

O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial

Priscila Ribeiro

Resumo: Neste ensaio procuraremos refletir sobre a significação musical na Folia de Reis, nos valendo de alguns estudos na área de significação e da etnomusicologia que vêm sendo desenvolvidos desde a década de 1980. Destes tomaremos uma gama de ideias como passo inicial para a compreensão da música da Folia, tendo em vista que a maioria desses estudos foram e são direcionados para a música ocidental de concerto. A tradição dos estudos de significação musical teve a partir dos estudos da semiótica e da semiologia sua grande contribuição, utilizando-se de ideias de Charles Peirce (2017 [1897]), Ferdinand de Saussure (1879) que gerou desdobramentos dentro do campo da música através de estudiosos como Leonard Ratner (1985), Kofi Agawu (1991), Robert Hatten (1994) e Danuta Mirka (2014). Com base em estudos etnomusicológicos, no presente ensaio buscaremos trabalhar as ideias de significação dentro de sua tradição junto a conceitos de John Blacking (1973; 2007), Anthony Seeger (2015[1987]; 2008), Arjun Appadurai (1996) e Christopher Small (1998; 1999). Assim, partimos do pressuposto de que a “toada” de Reis, que são as melodias cantadas pela Folia, carregam em si um conjunto de significados que vão sendo aprendidos, criados e reproduzidos por diversas gerações com o passar dos anos.

Palavras-chave: Folia de Reis. Significação Musical. Sistemas de Cantoria. Toada. Musicar.

The musical symbol in the Toadas of the Folia de Reis of the Prudêncio de Cajuru-SP: an initial approach

Abstract: In this essay we aim to reflect on musical meaning in the Folia de Reis, using studies in the area of signification and ethnomusicology that have developed since the 1980s. From these we take a range of ideas as an initial step towards understanding the music of the Folia, bearing in mind that most of these studies were and are directed towards western concert music. The tradition of studying musical signification draws from the contributions of semiotics and semiology, using ideas from Charles Peirce (2017[1897]), Ferdinand de Saussure (1879), which generated perspectives within the field of music through such scholars as Leonard Ratner (1985), Kofi Agawu (1991), Robert Hatten (1994) and Danuta Mirka (2014). Based on ethnomusicological studies, in the present essay we seek to work with ideas of signification within this tradition along with John Blacking (1973, 2007), Anthony Seeger (2015[1987], 2008), Arjun Appadurai (1996) and Christopher Small (1998; 1999). Thus, we assume that the "toadas" of the Kings, which are the melodies sung by a Folia, carry within themselves a set of meanings that have been learned, created and reproduced by several generations over the years.

Keywords: Folia de Reis. Musical Meaning. Cantoria Systems. Toada. Musicking.

A Folia de Reis

As Folias de Reis são grupos devocionais que no Brasil, a partir da colonização, espalharam-se pela rota dos Bandeirantes e desenvolveram-se pela região chamada etnicamente de caipira (CÂNDIDO, 2010). Diversos significados são empregados a partir da palavra Folia, aparecendo tanto como sinônimo de festa, forma musical (APRO, 2009), também como sinônimo de grupo, como Folia do Divino e por fim a Folia de Reis. Esta última faz parte do calendário católico que comemora os Santos Reis. Agrupa devotos que celebram os Magos do Oriente: Gaspar, Baltazar e Melquior (muitas vezes chamado de Belquior), com cortejos, músicas e visitas de porta em porta no período que vai de 25 de dezembro a 6 de janeiro. Em alguns estados, como no Rio de Janeiro, chegam até o dia 20 do primeiro mês do ano, dia de São Sebastião, estas chamadas de Folias de São Sebastião. Nas bênçãos distribuídas espera-se a colaboração dos devotos visitados para a festa do Dia de Reis, que na maioria das vezes acontece no dia 6 de janeiro.

Para o presente estudo nos baseamos na Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP. Essa atua na região do bairro rural Lajes, e está em atividade desde o final do século XIX, sendo uma das Folias de Reis mais antigas do Brasil.

A música da Folia de Reis

A música da Folia de Reis se encerra no que chamamos de toada. A toada é central em seu acontecimento musical, “lustra os ouvidos” de quem vive a Folia, seja tocando, cantando, acompanhando os dias de Giro¹ ou apenas parando para ouvir alguns minutos. As toadas são as melodias cantadas pelo grupo, comportam uma ideia musical que se divide em duas partes, nomeadas pelos Foliões (aqueles que fazem a Folia) como “embaixada” e “resposta”, em que um cantador (o Embaixador²) canta a primeira parte da melodia e logo depois o coro de cantadores responde cantando a segunda parte. Na cantoria da toada encontramos “modos de fazer” que na Folia dos Prudêncio nominamos de “sistemas”, os quais se apresentam em cinco tipos. Esses são usados em situações específicas do cantar e improvisar versos, que a partir de nomes dados pelos foliões são tomados como sistema Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos.

¹ Lugares por onde a Folia passa e faz suas visitas durante sua atividade anual.

² Cantador responsável por “puxar” a cantoria. Aquele que detém o saber das toadas e que conduz o rito da Folia.

Os sistemas musicais da Folia de Reis

O presente ensaio é um desdobramento da pesquisa de mestrado intitulada “*Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz*”: a música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado, apresentada em outubro de 2017. Nela foi organizado um grande acervo de gravações e fotos da Folia dos Prudêncio, dividido em duas coleções distintas, a coleção Osvaldo Paulista e a coleção Priscila Ribeiro. Nesse processo, foi consultado todo esse material, cuja descrição é apresentada em 800 páginas. Foram identificadas 738 ocorrências de toada dentro dos registros das coleções, totalizando 50 tipos de toadas diferentes, pertencentes a cinco distintos sistemas de composição como dito anteriormente, que podem ser verificados através das suas transcrições em partitura (RIBEIRO-BUZZI, 2017).

Os sistemas musicais são os tipos de composições que encontramos nas toadas. Nesses sistemas temos a divisão de nove vozes, as quais, do grave ao agudo, são nomeadas como: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contratata, Tipe e Requinta, nomeações muito semelhantes às das demais Folias que atuam na região de Cajuru. Cada voz tem uma particularidade na linha melódica que executa, respeitando uma extensão de notas específicas, que é determinante para essa voz, diferentemente do que acontece no coro convencional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo), que é ditado pela sua textura vocal. A música da Folia é uma música tonal e não modal, normalmente acontece em forma binária. As toadas são usadas em todos os momentos rituais da Folia, em cada momento da performance é usado um tipo de toada correspondente a um sistema.

