorrer estes caminhos. Aliás, de pouco serviria a um folião decorar itinerários determinados para um giro, mesmo se se tratassem de itinerários já utilizados anteriormente pelo grupo. Como durante um giro a ordem entre as visitas é parcialmente determinada em função das casas que oferecem almoço e pouso à bandeira, e como é comum que a cada giro diferentes famílias ofereçam estas cortesias, um mesmo percurso é raramente seguido mais de uma vez pela companhia, mesmo tratando-se de visitas a uma mesma comunidade.

Tampouco seria interessante para um folião memorizar sequências entre diferentes peças musicais eventualmente cantadas numa visita, ou numa festa. Com exceção das peças de *folia*, que são cantadas à chegada de todas as casas visitadas durante um giro, as peças cantadas numa ocasião qualquer são sempre escolhidas no momento mesmo de sua execução, num diálogo musical entre peças diferentes, tiradas

por foliões diferentes, e num diálogo extra-musical, que relaciona a música aos anfitriões, aos companheiros presentes, ao namoro, à bebida, à festa.

De forma análoga, uma peça em si não terá exatamente o mesmo resultado formal em diferentes execuções. Os versos jogados durante um caboclo ou uma folia, por exemplo, seu número e ordem, só podem ser definidos durante a execução musical, uns em relação aos outros; uns e outros em relação à ocasião.

Também a coreografia do caboclo é definida numa sequência de percursos coreográficos escolhidos durante a dança.

E ainda de forma semelhante, no plano das alturas, com exceção das melodias principais das peças, estranha seria a idéia de se memorizar sequências de notas que formam uma melodia, ou uma parte cantada em uma determinada peça. Não apenas as partes se constróem de forma aberta dentro das peças, mas as próprias peças são compostas segundo uma estrutura aberta. Mais interessante seria para um requinteiro, por exemplo, perceber que ele pode acompanhar qualquer peça, mesmo que esta se defina parcialmente em tempo real, ou mesmo que ele não a conheça, dobrando para isto as notas da segunda voz uma oitava acima, aguardando a entrada do contrato para começar a cantar, sustentando-se durante o fôlego deste último, enfim, observando relações às outras vozes.

Diferentes partes, diferentes peças, diferentes versos, diferentes visitas, diferentes percursos de dança: muitos são os termos produzidos pelos foliões cuja forma só pode ser totalmente definida em relação a outros termos presentes, estes também eventualente definidos no momento de sua execução, através desta mesma relação.

Desta forma, cada peça musical, ou cada sequencia de peças terá, a cada execução, um resultado formal parcialmente exclusivo. Assim como duas festas nunca terão exatamente os mesmos participantes, as mesmas conversas entre estes, o mesmo cardápio, os mesmos casais de namorados; também a mesma peça de caboclo não será executada duas vezes com a mesma louvação, os mesmos versos jogados, o mesmo número de participantes que dançam, os mesmos percursos de dança, as mesmas notas na melodia do contrato. A exclusividade de formas musicais afirma a exclusividade de uma ocasião, dotando-a de referências específicas que a inscrevem como um encontro específico, diferente de outras reuniões, um encontro memorável.

Neste contexto, mais do que memorizarem formas fechadas, os cantores devem sobretudo dominar possibilidades de combinações entre diversos elementos musicais

(ou musicais/poéticos/coreográficos) entre si, e entre estes e outros elementos extra-musicais.

Mas vemos que além desta relação binária entre música e outros elementos, as formas musicais dos foliões propõem também ligações de alguns destes termos extra-musicais entre eles próprios, ou seja, elas possibilitam relações entre segundos e terceiros, ambos externos a si mesmas. Não apenas a música se endereça a namorados, mas ela cria endereçamentos entre namorados; ela não apenas se comunica com anfitriões e convidados, mas cria comunicação entre estes e aqueles. Os foliões poderiam ser definidos, nesta perspectiva, como grandes intermediários, que asseguram séries de cruzamentos entre diversos agentes. Eles podem intermediar não apenas agentes ou pares de mesma natureza – como companheiros, ou bebedores, ou namorados entre si; mas termos de naturezas diferentes – como homens e santos, ou bebedores e o copo. A música dos foliões preza por uma multiplicidade de relações que envolvem um número grande e aberto de termos em experiências sensíveis, estéticas, sociais e religiosas comuns.

Mas se por um lado esta música é fortemente marcada então por um importante espaço de abertura formal, o que assegura inclusive sua inserção em séries de relações particulares a diferentes ocasiões; por outro lado vemos que esta abertura, ou este espaço de maleabilidade é apoiado constantemente por um espaço fechado, por programas previsíveis de elementos composicionais. Vemos por exemplo que através do canto estrófico que marca praticamente todo o repertório dos foliões, letras abertas que só se definem em tempo real são constantemente sobrepostas a um texto musical previsível, fixo e repetitivo. A utilização tão corrente de bordões na composição das letras marca também uma conjugação importante entre versos que se repetem ciclicamente e versos novos cantados a cada alternância. Dentro de um caboclo notamos a alternância entre a estrofe característica, que pontua toda a peça sem alterações de conteúdo, e outras estrofes variadas (os “versos jogados”), escolhidas no momento do canto. Dentro de peças diferentes de paulista, a mesma seção instrumental separa sempre as seções cantadas, estas exclusivas a cada peça, suas estrofes características combinadas a louvações diferentes a cada execução. Poderíamos observar este tipo de oposição também num nível um pouco mais amplo deste sistema, por exemplo na definição do repertório musical acionado a cada ocasião. Na ocasião dos giros por exemplo, a peça de folia pertinente ao ciclo é sistematicamente executada a cada visita, enquanto diversas brincadeiras podem ou não ser executadas em sequência. Os giros em

si são também eventos previsíveis e fixos dentro do calendário anual da companhia, enquanto outras festas podem ser ou não realizadas no espaço entre eles. Cada peça de folia é em consequência cantada apenas durante um giro anual, enquanto as peças de brincadeira podem ser executadas durante todo o ano.