As toadas do Sistema Mineiro são geralmente para momentos solenes como a primeira parte das Chegadas³ (Almoço, Janta ou Festa de Reis), ou visitas para famílias conhecidas pela Folia. Têm duração maior que as toadas dos outros sistemas, chegando a ter em média três minutos (em semínima ± 90). As toadas do sistema Paulista são usadas nos mais diversos momentos, como pedido de oferta, agradecimento de oferta, “derramação” de bênçãos e também na “pagação” de promessa. As toadas Dobradas são usadas para pedidos de “busca de Bandeira”, “agradecimento de janta, almoço, café”. Por conterem a quadra de verso toda cantada integralmente sem a necessidade de repetição

³ Momento solene de visitação da Folia, que ocorre tanto nos dias de Giro quanto no dia da Festa de Reis, em 6 de janeiro. Esse nada mais é do que a ação de “chegar” a uma casa para a visita, sendo nas horas solenes do dia como almoço e jantar, como também no momento de representação da Chegada dos Magos em visita ao Menino Jesus como acontece na Festa de Reis em 6 de janeiro.

da toada, são usadas em momentos que requerem certo aceleração no tempo da performance. Geralmente a segunda toada cantada nas Chegadas é para agilizar os preceitos desse momento, portanto usa-se a Paulista.

As toadas do sistema Paulista e Dobrado têm em média a mesma duração, dois minutos (em semínima ± 90), a diferença é que em uma toada dobrada cabem quatro versos e na toada paulista, apenas dois. As toadas do sistema que chamamos de “Caminhada” são usadas em momentos, como o próprio nome diz, de caminhada, quando a Folia se aproxima de uma casa para cantar ou quando despede-se da casa em que acabou de cantar. Nos registros constantes nas coleções Osvaldo Paulista (COP) e Priscila Ribeiro (CPR), apenas uma toada foi identificada como sendo direcionada para falecidos. Por ser uma toada que difere das demais - em relação à marcação de compassos, que é feita pela acentuação vocal, e na supressão da percussão - a separamos em um sistema diferente, dando-lhe o nome de Sistema Falecidos.

Visto isso, podemos pensar como tal grupo, com grande expressão musical, cria e recria significados com a música, construindo seu local de atuação e sua identidade social, tendo a religião com um dos principais fatores para a sua execução e sendo permeado por outras vivências musicais religiosas além da Folia de Reis.

A música da Folia de Reis: uma prática musical religiosa

Em estudos como os desenvolvidos por Elias Xidieh na década de 1970, já se apontava para a forte tendência de aproximação dos cultos do catolicismo popular às práticas canônicas da Igreja Católica, mesmo o autor afirmando que tais ritos estariam longe de serem reproduções dessas práticas. A exemplo disso, temos, dentro das manifestações musicais religiosas na região de Cajuru, o Canto pras Almas, que apresenta uma estreita ligação musical com a Folia de Reis, chegando a ter a mesma composição e nomenclatura vocal. Ela nos mostra, curiosamente, como também todo o catolicismo popular, a não necessidade da presença de sacerdotes da Igreja para os cultos religiosos. No primeiro momento de seu rito, pede-se vigília dos fiéis, conferido também em Xidieh (1972), “Alerta, alerta pecador...”, este encontrado no Ofício das Trevas, na antífona⁴ que descreve o sofrimento e lamento de Jesus no Horto das Oliveiras, no versículo de Mateus

⁴ É uma resposta, em geral cantada em canto gregoriano, a um Salmo, ou a outra parte da liturgia, como as Vésperas ou uma missa. Esta função deu origem ao estilo do canto antifonal. Uma peça musical executada por dois coros semi-independentes, interagindo um com o outro, às vezes cantando frases alternadas, é classificada como antifonal.

26:41: “Vigilate, et orate, ut non intretis in tentationem” (Vigilai e orai para não caíres em tentação). Na Folia também se identificam aspectos herdados dos ritos católicos, a começar pelo enredo do Nascimento de Cristo, que alcança seu auge na Visitação dos Magos em Mateus 2, 1-12.

Outro aspecto importante nesses ritos é o uso e o ato da Oração. Nela a parte dita religiosa acompanha, no que diz respeito à liturgia católica, o canto antifonal⁵. No catecismo católico a antífona é um dos modos, assim como o hino, de exprimir a oração. Tanto o Canto pras Almas quanto a Folia de Reis são complexos, porque reúnem as características do responso⁶ e da “doxologia⁷ (os gritos e exclamações finais)”. A oração, dentro do rito católico, é sempre relativa a algum santo, que na tradição cristã é uma das formas de crescimento da “Tradição da fé” (CATECISMO, 2000, p. 680). Essa é parte da doutrina dos santos que são exemplo para os demais fiéis, pois foram eles que alcançaram a plenitude em Deus; no caso da Folia, os Santos Reis e os santos que compõem o enredo da Natividade.

O enredo da Natividade vai sendo contado no decorrer de cada toada, que acontece vagarosamente. Em uma visita a melodia repete, mas os versos (texto), não. Cada verso é cantado em um tempo específico de espera, em que as ideias vão constituindo-se e ocupando vagarosamente o entendimento do público. A música ininterrupta auxilia o estado de imersão das pessoas que estão realizando aquele musicar no rito.

Dentro do catolicismo, o rito da Folia cumpre um papel reservado para as Obras de Misericórdia⁸. Os atos de oração (que é o que a Folia faz quando canta a Toada), como

⁵ *Antífona*: No rito romano, um canto litúrgico com um texto em prosa associado à salmodia, cantado por dois coros alternadamente. É em geral um refrão para versículos de salmos ou cânticos, e suas melodias costumam ser simples e silábicas. As diversas categorias incluem antífonas para o saltério, antífonas de matinas, laudas e vésperas, antífonas das missas para o introito e a comunhão. Antífonas marianas e processionais não estão associadas à salmodia, e as antífonas rimadas desenvolveram um estilo próprio durante o séc. XIII. A palavra latina *antiphona* foi extraída do grego, onde significa a oitava; apareceu no Ocidente por volta do séc. IV. *Antifonal*: Termo que descreve obras, ou a maneira de executá-las (“em antifonia”), em que um conjunto é dividido em dois ou mais grupos distintos, executando alternadamente e juntos; daí “canto antifonal”, “salmodia antifonal” (ver antífona; cori spezzati). O termo às vezes é usado como sinônimo de “antifonário”, livro litúrgico contendo antífonas. (GROVE, 1994, p. 33)

⁶ Dar resposta ao que foi dito.

⁷ “§2641 Recitai uns com os outros "salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e louvando o Senhor em vosso coração" (Ef 5,19). Como os escritores do Novo Testamento, as primeiras comunidades cristãs releem o livro dos Salmos, cantando nele o Mistério de Cristo. Na novidade do Espírito, elas compõem também hinos e cânticos a partir do Acontecimento inaudito que Deus realizou em seu Filho: a Encarnação, a Morte vitoriosa da morte, a Ressurreição e a Ascensão à sua direita. É dessa "maravilha" de toda a economia da salvação que brota a doxologia, o louvor de Deus.” (CATECISMO, 2000, p. 679)

⁸ “§2447. As *obras de misericórdia* são as ações caridosas pelas quais vamos em ajuda do nosso próximo, nas suas necessidades corporais e espirituais (204). Instruir, aconselhar, consolar, confortar, são

dar comida e pousada a peregrinos (quando a Folia é recebida em uma casa), fazem parte das Obras de Misericórdia Corporais e Espirituais. Essas são consideradas práticas de justiça que agradam a Deus, segundo o Catecismo (2000), direcionadas aos leigos como diversos atos praticados dentro do catolicismo popular. O que em versos a Folia “oferece” a seus fiéis nada mais é do que o que de mais necessário o homem precisa, como saúde e alimento em abundância, jamais oferece o supérfluo. O que o fiel oferece em material, como a comida, por exemplo, a Folia devolve através dos “anjos e santos”. Nos versos quem recebe tais ofertas e leva para Deus aos céus são sempre os anjos e santos. Nunca é o “Onipotente” (Deus ou Jesus), e sim alguém mandado por ele, “Santo Anjo” (anjo Gabriel) ou os Três Reis Magos⁹. Assim, os atos envolvidos nas relações de pedir e agradecer a oferta são sempre realizados por entidades divinas. Em uma das gravações¹⁰ constantes em nossas coleções (COP; CPR), o Embaixador diz que “os Três Reis foi quem mandou, nós agradece cantando”. Desta forma, os Santos fazem-se presentes através da palavra e do canto, sua presença é ritualisticamente constituída¹¹.

Outra parte religiosa importante é o que chamamos de Bendito. Esse é o momento de rezar (que muitas vezes é cantado) em volta da mesa de alimentos oferecidos aos foliões nas visitas às casas. Bendito na liturgia católica é uma louvação a Deus. Segundo o Catecismo, abençoar (dizer “bendito seja”) é uma ação divina que dá a vida e de que o Pai (Deus) é a fonte. Aplicada ao homem, tal palavra significa a adoração e a entrega ao seu Criador, em ação de graças (CATECISMO, 2000, p. 305), sendo o Bendito um dos tipos de doxologia no rito católico. No entanto, a música tem papel fundamental neste processo, principalmente nos cultos coletivos, por ser a mais coletiva das artes (ANDRADE, 1993), auxiliando no cristianismo popular a tendência de fazer universal a salvação.

Carlos Rodrigues Brandão (1985) traz a ideia sobre a dinâmica do catolicismo popular, em que esses processos são uma combinação criada sobre valores exclusivos de uma suposta cultura caipira, combinada entre “componentes do sistema simbólico do sertanejo – visão do mundo, ideologia religiosa, códigos de trocas familiares e sociais”,

obras de misericórdia espirituais, como perdoar e suportar com paciência. As obras de misericórdia corporais consistem nomeadamente em dar de comer a quem tem fome, albergar quem não tem tecto, vestir os nus, visitar os doentes e os presos, sepultar os mortos (205). Entre estes gestos, a esmola dada aos pobres (206) é um dos principais testemunhos da caridade fraterna e também uma prática de justiça que agrada a Deus (207)”. (CATECISMO, 2000, p. 632)

⁹ Em Coleção Osvaldo Paulista 2012- vídeo fita 7 - minutagem 44:30.

¹⁰ Em Coleção Osvaldo Paulista (2012 - vídeo fita 7 – minutagem 01:05:53).

¹¹ CHAVES, Wagner Diniz. Canto, voz e presença: uma análise do poder da palavra cantada nas folias norte-mineiras. *Mana*, v.20, n.2, Rio de Janeiro, p. 249-280, 2014.

com elementos da Bíblia Sagrada, da doutrina e das regras de práticas devocional da Igreja católica. Diferente de outros estudos que apontam uma oposição entre os dois sistemas de catolicismo, ele diz que um mesmo ritual foi incorporado à liturgia da Igreja, foi expulso dela e de novo foi aos poucos reincorporado pelas portas abertas por algumas experiências de um catolicismo de vanguarda, como uma nova forma de serem - Igreja, Sacerdotes e leigos - participantes do que eles próprios nomeiam como: “Igreja do Evangelho”, “Igreja da Caminhada”, etc. (BRANDÃO, 1985, p. 34).

A música da Folia é uma música complexa e bem elaborada e tem um efeito harmônico que ultrapassa regras de harmonia e execução, pois faz uso de cadências e notas de passagens não convencionais, como alturas de notas que seriam dificilmente escritas e executáveis para vozes masculinas fora deste contexto. No catolicismo popular, como em outras diversas manifestações populares, o uso e função da música faz com que isso aconteça sem nenhum pré-conceito de padrões estabelecidos ou regras, tornando o resultado surpreendente. Nisto lembramos Brandão (1985), que diz que “a gentarada de Deus” desconhece os limites das definições.

Abaixo temos todas as toadas constantes em nossos registros e suas quantidades. A nomenclatura usada para cada uma delas é baseada em uma forma numérica, sendo T1 para “toada um”, T2 para “toada dois”, etc.

Vejamos:

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

Figura 1. Todas as Toadas e suas quantidades dentro das coleções COP e CPR (RIBEIRO; BUZZI, 2017, p. 134).

Vistas as toadas em seus sistemas, pudemos observar que há um grande leque composicional a partir das toadas da Folia de Reis dos Prudêncio. Nelas temos modos diferentes de combinação de texto e música, usados em momentos diversos do rito. Assim, em seus vários usos, observa-se que esse vasto repertório pertencente a um mesmo grupo nos indica uma comunidade de forte expressão musical, que através da Folia exprime seus modos de vida e conduta. No entanto, essa estrutura musical que envolve um tipo de composição específica - que nomeamos de sistema - é pertencente a vários grupos da mesma região, podendo, como é o caso da T26 (Toada do Zé Paiva), migrar de um grupo para outro, havendo trocas musicais a partir do momento em que, por estarem próximos geograficamente, compartilham de uma mesma vida musical. Visto isso, o signo musical é um dos fatores que mais nos chama atenção pelo fato de um específico público conhecer e entender certos códigos que, através da música, dita o acontecimento do rito. Assim procuraremos iniciar uma reflexão sobre o assunto, abordando o que a tradição de estudos musicológicos e de significação nos oferece para compreender tal aspecto, agora direcionado para a Folia de Reis.

A Significação Musical na Folia de Reis dos Prudêncio

Temos na experiência o fator preponderante para o reconhecimento dos signos musicais. A Folia de Reis abraça uma rede de fazedores que estão envolvidos nessa prática há muitos anos, e muitos deles desde a infância vão se incorporando no rito, o que vai de um simples acompanhar do Giro da Folia, como também a ajuda nos preparativos da comida, dos enfeites, na manutenção das regras, até a execução da música.

Buscando compreender as diversas influências musicais que a Folia de Reis foi herdando ao longo do tempo, apontamos para o uso das quadras e a forte influência de *villancicos* e autos de natal. Na forma texto/música, a Folia nos apresenta diversas influências, numa delas temos o *villancico*¹², esse se espalhou pela América Latina e perdura até os dias de hoje. Gênero musical de tradição Ibérica (GREBE, 1969) eram cantos com uma temática relativa aos acontecimentos recentes do povo, cantados em festas populares e que progressivamente incluíam diversos tipos de temas, canções amorosas, burlas, sátiras e em algumas ocasiões podiam conter temas religiosos, mas não

¹² As primeiras composições que podemos denominar como *villancico* apareceram durante o Renascimento na segunda metade do século XV, embora haja autores que indiquem que eram cantados desde o século XIV. Esse gênero é o mais importante da polifonia profana espanhola de finais do século XV, que pode ser considerado como o equivalente à *fróttola* italiana (GROUT; PALISCA, 2007, p. 229).

eram voltados para o tema natalino até então. Na segunda metade do século XVI, as autoridades eclesiais começaram a usá-los de uma forma evangelizadora, com o uso da música na sua própria língua, nos ofícios religiosos, especialmente em feriados religiosos como o Natal.