Não trata-se simplesmente aqui de opor um sistema de estruturação fechado a resultados formais abertos, mas de observar dentro deste sistema de estruturação uma oposição concêntrica entre espaços de abertura formal e espaços fechados, aqueles parcialmente imprevisíveis, adaptáveis, definidos em tempo real; estes previsíveis, fixos, redundantes. Os espaços abertos das composições estariam desta forma sempre relacionados ao dinamismo, à mudança e à variação, enquanto seus espaços fechados estariam relacionados à previsibilidade e à repetição.

Poderíamos falar talvez de uma gramática, ou mesmo de uma estética da repetição e da mudança, sobrepostas, utilizadas especialmente para assegurar cruzamentos diversos, adaptáveis a circunstâncias diferentes. Poderíamos falar de foliões como grandes especialistas deste sistema, grandes responsáveis por traçar itinerários e combinações repetitivos e diferentes, em parte previsíveis, mas também inesperados; cruzamentos entre pessoas, músicas, sabores, sentimentos; ligações entre companheiros; ligações que definem mesmo a condição de companheiro.

ANEXOS:

QUADRO 1 – Ciclos de folia abordados em textos científicos

Ciclo Abordado:	Título do Trabalho:
Folia de Reis	<i>Folia de Reis: Fé e Resistência das Tradições Religiosas Populares Estranhadas nas Ondas do Progresso e da Modernidade de Uberlândia (1980/1997)</i> (ABREU 1999)
Folia de Reis	“Estudo da Cultura rural dos Distritos do Município de Uberlândia: A Folia de Reis como Identidade e Atrativo Turístico” (Alves & Santos 2002)
Folia de Reis	“Apropriações e Reinvenções do Sagrado e do Profano: Um Estudo da Festa de Santos Reis na Capela Santos Reis na Cidade de Uberlândia-MG” (Andrade & Santos 2003)
Folia de Reis	<i>Encontro de Bandeiras: o ciclo festivo do Triângulo Mineiro, São Carlos, Estado de São Paulo</i> (BONESSO 2006a)
Folia de Reis	“Os Encontros das Foliás de Reis: uma diferente configuração de festas e associações no triângulo mineiro” (BONESSO 2006b)
Folia de Reis	<i>A Folia de Reis de Mossâmedes</i> (BRANDÃO 1977)
Folia de Reis	“O Ciclo de Santos Reis” (BRANDÃO 1981)
Folia de Reis	“A Festa dos Santos Reis: um estudo sócio cultural do lazer na zona rural” (BUENO 1996)
Folia de Reis	<i>A folia de reis de Jaraguá</i> (Canesin & Silva 1983)
Folia de Reis	“Folia de Reis : Uma Abordagem à Religiosidade Popular de Arceburgo” (CATTANI [não indicado])
Folia de Reis	<i>Na Jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico</i> (CHAVES 2003)
Folia de Reis	“Recebeis meu bom Jesus com sua nobre folia: reflexões sobre a eficácia do canto nas folias norte mineiras do alto-médio São Francisco” (CHAVES 2006)

Folia de Reis	<i>Os magos em folias de reis</i> (FERREIRA 1994)
Folia de Reis	<i>Em Nome de Santos Reis: um Estudo sobre Folia de Reis de Uberaba</i> (Fontoura, Cellulare & Canassa 1997)
Folia de Reis	<i>O Saber do Viver: redes sociais e transmissão do conhecimento</i> (FRADE 1997)
Folia de Reis	“Com Fé e Folia: a Performance do Palhaço da Folia de Reis no Triângulo Mineiro” (Freitas & Telles 2004)
Folia de Reis	“Folia de Reis” (GALVÃO 1977)
Folia de Reis	“A Folclorização da Cultura Popular: a Folia de Santos Reis no Jornal Correio de Uberlândia, 1984-2002” (GOLOVATY 2005a)
Folia de Reis	<i>Cultura Popular: saberes e práticas de intelectuais, imprensa e devotos de Santo Reis, 1945-2002</i> (GOLOVATY 2005b)
Folia de Reis	“Peregrinos do Sagrado: Um Estudo da Folia de Reis” (Gomes & Pereira 1994)
Folia de Reis	“Estratégias de manutenção em um terno de Folia de Reis do norte de Minas Gerais” (KIMO 2005)
Folia de Reis	<i>Música, Ritual e Devoção no Terno de Folia de Reis do Mestre Joaquim Poló</i> (KIMO 2006)
Folia de Reis	“Folia de Reis: Um ‘Avatar’ da Cultura Subalterna” (KODAMA 2007)
Folia de Reis	“As Folias de Reis e o Espaço Geográfico da Religião” (LOZI <i>et al.</i> 2003)
Folia de Reis	<i>Folia de Reis festa raiz: psicologia e experiência religiosa na estação ecológica Juréia – Itatins</i> (MAHFOUD 2003)
Folia de Reis	<i>O Grupo de Folia de Reis Estrela do Oriente da Cidade de Uberlândia e a Circularidade Cultural</i> (MARCOLINO 2001)
Folia de Reis	“O Ciclo de Eventos Populares-Massivos de Romaria da Água Suja” (Marra & Alem 2002)
Folia de Reis	<i>Hoje é Dia de Santo Reis</i> (MONTE-MÓR 1992)
Folia de Reis	“Música nas Folias de Reis ‘Mineiras’ em Goiás” (MOREYRA 1981)
Folia de Reis	“De Folias, de Reis, de Folias de Reis” (MOREYRA 1983)