Outra influência é apontada para a estrutura básica do texto da Folia. Essa provavelmente é originária da quadra portuguesa, que contém quatro versos quase sempre heptassílabos (sete sílabas poéticas), redondilha maior. Tem as características da “trova”, mas seu sentido é estendido conforme cantam as quadras, não finalizado apenas em quatro versos como acontece na trova. Os Autos vêm a somar na constituição da Folia, entrando no Brasil como dança de fundo religioso (MOREYRA, 1983), sendo mais uma manifestação paralitúrgica do que profana. Além disso, carrega consigo a história da devoção e de ritos religiosos que permeavam os Reis Magos, desde o *Officium Pastorum* até o *Officium Stellae* dentro dos dramas litúrgicos e ritos oficiais católicos - como os autos pastoris castelhanos, em que o *Officium Pastorum* tem seus diálogos entremeados por *villancicos*. Juntando-se a eles, temos a prática catequética dos Jesuítas, que traziam o Auto como uma de suas ferramentas de ensino, juntamente com o uso da conhecida *contrafacta*, segundo a técnica de contrafação ao divino, amplamente conhecida e estudada na poesia espanhola do século XVI. Essa, praticada pelos jesuítas, aponta seu uso de forma a mesclar as letras com cantigas adaptadas às melodias populares Ibéricas, substituindo um texto por outro sem mudança significativa na música. Neste caso, o texto da cantiga popular era substituído por textos religiosos (BUDASZ, 1996).

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

Na abordagem teórica inicial dos estudos de significação musical temos seu desenvolvimento a partir de estudos da linguística e da fonologia. As discussões nessa área emergem desde a década de 1960 e mais tardar na área da música aparece nos estudos de Kerman (1967), Rosen (1971), Pestelli (1984) (OLIVEIRA, 2017). Logo após, no desenvolvimento desses estudos aparecem autores como Ratner (1985), Agawu (1991), Hatten (1994), Mirka (2014), tendo como um dos grandes geradores do pensamento de significação o linguista Charles Peirce (2017[1897]), que através de sua teoria da tricotomia traz a ideia de signo, objeto e interpretante e instaura uma das principais teorias

na área. Ao longo do tempo essa teoria foi utilizada e re-elaborada por outros diversos estudiosos de significação, como por exemplo Charles Morris (1976), que no campo da significação musical ocupa grande parte da discussão.

Junto ao desenvolvimento desses estudos surge com Leonard Ratner em 1985 a teoria das tópicas, em que observando o repertório de música ocidental de concerto do século XVIII identificou figuras musicais características dentro do repertório do período, as quais os compositores utilizavam com intuito de “representar” ou “marcar” determinada afeição ou um sentimento em tal trecho musical, criando certo vínculo de comunicação com o ouvinte. Segundo Oliveira (2017), Ratner divide as tópicas em duas categorias principais que são: tipos e estilos.

1) Tipos: relacionados principalmente a danças e cerimônias que eram incorporadas nas composições clássicas por meio de seus significados sociais, teatrais e especulativos. Exemplos: minueto, *passepied*, sarabanda, polonese, *bourrée*, contradança, *gavotta*, giga, siciliano, marcha e gêneros correlatos.

2) Estilos: relacionados a rituais, hábitos de nobreza ou referências a estilos literários. Exemplos: fanfarra, caça, cantábile, brilhante, abertura francesa, pastoral, marcha turca, *Sturm und Drang* (*tempesta*), sensível (*Empfindsamkeit*), estrito e fantasia (OLIVEIRA, 2017, p. 88).

Uma terceira categoria também é apontada por Ratner como artifícios descritivos e pictóricos que se baseiam em tentativas de representar “ideias de poesia ou outro tipo de literatura por meio da música. Inclui principalmente procedimentos imitativos ou alusão simbólica a elementos extramusicais” (OLIVEIRA, 2017, p. 88). Nisso tudo as tópicas musicais estão relacionadas com espaços de convivência social, em que tal sociedade usufruía dessa música em momentos e lugares específicos, fazendo com que se solidificasse o uso dessas estruturas musicais em função de signos, ou símbolos de uma determinada expectativa emocional.

Podemos entender que o significado ou signo musical não é o que referenciamos apenas na escrita, mas sim antes de tudo no que é ouvido e identificado pela audiência. Lembrando que, mesmo tratando-se semioticamente, a palavra antes de ser escrita ela é falada, ou seja, a ideia do texto vem depois da ideia da fala. Para o som pode-se pensar que esse vem antes da escrita, antes da partitura e, antes disso ainda, vem a criação a partir de seu criador (compositor em todas as instâncias). A significação musical está além da escrita, pois a escuta é seu destino; o reconhecimento, seu objeto.

Acreditamos que as tópicas musicais vão muito além do repertório de música ocidental de concerto. Elas podem aparecer em contextos musicais diversos, pois a

disposição de símbolos musicais convencionais aparece em diversos repertórios musicais do mundo, não se restringindo essa prática apenas ao contexto citado acima. O fato de criarmos símbolos e convenções comunicativas, que rompem as barreiras da linguagem falada, é um mecanismo comum na comunicação dentre os grupos sociais. A cultura atua diretamente na organização desses símbolos, variando de grupo, lugar e época. No entanto, há uma predisposição desse grupo para que esses símbolos se tornem efetivos.

No que concerne a essa disposição no rito musical da Folia de Reis, antes deve-se lidar com o fato da combinação: devoção e música. O ato de ser devoto de Santos Reis e reconhecer seus símbolos de uma forma geral, inclusive a música, não se restringe apenas às pessoas que recebem a Folia de Reis e a Bandeira¹³ em suas casas ou pelo caminho no trajeto da Folia, mas também a todo participante da Folia, pois “(...) ser devoto não é estar praticando algum ato de devoção, mas ser capaz de praticá-lo” (GEERTZ, 2015, p. 70). Porém esse indivíduo antes de tudo tem que estar predisposto, assim como motivado a realizar tais ações. Geertz (2015) nos fala da “disposição” e da “motivação”:

(...) Os motivos têm um molde direcional, um certo caminho amplo, gravitam em torno de certas consumações, geralmente temporárias. As disposições, porém, apenas variam em intensidade: elas não levam a coisa alguma. Elas surgem de certas circunstâncias, mas não respondem quaisquer fins. (...) Quando presentes, elas são totalidades; se alguém está triste, tudo e todos parecem melancólicos; se alguém está alegre, tudo e todos parecem esplêndidos. (...) Além disso, enquanto os motivos duram um período de tempo mais ou menos extenso, as disposições apenas ocorrem com frequência maior ou menor, indo e vindo por motivos muitas vezes impenetráveis. No que nos concerne, entretanto, a diferença mais importante entre disposições e motivações talvez resida no fato de que as motivações são “tornadas significativas” no que se refere aos fins para os quais são concebidas e conduzidas, enquanto as disposições são “tornadas significativas” no que diz respeito às condições a partir das quais se concebe que elas surjam. Interpretamos os motivos em termos de sua consumação, mas interpretamos as disposições em termos de suas fontes (GEERTZ, 2015, p. 72).

A condição, tanto para a predisposição como para a motivação, muitas vezes manifesta-se através dos símbolos produzidos por certa cultura e grupo social:

Como vamos lidar com o significado, comecemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o ethos de um povo - o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem. Na crença e na prática religiosa, o ethos de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de

¹³ Símbolo central da Folia de Reis em que representam em pintura a imagem da Adoração dos Magos ao Menino Jesus. Essa vai a frente do grupo, representando os próprios Reis Magos. Símbolo de adoração da Folia.

vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser representada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro (...). Os símbolos religiosos formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica (implícita, no mais das vezes) e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade emprestada do outro (GEERTZ, 2015, p. 67).

Lembrando que a música se faz presente sempre em momentos importantes, a toada atua como um meio entre dois mundos, viabilizando o ritual como um dispositivo simbólico. Uma boa parte da discussão sobre a música como parte significativa da existência se centrou em seu papel e função como um dispositivo simbólico¹⁴ (MERRIAM, 1980, p. 229).

Se os símbolos sagrados não induzissem disposições nos seres humanos e ao mesmo tempo não formulassem ideias gerais de ordem por mais oblíquas, inarticuladas ou não sistemáticas que fossem, então não existiria a diferenciação empírica da atividade religiosa ou da experiência religiosa. Pode-se até dizer de um homem que ele é “religioso” em relação ao golfe, mas não simplesmente porque ele se interesse aqui apaixonadamente por ele e joga aos domingos: ele precisa vê-lo como símbolo de algumas verdades transcendentais (GEERTZ, 2015, p. 72).

Regis Debray em *Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente* (1993), nos fala do símbolo como “um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos” (DEBRAY, 1993, p. 61). No entanto, o simbólico atua como supressão das distâncias, tanto entre indivíduos com indivíduos como entre indivíduos e o “divino”. Debray, ao falar da imagem, lhe atribui esse conceito que podemos estender também à música da Folia, que atua como “mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjugam” (DEBRAY, 1993, p. 33).

William James (1991) traz em seu estudo sobre o comportamento religioso a experiência de transcendência que se faz presente a partir da predisposição do indivíduo. Uma das coisas mais comuns de ver na Folia é a emoção das pessoas ao ouvir a cantoria. Muitas pessoas choram de soluçar quando ouvem a Folia cantar e tocar, desde os primeiros instantes da execução musical. A música da Folia, a Toada, atua, portanto, como o dispositivo simbólico sobre o indivíduo predisposto e o transforma psicologicamente e algumas vezes fisiologicamente, como uma “(...) incessante remodelagem das agonias” (DEBRAY, 1993, p. 40). A Toada sugere emoções principalmente quando acompanha imagens, bem como gestos e movimentos, pessoas

¹⁴ “A good deal of the discussion of music as a meaningful part of human existence has centered upon its role and function as a symbolic device” (MERRIAM, 1980, p. 229).

segurando a Bandeira de joelhos, pessoas chorando, palhaços¹⁵ dançando, palhaços ajoelhados, o formato itinerante, o ambiente, a combinação de pessoas participantes, os símbolos, a disposição das pessoas no espaço. A influência sugestiva do ambiente desempenha parte enorme em toda a educação espiritual, podendo ser moldado em qualquer lugar. “Sugestão” é apenas outro nome para o poder das ideias, “na medida em que se revelam eficazes na crença e na conduta. Ideias eficazes em certas ocasiões e em determinados ambientes humanos deixam de sê-lo em outras ocasiões e em outros ambientes” (JAMES, 1991, p. 79).

MÚSICA pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando é ouvida pelos ouvidos preparados e receptivos de pessoas que compartilharam, ou podem compartilhar de alguma maneira, a experiência cultural e individual de seus criadores. A música, portanto, confirma o que já é presente na sociedade e na cultura, e não acrescenta nada de novo exceto padrões de som¹⁶ (BLACKING, 1973, p. 54).¹⁷

Além das imagens terem o poder de transformar condutas, a música também ocupa nesse espaço um lugar: “poder das imagens” a ser considerado, antes de tudo, no sentido físico de “produzir efeitos” ou “modificar uma conduta” (DEBRAY, 1993, p. 109). No entanto, não quer dizer que a música signifique este ou aquele sentimento, mas é acompanhada por esse ou aquele sentimento, ou seja, os sentimentos são atribuídos à música assim como os significados. “Mas o amor religioso é apenas a natural emoção humana do amor dirigida a um objeto religioso (...)” (JAMES, 1991, p. 30).

Acreditamos que os símbolos musicais também se constituam dentro de disposições culturais e psicológicas como apontadas até aqui, formando uma espécie de “lugar de operação”. Para que possamos entender as operações de significação da música da Folia, nos embrenharemos através de alguns aspectos da ótica pierceana de análise do signo.

Pierce (2017 [1897]) descreve como um signo aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém, que se dirige a alguém criando, por conseguinte, um outro signo. A ele dá o nome também de representamen. “Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto.

¹⁵ Integrante da Folia que usa vestimenta específica e uma máscara de aspecto horripilante. Esse declama versos rimados antes de adentrarem as casas, como também realiza louvações quando há a presença de um presépio.

¹⁶ “MUSIC can express social attitudes and cognitive processes, but it is useful and effective only when it is heard by the prepared and receptive ears of people who have shared, or can share in some way, the cultural and individual experiences of its creators. Music, therefore, confirms what is already present in society and culture, and it adds nothing new except patterns of sound” (BLACKING, 1973, p. 54).

¹⁷ Tradução nossa.

Representa esse objeto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen” (PIERCE, 2017 [1897], p. 46). Segundo Pierce, esse representamen (que é o signo) está ligado a três coisas: o fundamento, o objetivo e o interpretante. “Um Signo (q.V.) se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional” (PIERCE, 2017 [1897], p. 76).

Quando nos debruçamos sobre a música da Folia, tais relações de representações podem ser analisadas dentro da composição da toada e em sua performance. Podemos observar nas composições que tais signos musicais estão presentes em sua constituição, sendo reconhecidos o tempo todo por seus fazedores. Tais reconhecimentos geram respostas musicais dentro da performance, ditando a execução musical de cada toada. Logo à frente nos ocuparemos de analisar a relação da toada com seus cantadores, a fim de mostrar de maneira inicial na transcrição em partitura em quais momentos tais reconhecimentos acontecem.

Pierce faz uma divisão a respeito da análise simbólica a que ele dá o nome de tricotomia do símbolo, que é dividida em Ícone, Índice ou Símbolo.

299. Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos, Ícone, Índice e Símbolo. O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PIERCE, 2017[1897], p. 76).