Folia de Reis	“Memórias de Folias” (MOREYRA 1984)
Folias de Reis, de São Sebastião, de Nossa Senhora d’Abadia, do Divino	“Folia de Reis; Catira; Marmelada de Santa Luzia; Folia de São Sebastião; Folia de Nossa Senhora d’Abadia; Folia do Divino” (NEIVA 2005)
Folia de Reis	“De cor e salteado: transmissão, permanência e mudança na folia” (NEIVA 2006)
Folia de Reis	“Devoção na Folia: comunicação popular, permanências e transformações” (NEIVA 2007)
Folia de Reis	“Mestres de Caixa e Viola” (PESSOA 2007)
Folia de Reis	<i>Voices of the Magi – Enchanted Journeys in Southeast Brazil</i> (REILY 2002)
Folia de Reis	“Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis” (RIOS 2006)
Folia de Reis	<i>Na Reza se Conta a História e se Canta a Luta: um estudo sobre Folia de Reis do morro Santa Marta</i> (ROCHA 1985)
Folia de Reis	<i>Dos Velhos é que vem a Semente: o idoso na Folia de Reis</i> (SONZA 2006)
Folia de Reis	“A Música Caipira e o Verso Sagrado na Folia de Reis” (TREMURA 2004)
Folia de Reis	<i>Folia de Reis</i> (VIEIRA 1989)
Folia de Reis	<i>Folia de Reis do Oriente pra Belém</i> (VIGILATO 2000)
Folia do Divino	<i>Festa à Brasileira – Sentidos do festejar no país que “não é sério”</i> (AMARAL 1998)
Folia do Divino	“Festas do Divino no Brasil” (FRADE 2005)

QUADRO 2 – Ciclos de folia mencionados por foliões

Ciclo Mencionado:	Município de Ocorrência:
Folias do Divino	(no noroeste de Minas Gerais:)
	Bonfinópolis de Minas (VIEIRA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 138)
	Cabeceira Grande (Silva & Neca in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 143)
	Unaí (DAVID in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 160)
	Buritis (PIRES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 185)
	Chapada Gaúcha (NEVES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 198-199)
	São Francisco (GUIMARÃES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 218)
	(leste de Goiás:)
	Planaltina de Goiás (SILVA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 154)
	Formosa (MEDEIROS in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 178-179)
Romarias do Divino	(litoral do estado do Paraná:)
	Paranaguá (DOMINGUES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 262-263; COSTA in <i>ibid.</i> : 279; BATISTA in <i>ibid.</i> : 266-268)
	Guaraqueçaba e Ilha das Gamelas (BATISTA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 266-268)
	(litoral sul do estado de São Paulo:)
	Canaéia (PEREIRA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 293)
Folias de Reis	(noroeste do estado de Minas Gerais:)
	Bonfinópolis de Minas (VIEIRA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 138)
	João Pinheiro (PRADO in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 152-153)
	Unaí (DAVID in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 160)
	Buritis (PIRES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 185)
	Chapada Gaúcha (NEVES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 198-199)
	São Francisco (GUIMARÃES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 218)
	Urucuaia (JESUS in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 242)
	(leste do estado de Goiás:)
	Planaltina de Goiás (SILVA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 154)
	Formosa (MEDEIROS in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 178-179)

Folias de São Sebastião	(noroeste de Minas Gerais:)
	Chapada Gaúcha (NEVES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 198-199)
	Urucuia (JESUS in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 242)
	(leste de Goiás:)
	Luziânia (FONSECA in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 164)
	Formosa (MEDEIROS in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 178-179)
Folias do Bom Jesus	(noroeste de Minas Gerais)
	Chapada Gaúcha (NEVES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 198-199)
	São Francisco (RIBEIRO in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 226)
Folias de São José	(noroeste de Minas Gerais:)
	Chapada Gaúcha (NEVES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 198-199)
	Urucuia (JESUS in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 242).
Folia de São Vicente de Paula	João Pinheiro – MG (PRADO in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 152-153)
Folia de Senhora Aparecida	Chapada Gaúcha – MG (NEVES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 198-199)
Folia de São Geraldo	São Francisco – MG (GUIMARÃES in MARCHI <i>et al.</i> 2002: 218)

Exemplos Musicais:

faixa 1 - Caboclo brincado na festa de São João Batista de 2004

Turmalina, 19/06/2004

Terno que tira: Zé de Eva, Tião de Rita, Tião de Santo, Erildo

Terno que responde: Dedé, Geraldo da Júlia, Vicente de Santo, Nando

Hoje é a primeira vez

O lê ai

Que eu aqui venho cantar

O lê ai

Eu mesmo peço licença

O lê ai

Mas aqui quando eu voltar

O lê ai

Senhores donos da casa

O lê ai

Não repara isso não

O lê ai

Que esse mal é de família

O lê ai

Que já vem de geração

O lê ai

Senhores donos da casa

O lê ai

Sua casa tem virtude

O lê ai

Eu cheguei pr'aqui doente

O lê ai

Estou me achando é com saúde

O lê ai

Eu saí de lá de casa
O lê ai
Eu levei um tropicão
O lê ai
Abalei um pé de rosa
O lê ai
Carregado de botão
O lê ai

Pois a moça de 12 anos está no tempo de casar
De 15 pra 16 mais bonita ela vai ficar
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Se eu soubesse de cantar meu benzinho aparecer
Eu cantava a noite toda até o dia amanhecer
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Assegura companheiro, assegura no rojão
Eu agora estou ciente que meus companheiro é bom
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Pois a moça de 12 anos está no tempo de casar
De 15 pra 16 mais bonita ela vai ficar
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Pois a moça de 12 anos está no tempo de casar
De 15 pra 16 mais bonita ela vai ficar
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Fui descendo rio abaixo ramo verde me puxou

Não me puxa ramo verde que meu bem não me deixou
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

A biqueira desta casa corre água sem chover
Eu estou muito acostumado namorar sem conhecer
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Lá de cima veio uma carta [incomprehensible] sentimento
Me mandaram perguntar se eu era ciumento
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Vou botar minha despedida num retalho de xadrez
Meu amor é bonitinho, venha cá me dar um beijo
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Já chegou está chegando, já chegou quem eu queria
Já chegou Sr. Paulo Tiago quanta falta ele fazia
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