Para tanto, dentro da tradição de estudos sobre significação musical, temos na figura do compositor a catalisação das ideias (depois pensadas como símbolos) a serem transmitidas através de sua escrita e execução musical. Na Folia de Reis também há compositores, esses são os Embaixadores de Reis. Não há música escrita, mas sim a elaboração e transmissão dessas composições, as toadas, que logo são memorizadas pelos outros Foliões e cantadas em seguida. O modo de concepção dessas ideias musicais de composição ocupa uma dinâmica em que a inspiração é instaurada a partir de uma complexa rede de relações, que envolvem a criatividade, a espiritualidade, a memória, a inspiração e o que eles chamam de dom, e nisso tudo curiosamente compartilham signos musicais que são reconhecidos pelos ouvintes, mesmo esses muitas vezes não fazendo

parte efetivamente do grupo, mas que está de algum modo envolvido na tradição das Folias de Reis.

O Compositor

Quando os Embaixadores são interrogados sobre como criam as toadas, sempre dizem que quem traz a inspiração para a construção musical e poética, da qual faz parte a improvisação, é o Espírito Santo. Dizem que é a ele que devemos pedir a “luz” para que possamos conseguir realizar tal feito. Seeger (2015), ao perguntar aos Kĩsêdjê como eles aprendem seus cantos, esses dizem que algo os ensinou, espíritos de animais ou outros entes. No entanto, a partir do momento que esse ente vem ensinar tal canto, a pessoa que o recebe mistura-se espiritualmente com ele e seu espírito passa a estar em um “outro plano de existência”, um outro espaço temporal, como uma suspensão espiritual em que se passa a ser um “sem espírito”, por seu espírito habitar em um lugar “suspenso”. Não está aqui na terra e nem onde o espírito que lhe ensinou está, o canto está suspenso, está em uma outra dimensão.

Assim, o espírito do “compositor”, neste caso do Embaixador, aprende o canto com “coisas” ou “entes” que estão em outro plano de existência/consciência, outro plano de vivência, como no caso dos Kĩsêdjê com o espírito dos pássaros:

Então [um dia] alguém chega à sua casa. “Para que você vem?”, pergunta o homem. “Vim ver você.” “Do que você está atrás?”, pergunta o homem. “Vem me ensinar [“instrui”, sarên] um canto-chamado?”, pergunta o visitante. “Está bem.” O homem senta e escuta [os pássaros]. Quando terminou de escutar, ele ensina ao homem o canto-chamado que ouvia [da maneira descrita para a abertura da Festa do Rato]. Quando terminou de ensinar, ele diz: “Vá lá, cante para que eu possa ouvir”. O homem o faz. Todos na aldeia ouvem o novo canto. Eles dizem: “Quem contou [sarên] sobre este canto-chamado?” “O nosso companheiro o ensinou. Nosso companheiro se tornou pássaro” [o que vale dizer que seu espírito reside com os pássaros], responde alguém. Eles dizem: “Nosso companheiro perdeu seu espírito! Ele se tornou uma pessoa sem espíritos! Ele perdeu seu espírito entre os pássaros!” [eles inferem tudo isso através do canto]. Outras pessoas vêm então pedir a ele canto-chamado. “Você me ensina um canto-chamado novo?”, pergunta cada um. “Está bem.” Ele escuta e aprende o canto, então o ensina. “Cante, para que eu possa ouvir”, diz ele (SEEGER, 2015, p. 119).

Esse tornar-se sem espírito pode ser um entendimento de que o espírito do cantor se junta ao espírito da entidade que lhe sopra o canto, “homens e mulheres numa condição que se poderia chamar de ‘metamorfose suspensa’” (SEEGER, 2015, p. 120), nos lembrando muitas vezes a condição dos benzedores, curandeiros, assim como os Embaixadores.

Além dos fatores apontados acima, é identificável que esses Embaixadores dominam os códigos dessas composições, que com o passar do tempo foram sendo desenvolvidas com a prática, pois essa, além de tudo, é uma tradição oral. Considerando isso, dizemos que o processo de codificação e memorização desses códigos (símbolos e signos) que permeiam a significação musical parte de um exercício retórico, em que a memória toma lugar central. A retórica como um exercício consciente faz nos debruçarmos sobre a ideia do fluxo de pensamento que acontece num coletivo que vivencia uma mesma experiência de vida, como no caso dos fazedores da Folia. Ao lidar com continuidade e descontinuidade dentro da memória coletiva, sugere-nos Roger Bastide (1994/1970) que se deve pensar na memória coletiva como um reflexo de transmissão cultural.

A música da Folia de Reis é uma tradição oral, dentro disso a memória torna-se imprescindível, convertendo-se na base da tradição, que se instaura e se mantém através da repetição. A memória torna-se um exercício, e esse exercício é em primeira instância do Embaixador, no entanto a memória também é uma prática. O Embaixador se prepara para o momento da performance rememorando algumas toadas, os versos de cada momento do rito. Há uma ciência dentro do processo de “cronologia” dos acontecimentos, pois acontecem em determinada ordem, que não deve ser violada. O Embaixador conhece toda essa ordem e a respeita, pois ele como “embaixador” tem a responsabilidade de transmitir um conhecimento que de fato é comunicado por outro plano de existência, o plano espiritual. Quando o Embaixador é perguntado de sua inspiração, ele diz que são inspirações divinas e que não existe certo ou errado, deve-se dizer aquilo que veio em sua mente e pronto, pois essa era a vontade do Divino naquele momento.

Assemelhando-se a isso, dentro dessa prática da memória, Jean-Pierre Vernant nos mostra em sua obra *Mito e pensamento entre os gregos* (2008) que o poeta é inspirado pelas musas, e este participa de uma mesma classe que os aedos; os adivinhos; os magos. Ele tem o “dom” de ver coisas invisíveis, pois circulam entre o mundo dos vivos e dos mortos, intercedendo numa ligação entre esses dois espaços. Vernant diz ainda que a memória transporta os poetas nessa viagem, a narrativa é o que ele viu no passado, mas mesmo assim ele precisa ser formado (a discussão sobre o dom). Mesmo ele sendo tocado pelo divino, precisa conhecer a técnica, sendo os exercícios mnemônicos fundamentais para isso.

Qual é então a função da memória? Não reconstrói o tempo: não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o

mundo dos vivos e o além ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza para o passado uma “evocação” comparável ao que efetua para os mortos o ritual homérico da *ἐκκλησις*: o apelo entre os vivos e a vinda à luz do dia, por um breve momento, de um defunto que volta do mundo infernal; comparável também à viagem que se mira em certas consultas oraculares: a descida de um ser vivo ao país dos mortos para aí aprender – para aí ver o que quer saber. O privilégio que Mnemosýne confere ao aedo é aquele de um contato com o outro mundo, a possibilidade de aí entrar e de voltar dele livremente. O passado aparece como uma dimensão do além (VERNANT, 2008, p. 143).

Assim, passamos pelo fato de que o “compositor se comunica com o ouvinte” e que a “música quer se comunicar com o ouvinte”. A ideia de compositor dentro da Folia de Reis é transformada, pois ela acontece de uma maneira diferente dos parâmetros convencionais da música, por atuar nos preceitos citados pelos autores acima. Aquele que compõe já pressupõe que será entendido por aquele que irá ouvi-lo (escuta consciente). Na Folia a escuta é completamente consciente, pois dirige ações, dirige o rito, como por exemplo: deve-se cantar na porta da casa antes de entrar, ou se deve entrar na casa cantando; ou a Bandeira de Reis deve ficar na mão de quem paga a promessa ou na mão do dono da casa.

Dentro do que concerne à relação Embaixador-compositor e folião-interpretante (executante), podemos nos perguntar: a ideia de intérprete existe na Folia de Reis? Há aquele que interpreta uma toada? Na verdade, há outra ideia de interpretação, pois não se interpreta no sentido convencional utilizado em música, indo mais além, pois vive-se aquela música, identificam-se os códigos dessa música e logo dirige ações. É uma música de uso vivo, uso interessado, uso para atuar em algo, considerando também seu caráter de “ponte” de ligação entre o humano e o divino.

Dentro dos símbolos e signos musicais, podemos pensar num uso de tópicos na Folia. Essa não parte do pressuposto que o compositor/Embaixador use de sua composição (toada), ou pense em sua composição, usando intervalos, ou criando motivos pré-determinados para mover isto ou aquilo no público, antecipando o efeito expressivo da música. Mas, por outro lado, ele (o compositor/Embaixador) tem conhecimento prévio de que aquele tipo de toada servirá para isso ou para aquilo na hora de promover o rito. Curiosamente esses signos musicais circulam entre as Folias da região, pois toadas também são aprendidas de outras folias, de outros embaixadores, sendo reconhecidas por uma gama grande de público da região ou pelas pessoas pertencentes à tradição.

No que concerne a tópicos, podemos indicar nos cinco sistemas ou estilos de cantoria da Folia (Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminha e Falecidos) como sendo cada um uma tópica diferente, dentro da conceitualização de tópica que parte de tipos e estilos

musicais dentro dos estudos musicológicos, como já apresentados, *gavotte*, *giga*, *sarabanda*, *minueto* e *estilo cantábile*, *estilo brilhante*, *pastoral*, *estilo sensível* e/ou *fantasia*.

A seguir buscaremos, com a análise de algumas toadas, mostrar a operação simbólica musical atuante na toada de Reis.

Análise

Dentre as várias perspectivas de análises que vêm ao longo dos anos compondo a musicologia (NATTIEZ, 2004; COOK, 1987; 2008), nos voltaremos para uma vertente etnomusicológica de análise que aos poucos constrói essa área dentro da música. Buscamos olhar e entender a construção musical a partir da ideia de quem faz tal música, e de como tal grupo compreende sua prática (BLACKING, 1973; 2007; SEEGER, 2015[1987]; 2008; HOOD, 1960; 1987; SMALL, 1998; 1999).

Antes de ser uma abordagem ética, é uma abordagem êmica, partindo da ideia de bi-musicalidade (HOOD, 1960). Ao considerarmos música como “som humanamente organizado” (BLACKING, 1973), sem refutar a isso enquadram-se também as tecnologias digitais de programação em música, tentado ao longo do tempo nos desvencilhar da ideia de “música correta” que por muitos anos foi tomada como base de estudos musicais a partir da música tradicional de concerto.

Um dos pontos importantes é que nosso estudo vem acompanhado de uma abordagem empírica em que a prática auxilia no desenvolvimento de ideias e reflexões sobre o fazer musical da Folia. O trabalho de campo e a pesquisa participativa, como apresentada por Hood (1960), nos agrega a importância de tal abordagem, aumentando as possibilidades de resultado do estudo quando se aproxima do pensamento dos que fazem tal música, legitimando e esclarecendo ideias sobre a performance e participação.

Por se tratar de uma cultura viva e atuante, nos deparamos com a problemática teoria e prática na maior parte do tempo. Por outro lado, ao tomarmos o viés de que a teoria vem depois da prática, tal desconforto desaparece, viabilizando o desenvolvimento de resultados mais satisfatórios. O juízo de valor neste caso não nos compete, o que nos preocupa são as práticas e a música viva, aquela que atua fortemente sobre o indivíduo, pois estas causam transformações na ordem do dia, moldando espaços e comportamentos.

Para a nossa análise apresentaremos a toada Mineira, por ser a de maior preferência entre os foliões, e analisaremos dois tipos de toada Paulista, por serem os que

mais aparecem nos registros. As toadas, como visto, apresentam duas partes (embaixada e resposta), sendo que a toada Mineira só apresenta a resposta conhecida como mineira. Já a toada Paulista apresenta cinco respostas, que denominamos como A, B, C, D e E, e para a nossa análise iremos trabalhar apenas com as respostas A e B. Essas trazem em cada terminação um uso diferente de interjeições.

A= ai ah ai;
B= oi larê ai.

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

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

Observamos que no ano de 1982 a afinação da viola estava em cebolão em *mi*¹⁸. Já dos anos de 1989 a 1993, a afinação estava entre *dó* e *dó#*. A viola sempre no padrão de afinação “cebolão”. É interessante notar que em algumas toadas a tonalidade que

¹⁸ Padrão de notação musical por cifras C=dó, D=ré, E=mi, F=fá, G=sol, A=lá, B=si.

aparece no vídeo é a de *dó sustenido*, como nos vídeos de 1992 e 1993. Neles a afinação que consta é essa: meio tom abaixo do convencional cebolão em *ré*, que nada mais é que a afinação diapasão = 415Hz. Essa é a afinação dos instrumentos medievais e está a meio tom abaixo do *lá* = 440Hz, uma afinação que permanece em diversos cantos do Brasil, inclusive na Folia dos Prudêncio, nas gravações da época relatada e no Canto pras Almas da região de Cajuru. Nas transcrições a afinação foi aproximada para *lá* = 440Hz, ficando então em *ré* maior. Lembrando que a tonalidade da toada corresponde à afinação fixa da viola, e que neste caso a viola da Folia dos Prudêncio é afinada em cebolão em *ré* desde meados da década de 1990.

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

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

Dentro dos inúmeros registros de toadas, que totalizam 738 dentro das coleções COP e CPR, escolhemos realizar a transcrição da primeira aparição de cada uma delas. Apenas em alguns casos, quando a primeira gravação apresentava incompletude ou uma má qualidade que impossibilitava a transcrição, é que optamos por outra gravação, respeitando a ordem cronológica da mais antiga para a mais recente.