É de vera Sr. Paulo nós agora encontremos
Nós só vamos despartar quando o dia for amanhecendo
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Pois a moça de 12 anos está no tempo de casar
De 15 pra 16 mais bonita ela vai ficar
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Pois a moça de 12 anos está no tempo de casar

De 15 pra 16 mais bonita ela vai ficar
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

A rosa pra ser bonita ponha ela no sapé
A moça pra ser [incomprehensible]
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

No pé daquela serra passa boi, passa boiada
Está passando o meu benzinho do cabelo cacheado
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

Lá no céu armou uma nuvem mas não é para chover
Meu benzinho está doente mas não é para morrer
Aroeira está madura, está no tempo de serrar
Champrão apareado segura morena pr'ocê rastar

faixa 2 - Folia do Divino cantada à chegada de um pouso durante o giro de 2006

Turmalina, 04/06/2006

Terno que tira: Tião de Rita, Tião da Augusta, Zé de Eva, Nando

Terno que responde: Dedé, Toni, Vicente de Santo, Dé

O sol lá vai entrando	Senhores donos da casa
O sol lá vai entrando	Senhores donos da casa
Terminou nossos trabalhos	Dá agasalho a esta bandeira
O sol lá vai entrando	Divino veio avoando
O sol lá vai entrando	Divino veio avoando
Terminou nossos trabalhos	Na sua casa parou
Divino Espírito Santo	Divino veio avoando
Divino Espírito Santo	Divino veio avoando
Está pedindo seu agasalho	Na sua casa parou
Divino Espírito Santo	Ta pedindo sua pousada
Divino Espírito Santo	Ta pedindo sua pousada
Está pedindo seu agasalho	O Senhor Bom Salvador
Divino Espírito Santo	Ta pedindo sua pousada
Divino Espírito Santo	Ta pedindo sua pousada
Está no galho das oliveiras	O Senhor Bom Salvador
Divino Espírito Santo	Divino lá vai andando
Divino Espírito Santo	Divino lá vai andando
Está no galho das oliveiras	Lá de longe ele deu sinal
Senhores donos da casa	Divino lá vai andando
Senhores donos da casa	Divino lá vai andando
Dá agasalho a esta bandeira	Lá de longe ele deu sinal

Senhores donos da casa	Divino pede agasalho
Senhores donos da casa	Divino pede agasalho
Os enfeites no altar	Mas não é com precisão
Senhores donos da casa	Ele pede experimentando
Senhores donos da casa	Ele pede experimentando
Os enfeites no altar	Quem tem o bom coração
Divino lá vai andando	Ele pede experimentando
Divino lá vai andando	Ele pede experimentando
Lá de longe ele deu sinal	Quem tem o bom coração
Divino lá vai andando	Senhores donos da casa
Divino lá vai andando	Senhores donos da casa
Lá de longe ele deu sinal	Você amolece o coração
Se a bandeira foi aceita	Senhores donos da casa
Se a bandeira foi aceita	Senhores donos da casa
Na sua sombra eu entro	Você amolece o coração
Se a bandeira foi aceita	Dá agasalho pro Divino
Se a bandeira foi aceita	Dá agasalho pro Divino
Na sua sombra eu entro	E também os folião
Visitamos foi todas casas	Dá agasalho pro Divino
Visitando foi todas casas	Dá agasalho pro Divino
Os enfeites nas paredes	E também os folião
Visitamos foi todas casas	Senhora dona da casa
Visitando foi todas casas	Senhora dona da casa
Os enfeites nas paredes	Você tem a boa mente
Divino pede agasalho	Senhora dona da casa
Divino pede agasalho	Senhora dona da casa
Mas não é com precisão	Você tem a boa mente

Dá agasalho esta bandeira
Dá agasalho esta bandeira
E também os instrumentos

Padre, filho, Espírito Santo
Padre, filho, Espírito Santo
Para sempre amém Jesus

Dá agasalho esta bandeira
Dá agasalho esta bandeira
E também os instrumentos

Lá no céu onde eles te vejam
Lá no céu onde eles te vejam
Fazendo o sinal da cruz

Padre, filho, Espírito Santo
Padre, filho, Espírito Santo
Para sempre amém Jesus

Está dizendo que viva, viva
Está dizendo que viva, viva
Viva lá, glória viva

faixa 4 - Paulista brincado durante o giro de Santos Reis de 2005

Terno: Dé, Tião de Rita, Tião de Santo, Erildo

Eu mais os meus companheiros
Todos quatro apareados
Já acabou está acabado
O tempo meu

Não quero que entra o outro
Que a conta está inteirada
Já acabou está acabado
O tempo meu

Eu fui no campo panhar flor
O campo todo enfioreceu
Eu fui no campo panhar flor
O campo todo enfioreceu

Eu panhei de uma flor roxa
Tristezinha como eu
Já acabou está acabado
O tempo meu

BIBLIOGRAFIA:

ABREU, Mauro William de

1999 *Folia de Reis: Fé e Resistência das Tradições Religiosas Populares Estranhadas nas Ondas do Progresso e da Modernidade de Uberlândia (1980/1997)*. Uberlândia, UFU. Dissertação de Mestrado em História.

ALVARENGA, Oneyda

1950 *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre et São Paulo, Editôra Globo.

ALVES, R. L. E. & Rosselvelt José SANTOS

2002 “Estudo da Cultura rural dos Distritos do Município de Uberlândia: A Folia de Reis como Identidade e Atrativo Turístico”, in *XIII ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDANTES DE GEOGRAFIA*. Porto Alegre, EDUFRGS: 283-287.

AMARAL, Leila

1988 *Do Jequitinhonha aos canaviais: em busca do paraíso mineiro*. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 3 vol. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura.

AMARAL, Rita

1998 *Festa à Brasileira – Sentidos do festejar no país que “não é sério”*. São Paulo, USP. Tese de Doutorado.

ANDRADE, Mário de

1962 [1928] *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editôra.

ANDRADE, Rodrigo Borges de & Rosselvelt José SANTOS

2003 “Apropriações e Reinvenções do Sagrado e do Profano: Um Estudo da Festa de Santos Reis na Capela Santos Reis na Cidade de Uberlândia-MG”, in *II Simpósio*

Regional de Geografia “Perspectivas para o Cerrado no Século XXI”: 11 pp. CD-ROM. Uberlândia, UFU – Instituto de Geografia.

ANDRADE, Solange Ramos de

2006 “O Catolicismo Popular no Brasil: notas sobre um campo de estudos”, in *Revista Eletrônica Espaço Acadêmico* 68: 01-15.

[Disponível *on-line* em :]

http://www.espacoacademico.com.br/067/67andrade.htm#_ftn10

(Página consultada em 27/09/2008)

ARAÚJO, Alceu Maynard

1949 *Folia de Reis de Cunha*. São Paulo, Separata da Revista do Museu Paulista, Nova Série – volume III.

1973 *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo, Edições Melhoramentos em convênio com o Instituto Nacional do Livro – MEC (Ministério da Educação e Cultura).

BACARIN, José Giacomo & José Jorge GEBARA

1988 “Mineiros no corte de cana na região de Ribeirão Preto (SP)”, *Travessia - Revista do Migrante* 1 (1): 18-23. São Paulo.

BARBOSA, Virgínia

2004 “O Consumo das Práticas Musicais Comunitárias: o caso de um maracatu de baque virado”, in *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, UNIRIO, UCAM e PUC-Rio.

2005 *A continuidade da mudança no maracatu de baque virado Estrela Brilhante*. Rio de Janeiro, UFRJ. Dissertação de Mestrado em Música/Musicologia.

BASTOS, Elide Rugai

2003 *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico: entre Dom Quixote e Alonso el Bueno*. São Paulo, EDUSC, co-edição Anpocs/Editora Sumaré.

BELMONT, Nicole

1986a “Le Folklore refoulé ou les séductions de l’archaïsme”, *L’Homme* 97-98: 287-298.

1986b *Paroles païennes. Mythe et folklore des frères Grimm à P. Saintyves*. Paris, Imago.

BLASCO, Carlos Miñana

2000 “Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia.”, in *A Contratiempo - Revista de música en la cultura* 11: 36-49. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas/COLANTROPOS.

[Disponível *on-line* em:]

http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf

(Página consultada em 23/06/2008)

BONESSO, Márcio

2006a *Encontro de Bandeiras: o ciclo festivo do Triângulo Mineiro, São Carlos, Estado de São Paulo*. São Carlos, UFSCar. Dissertação de Mestrado.

2006b “Os Encontros das Folias de Reis: uma diferente configuração de festas e associações no triângulo mineiro”, in *História e Perspectivas* 34: 323-366. Uberlândia, UFU.

BOTELHO, Maria Izabel Vieira

2003 “Experiências e vivências na migração sazonal”, *Unimontes Científica* 5 (2): 20 pp.

[Disponível *on-line* em:]

http://www.unimontes.br/unimontescientifica/revistas/Anexos/artigos/revista_v5_n2/word%20e%20pdf/04%20dossie_experiencias.pdf

(Página consultada em 23/06/2008)

BRANDÃO, Carlos Rodrigues

1977 *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro, MEC (Ministério da Educação e Cultura), FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Cadernos de Folclore n. 20.

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

1983 *Os Caipiras de São Paulo*. São Paulo, Brasiliense.

BUENO, Marielys Siqueira

1996 “Festa dos Santos Reis: um estudo sócio cultural do lazer na zona rural”, in *Serviço Social & Realidade* 5 (2): 1-7. Franca, UNESP, Faculdade de História, Direito e Serviço Social.

CANDIDO, Antonio

2003 [1964] *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo, Livraria Duas Cidades e Editora 34.

CANESIN, Maria Teresa & Telma Camargo da SILVA

1983 *A folia de reis de Jaraguá*. Goiânia, UFG / CECUP. Coleção Religiosidade Popular n° 1.

CAPONE, Stefania

2004 [1999] *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria / Pallas.

CARNEIRO da CUNHA, Manuela

1994 “O futuro da questão indígena”, *Estudos Avançados* 12: 121-136.

CARVALHO, Ernesto Ignácio de

2007 *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Recife, UFPE. Dissertação de Mestrado em Antropologia.

CARVALHO, José Jorge de

1980 “Folklore: Ciencia o Area de Estudios?”, *Revista INIDEF* 4: 49-72.

1991a “Estéticas da Opacidade e da Transparência. Mito, Música e Ritual no Culto Xangô e na Tradição Erudita Ocidental”, *Série Antropologia* 108: 30 pp. Brasília, UnB.

[on-line] Disponível em:

<http://www.unb.br/ics/dan/Serie108empdf.pdf>

(Página consultada em 23/06/2008)

1991b “As duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latino-Americana”, *Série Antropologia* 109. Brasília, UnB. [on-line] Disponível em:

<http://www.unb.br/ics/dan/Serie109empdf.pdf>

(Página consultada em 23/06/2008)

2003 “La Etnomusicología en Tiempos de Canibalismo Musical. Una Reflexión a partir de las Tradiciones Musicales Afroamericanas”, *Série Antropologia* 335.

Brasília, UnB: 18 pp. [on-line] Disponível em:

<http://www.unb.br/ics/dan/Serie335empdf.pdf>

(Página consultada em 23/06/2008)

2004 “Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento”, *Série Antropologia* 354. Brasília, UnB: 21 pp.

[on-line] Disponível em:

<http://www.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>

(Página consultada em 23/06/2008)

CASCUDO, Luís da Câmara

1972 [1954] *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Brasília, MEC (Ministério da Educação e Cultura), Instituto Nacional do Livro.

CASTELLENGO, Michèle

1986 “Les deux principaux mécanismes de production de la voix humaine, leur étendue et leur utilisation musicale”, ext. du colloque *La voix dans tous ses éclats*. Paris, Centre Pompidou.

1991 “Continuité, rupture, ornementation, ou les bons usages de la transition entre deux modes d’émission vocale”, in *La voix et les techniques vocales, Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 155-165. Genève, Ateliers d’ethnomusicologie.

CASTELLENGO, Michèle & Bernard ROUBEAU

1993 “Revision of the notion of voice register”, *XIX° International CoMeT Congress*. Utrecht.

1997 “Voice Range Profile in relationship to laryngeal vibratory mechanisms”, *International CoMeT Congress*. Paris.

CASTRO, Zaíde Maciel de & Aracy do Prado COUTO

1957 *Folia de Reis*. Rio de Janeiro, Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara.

1977 *Folias de Reis*. Rio de Janeiro, MEC (Ministério da Educação e Cultura), FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Cadernos de Folclore n. 16.

CATTANI, Cláudia

[não indicado] “Folia de Reis: Uma Abordagem à Religiosidade Popular de Arceburgo”, in *Revista Iniciação Científica FAFIG/FACEG*. Guaxupé, Faculdades FUNDEG. [on-line] Disponível em:

<http://www.fundeg.br/revista/cientifica/foliadereis.htm>

(Página consultada em 23/06/2008)

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro

2004 “Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19 (54): 57-79.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro & Luís Rodolfo da Paixão VILHENA

1990 “Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore”, *Estudos Históricos* 3 (5): 75-92. Rio de Janeiro.

CHAUI, Marilena

1985 [1978] “Apresentação”, in M. CHAUI e Maria SYLVIA CARVALHO FRANCO *Ideologia e Mobilização Popular*. Rio de Janeiro, Co-edição CEDEC (Centro de Estudos de Cultura Contemporânea) e Editora Paz e Terra.

1987 [1986] *Conformismo e Resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Editora Brasiliense.

2008 “Cultura e democracia”, *Crítica y emancipación : Revista latinoamericana de Ciencias Sociales* 1: 53-76. Buenos Aires, CLACSO.

[Disponível *on-line* em:]

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>

(Página consultada em 10/02/2009)

CHAVES, Wagner Neves Diniz

2003 *Na Jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico*. Rio de Janeiro, UFRJ, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Dissertação de Mestrado.

2006 “Recebeis meu bom Jesus com sua nobre folia: reflexões sobre a eficácia do canto nas folias norte mineiras do alto-médio São Francisco”, in *Textos escolhidos de cultura e arte populares* 3 (1): 81-99.

DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI

1997 [1980] “Introduction : Rhizome”, *Capitalisme et Schizophrénie 2 - Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique »: 09-37

DELEUZE, Gilles

2003 [1990] *Pourparlers*. Paris, Les Éditions de Minuit.

FERREIRA, Moacyr Costa

1994 *Os magos em folias de reis*. São Paulo, EDICON.

FONTOURA, Sônia Maria, Luis Henrique CELLULARE & Flávio Arduíni CANASSA

1997 *Em Nome de Santos Reis: um Estudo sobre Folia de Reis de Uberaba*. Uberaba, Edição do Arquivo Público de Uberaba.

FOUCAULT, Michel

1971 *L'Ordre du discours*. Paris, Gallimard.

FRADE, Cáscia

1997 *O Saber do Viver: redes sociais e transmissão do conhecimento*. Rio de Janeiro, PUC Rio. Tese de Doutorado em Educação.

2005 “Festas do Divino no Brasil”, in *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares 2* (2): 27-36.

FREITAS, Vanilto Alves de & Narciso TELLES

2004 “Com Fé e Folia: a Performance do Palhaço da Folia de Reis no Triângulo Mineiro”, in *OP SIS 4* (1): 25-34. Goiânia, Universidade Federal de Goiás.

FREYRE, Gilberto

1981 (1933) *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro, José Olympio.

1977 (1936) *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro, José Olympio.

1962 (1959) *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro, José Olympio.

GALIZONI, Flávia Maria

2000 “Migrações e redes familiares no Alto Jequitinhonha, Minas Gerais”, *Anais do XII Encontro Nacional de Estudos Populacionais da ABEP*. Caxambu, v. 1: 16 pp.

GALIZONI, Flávia Maria & Eduardo Magalhães RIBEIRO

1999 “Recursagem, trabalho e migração: a herança da terra no alto Jequitinhonha”, *Anais do XXIII Encontro Anual da ANPOCS*.

GALVÃO, Gilberto N.

1977 “Folia de Reis”, in *Artistas e Festas Populares*: 59-66. São Paulo, Editora Brasiliense.

GEIGER, Amir

1999 *Uma antropologia sem métier: primitivismo e crítica cultural no modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, PPGAS/UFRJ. Tese de Doutorado.

GOLDMAN, Marcio

1999 “Lévi-Strauss e os sentidos da História”, in *Revista de Antropologia* 42 (1-2): 223-238.

[Disponível *on-line* em:]

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100012&lng=en&nrm=iso)

77011999000100012&lng=en&nrm=iso

(Página consultada em 23/06/2008)

GOLOVATY, Ricardo Vidal

2005a “A Folclorização da Cultura Popular: a Folia de Santos Reis no Jornal Correio de Uberlândia, 1984-2002”, in *História e Perspectivas* 32/33: 221-244. Uberlândia, UFU.

2005b *Cultura Popular: saberes e práticas de intelectuais, imprensa e devotos de Santo Reis, 1945-2002*. Uberlândia, UFU. Dissertação de Mestrado em História Social.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães & Edimilson de Almeida PEREIRA

1994 “Peregrinos do Sagrado: Um Estudo da Folia de Reis”, in N. P. M. GOMES & E. A. PEREIRA, *Do Presépio à Balança: Representações Sociais da Vida Religiosa*. Belo Horizonte, Mazza Edições: 15-193.

GONÇALVES, José Reginaldo

1997 *A retórica da perda*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ/Funarte.

GOZA, Franklin William & Eduardo Luiz Gonçalves RIOS-NETO

1988 “O contraste de experiências migratórias em quatro municípios do Vale do Jequitinhonha”, *Anais do IV Encontro Nacional de Estudos Populacionais*. Olinda, v. 2: 503-536

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo

2002 “Democracia racial”, in *Cadernos Penesb* 4: 33-60.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

1970 *Censo Demográfico*

2000 *Censo Demográfico*

2004 *Estimativas da População*

2007 *Contagem da População e Estimativas da População*

KIMO, Igor Jorge

2005 “Estratégias de manutenção em um terno de Folia de Reis do norte de Minas Gerais”, in *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*: 704-711. Rio de Janeiro, UFRJ / ANPPOM.

2006 *Música, Ritual e Devoção no Terno de Folia de Reis do Mestre Joaquim Poló*. Belo Horizonte, UFMG. Dissertação de Mestrado em Música.

KODAMA, Kátia Maria Roberto de Oliveira

2007 “Folia de Reis: Um ‘Avatar’ da Cultura Subalterna”, in *III ENECULT – Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*: 15 pp. Salvador, UFBA, Faculdade de Comunicação.

LAVAUD, Jean-Pierre

2008 “La valse catégorielle : l’identification officielle ethnique en Bolivie”, in LAVAUD & DAILLANT (dir.), *La catégorization ethnique en Bolivie : Labellisation officielle et sentiment d’appartenance*: 95 - 121. Paris, Harmattan.

LÉOTHAUD, Gilles

2004-2005 *Théorie de la Phonation*. Paris, Université Paris Sorbonne – Paris IV. Cours de DEUG 2^{ème} année. [on-line] Disponível em :

<http://www.paris4.sorbonne.fr/e-cursus/texte/CEC/Gleothaud/leothaud.htm>

(Página consultada em 26/03/2009)

LÉVI-STRAUSS, Claude

2006a [1962] *Le Totémisme aujourd’hui*. Paris, P.U.F.

2006b [1962] *La pensée sauvage*. Paris, Plon.

LORTAT-JACOB, Bernard

1998 *Chants de Passion – Au cœur d’une confrérie de Sardaigne*. Paris, Les Editions du Cerf.

2000 “Musiques du Monde : le point de vue d’un ethnomusicologue”, in *TRANS Revista Transcultural de Música* 5: 10 pp. Barcelona, Sociedad de Etnomusicología. [on-line]

Disponível em:

<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/822/82200505.pdf>

(Página consultada em 19/04/2009)

LOZI, Carolina Tomaz de Aquino, Fernanda Rosa de BRITO, Janice de Fátima SANTANA & Rodrigo Angelis ALVAREZ

2003 “As Folias de Reis e o Espaço Geográfico da Religião”, in *II Simpósio Regional de Geografia “Perspectivas para o Cerrado no Século XXI”*: 7 pp. Uberlândia, UFU, Instituto de Geografia.

MAHFOUD, Miguel

2003 *Folia de Reis festa raiz: psicologia e experiência religiosa na estação ecológica Juréia - Itatins*. São Paulo, Companhia Ilimitada; Campinas, Centro de Memória Unicamp.

MAIA, Cláudia de Jesus

2000 “Lugar” e “trecho”: migrações, gênero e reciprocidade em comunidades camponesas do Jequitinhonha. Viçosa, UFV. Dissertação de Mestrado em Extensão Rural.

2004 “Trabalho, família e gênero: estratégias de reprodução social camponesa no Médio Jequitinhonha”, *Mulher e Trabalho* 4 (1): 89-103. Porto Alegre, FEE.

[Disponível *on-line* em:]

<http://www.fee.rs.gov.br/sitefee/download/mulher/2004/artigo6.pdf>

(Página consultada em 23/06/2008)

MAIA, Cláudia. J. & Maria de Fátima LOPES

2003 “Formas tradicionais de solidariedade camponesa no Vale do Jequitinhonha”, in *Unimontes Científica* 5 (2): 27 pp. Montes Claros, Unimonte.

[Disponível *on-line* em:]

<http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/viewArticle/88>

(Página consultada em 19/09/2008)

MARCHI, Lia, Juliana SAENGER, Roberto CORRÊA

2002 *Tocadores – homem, terra, música e cordas*. Curitiba, Olaria.

MARCOLINO, Aline de Andrade

2001 *O Grupo de Folia de Reis Estrela do Oriente da Cidade de Uberlândia e a Circularidade Cultural*. Uberlândia, UFU. Monografia do Curso de Música.

MARRA, Fabíola Benfica & João Marcos ALEM

2002 “O Ciclo de Eventos Populares-Massivos de Romaria da Água Suja”, *Revista Horizonte Científico*: 32 pp. Uberlândia, UFU. [on-line] Disponível em:

<http://www.propp.ufu.br/revistaeletronica/edicao2002/G/O%20CICLO%20.PDF>

(Página consultada em 23/06/2008)

MAUSS, Marcel

2007 [1923-24] *Essai sur le don*. Paris, Quadrige/PUF.

MONTE-MÓR, Patricia

1992 *Hoje é Dia de Santo Reis*. UFRJ, Museu Nacional, PPGAS. Dissertação de Mestrado.

MORAES, Eduardo Jardim de

1978 *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal.

1983 *A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro, UFRJ/IFCS, Departamento de Filosofia. Tese de Doutorado.

1992 “Modernismo e folclore”, in *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Série “Encontros e Estudos”. Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular): 75-78.

1999 *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

MOREYRA, Yara

1981 “Música nas Folias de Reis ‘Mineiras’ de Goiás”, in A. R. BISPO (org.), *Musices Aptatio*. Roma, Urbaniana University Press: 237-249.

1983 “De Folias, de Reis, de Folias de Reis”, in *Revista Goiana de Artes* 4 (2): 135-172. Goiânia, UFG, Instituto de Artes.

1984 “Memórias de Folias”, in *Revista Goiana de Artes*, 5 (2): 43-111. Goiânia, UFG, Instituto de Artes.

NAPOLITANO, Marcos & Maria Clara WASSERMAN

2000 “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira”, in *Revista Brasileira de História* 20 (39): 167-189. São Paulo, Associação Nacional de História, ANPUH.

NEIVA, Ivany Câmara

2005 “Folia de Reis; Catira; Marmelada de Santa Luzia; Folia de São Sebastião; Folia de Nossa Senhora d’Abadia; Folia do Divino”, in T. N. MELLO & A. SILVEIRA (orgs.), *Patrimônio Imaterial da Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno - RIDE*. (Catálogo). Brasília, UCB / UNB.

2006 “De cor e salteado: transmissão, permanência e mudança na folia”, In T. N. MELLO & A. SILVEIRA (orgs.), *Entorno que Transborda - Patrimônio Imaterial da RIDE*. Brasília, UCB / UNB.

2007 “Devoção na Folia: comunicação popular, permanências e transformações”, in *VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*: 15 pp. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

OLIVEIRA, Gilvan Müller de

2000 “Brasileiro fala português: monolingüismo e preconceito lingüístico”, in Heronides M. de M. MOURA & Fábio L. da SILVA (orgs.), *O direito à fala – A questão do preconceito lingüístico*. Florianópolis, Editora Insular: 83-92.

ORTIZ, Renato

1985 *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.

PESSOA, Jadir de Moraes

2007 “Mestres de Caixa e Viola”, in : *Cad. Cedes* 27 (71): 63-83. Campinas, Unicamp.

[Disponível *on-line* em:]

<http://www.cedes.unicamp.br>

[e]

<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v27n71/a05v2771.pdf>

(Página consultada em 23/06/2008)

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de

1973 *Bairros Rurais Paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo, Duas Cidades.

1976 *O Campesinato Brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes. Coleção Estudos Brasileiros/3.

REILY, Suzel Ana

2002 *Voices of the Magi – Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago & London, The University of Chicago Press.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães *et al.*

2004 “Comunidades rurais e recursos comuns nas chapadas do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais”, in *Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade*. Indaiatuba.

[Disponível *on-line* em:]

http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro2/GT/GT07/eduardo_magalhaes.pdf

(Página consultada em 19/09/2008)

RIBEIRO, Eduardo Magalhães *et al.*

2007 “Agricultura familiar e programas de desenvolvimento rural no Alto Jequitinhonha”, in *Revista de Economia e Sociologia Rural* 45 (4): 1075-1102. Rio de Janeiro.

[Disponível *on-line* em:]

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20032007000400012&lng=e&nrm=iso&tlng=e

(Página consultada em 19/09/2008)

RIBEIRO, Eduardo Magalhães, Jovino Amâncio de Moura FILHO, Flávia Maria GALIZONI & Thiago de Paula ASSIS

2002 “Jequitinhonha, São Paulo, Jequitinhonha: trabalho urbano e migrações de retorno na experiência de lavradores mineiros entre 1960/2000”, *Anais do X Seminário sobre a Economia Mineira 2002*: 01-20. Cedeplar, UFMG.

[Disponível *on-line* em:]

<http://www.cedeplar.ufmg.br/diamantina2002/textos/D60.PDF>

(Página consultada em 23/06/2008)

RIBEIRO, Eduardo Magalhães, Flávia Maria GALIZONI & Thiago de Paula ASSIS

2004 “Os caminhos de São Paulo: migrações e trabalho urbano de agricultores mineiros”, *Revista de Estudos da População* 21 (2): 241-258. Campinas.

[Disponível *on-line* em:]

http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/rev_inf/vol21_n2_2004/vol21_n2_2004_6artigo_p241a258.pdf

(Página consultada em 23/06/2008)

RIOS, Sebastião

2006 “Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis”, *Sociedade e Cultura* 9 (1): 65-76.

ROCHA, Adair.

1985 *Na Reza se Conta a História e se Canta a Luta: um estudo sobre Folia de Reis do morro Santa Marta*. Rio de Janeiro, PUC-Rio. Dissertação de Mestrado em Educação.

SANTOS, Marina Roseli

1993 *Migração no vale do Jequitinhonha*. Teófilo Otoni, FENORD. Monografia de Graduação em Ciências Sociais.

SEGATO, Rita

1977-78 “Breve Panorama de las Teorías del Folklore en América Latina”, *Revista Inidef* 3: 66-80. Caracas, CONAC.

1979-80 “Breve Panorama de las Teorías del Folklore en América Latina (conclusiones)”, *Revista Inidef* 4: 73-75.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes

1988 “A migração de mulheres do Vale do Jequitinhonha para São Paulo: de camponesas a proletárias”, *Travessia* 1 (1): 9-15. São Paulo.

SONZA, Ana Cristina de Almeida

2006 *Dos Velhos é que vem a Semente: o idoso na Folia de Reis*. Brasília, Universidade Católica de Brasília. Dissertação de Mestrado em Gerontologia.

SOUZA, João Valdir Alves de

2000 *Igreja, Educação e Práticas Culturais: A mediação religiosa no processo de produção/reprodução sociocultural na região do médio Jequitinhonha mineiro*. São Paulo, PUC/SP – Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação, História, Política, Sociedade. Tese de Doutorado.

TREMURA, W. Alves

2004 “A Música Caipira e o Verso Sagrado na Folia de Reis”, in *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro, IASPM-AL.

[Disponível *on-line* em:]

[www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/WelsonTremura.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/WelsonTremura.pdf)

(Página consultada em 15/08/2008)

URIBE, Liliana

2006 *La Guabina dans la Provence de Vélez – Santander (Colombie)*. Paris, Université Paris 8 - Vincennes/Saint-Denis. Dissertação de *Master 1* em etnomusicologia.

VIANNA, Hermano

1995 *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ.

VIEIRA, Sônia Maria

1989 *Folia de Reis*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

VIGILATO, José

2000 *Folia de Reis do Oriente pra Belém*. Goiânia, Ed. Kelps.

VILHENA, Luiz Rodolfo

1997 *Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Getúlio Vargas.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)