Um dos principais pontos das transcrições foi o entendimento da colocação das vozes em partitura a partir da disposição de suas entradas no momento da cantoria. Curiosamente tal progressão de entradas é respeitada também na disposição espacial da Folia, pois esses têm consciência da acústica da própria música. As vozes são projetadas de modo que todo o som transpasse o Embaixador e chegue à Bandeira. Nota-se que essa ordem acontece das vozes mais graves para as mais agudas. Todas foram escritas em clave de sol, para uma melhor visualização tanto da sobreposição de alturas como da ordem de entrada, podendo servir também para a leitura em instrumentos que compõem a Folia, como violão, viola, cavaquinho, etc., pois muitas vezes esses instrumentos

repetem as melodias principais das toadas em suas performances. Um outro motivo é que a maioria das vozes, que são masculinas, ultrapassam no registro agudo a tessitura normalmente atribuída a elas. Para as vozes mais graves, que são a minoria, utilizamos a oitava abaixo da clave para sinalizar que cantam nessa extensão, dispondo as vozes na ordem de entrada e não da mais aguda para a mais grave, como acontece em grade coral convencional. Entre elas há quase que nenhuma ocorrência de contraponto rítmico. As vozes do Embaixador e do Ajudante, como Mestre e Contramestre, mantêm entre si uma distância harmônica de terças, característica da música caipira. Essas, por sua vez, podem acontecer com modificações ao gosto do cantador, em alguns momentos aparecendo em quartas paralelas. Existem pontos de cruzamento de extensões entre as vozes da Tala, Contra-tala e Tipe; há também ocorrências de oitava durante grande parte da melodia, entre as vozes do Contramestre e Contra-tala. A cada conclusão das toadas, as sete vozes fazem uma nota longa com glissando decrescendo ao final dos versos cantados, que é estendido respeitando o fôlego de cada cantador, fazendo com que nunca terminem todos juntos, mas sim gradativamente.

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

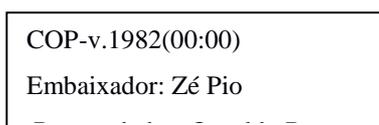


Figura 2. Bula informativa da Toada 1 (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 197).

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

Dentro do trabalho de etnografia e transcrição musical sempre nos deparamos com a dificuldade que aparece tanto na música da Folia como na música de outras manifestações da cultura popular, que são as sutilezas encontradas no fazer de cada cantador, que seria impossível reproduzir fielmente a partir de uma partitura grafada. Dificilmente a transcrição é fiel ao que foi executado, pela tamanha originalidade artística e improvisatória. Por isso nos preocupamos em pôr junto à partitura informações de em qual gravação ela é baseada, servindo-nos apenas como uma prescrição daquela música.

Agora com o processo de escrita já apresentado, nos voltemos para nosso objeto de análise. Nos registros que temos da Folia, a toada Paulista aparece nas seguintes quantidades e tipos de respostas:

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

Já as toadas mineiras, que contêm apenas um tipo de resposta, nos registros aparecem nas seguintes quantidades:

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

A Folia cria suas próprias tópicas, seus símbolos musicais. Desses de uma forma hierárquica temos o principal motivo rítmico e melódico que caracteriza a música da Folia, encontrado na grande maioria das Folias de Reis da região que abarca parte do

estado de São Paulo, Goiás, sul de Minas Gerais e norte do Paraná. Nas poucas transcrições musicais que encontramos em trabalhos etnográficos sobre Folias, é comum aparecer tal motivo rítmico/melódico. Por essa recorrência acabamos por chamá-lo de *Leitmotiv*¹⁹ da Folia de Reis.



Ex 1: *Leitmotiv* da Folia na Introdução (comp.1) (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 199).

O *Leitmotiv* aparece na execução instrumental como o primeiro motivo da toada, mantém-se recorrente durante toda execução e aparece nos encerramentos, a que damos o nome de arremate.

A cada momento o rito de atuação da Folia é “marcado” por um tipo de toada que corresponde a um sistema específico. Os sistemas estão diretamente conectados com esses momentos e são usados pelos foliões de maneira consciente e protocolar. Por exemplo: para uma “Chegada” sempre é usada uma toada Mineira, que é a toada mais “solene” ou “mais importante” da Folia. Os foliões têm plena consciência do uso das toadas em todos os momentos do rito, desde o momento da chegada na casa, até o momento de saída. As toadas funcionam, dentro da perspectiva de Pierce (2017[1897]), como um índice, ou seja, aquela toada refere-se a um momento específico de vivência do rito. Quando dentro do rito o Embaixador pede uma oferta (este está cantando um tipo de toada, geralmente uma toada Paulista), logo que a recebe muda de toada, podendo repetir esse feito quantas vezes forem necessárias. É possível acontecer, em ocasião de visita, cinco pessoas diferentes oferecerem sua oferta. A cada vez que uma pessoa pega na Bandeira e dá sua oferta, o Embaixador tem a obrigação de mudar de toada. Os Embaixadores mais experientes podem realizar isso sem repetir uma toada sequer. Nisso, essa toada torna-se o indicativo de que mudou o propósito da cantoria, ou seja, o índice (a toada que muda) refere-se a uma nova oferta oferecida (seu objeto).

¹⁹ “Al., “motivo condutor”; pl. Leitmotive; Tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística). O termo foi cunhado por F. W. Jähns em 1871, mas esse recurso tem uma longa linhagem. (...)” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 529)

Os momentos de cantoria com o uso das toadas no rito são:

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

Figura 3. Momentos de uso de toada dentro rito da Folia (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 152).

A Toada Mineira apresenta-se da seguinte forma:

T 11- Mineira-M

COP-v.1993A-vts2-(27:18)
 Embaixador: Pedro Souza
 Responder: Zé Júlio

♩ = 79

Embaixador

Emb.

Resp.

Emb.

Resp.

Resposta-M

CPR-v.1992A-(29:30)

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-5) features the following chords: D (measure 1), D7 (measure 2), and G (measure 4). The second system (measures 6-10) features: D7 (measure 6), G (measure 8), and D (measure 10). The third system (measures 11-15) features: A (measure 11) and D (measure 13). The instruments are labeled as Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tal., and Cont.-tal. in the first system, and Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal., and Tip. in the subsequent systems.

Para efeito de comparação, separamos apenas duas toadas paulistas com dois de seus tipos de resposta: A e B. Neles apontaremos o dispositivo simbólico identificado pelos cantadores em que cada um suscita um tipo de resposta diferente. Os cantadores auditivamente apresentam plena consciência do uso desses símbolos, que na prática os dizem qual resposta terão que cantar. Identificamos que nas toadas paulistas de resposta “A” ocorre o uso de uma cadência ao final da parte do Embaixador representado nos três últimos compassos por Dominante (D) e Tônica (T), com intervalos descendentes de 2ªM²⁰ e 3ªum. Essa cadência com notas descendentes suscita a resposta “A”, que tem sua característica principal nos quatro últimos compassos também com a cadência T, D, T com as interjeições “ai ah ai”. Vejamos:

COP- v.1989 - (47:27)
 Embaixador: Julio Prudêncio
 Responderor: Osvaldo Ramos

T6 - Paulista - A

²⁰ Padrões de medida entre os intervalos musicais: M = maior, m = menor, aum = aumentado, dim = diminuto.

5 D G

Emb. Resp.

9 D

Emb. Resp.

11 A D A

Emb. Resp.

17 D

Emb. Resp.

T15 - Paulista - A

COP- v.1993B-(20:30)
Embaixador: Sebastião Brasa
Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 93

Embaixador Resp.

7 A A G D A D

Emb. Resp.

Resposta-A

COP-V.1993B-(00:19)

The musical score for 'Resposta-A' is presented in two systems. The first system consists of five staves: Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, and Contra-tala. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows measures 1-3, with chords A and G indicated above the staves. The second system shows measures 4-6, with chords D, A, and D indicated above the staves. A red box highlights the final three measures of the second system, showing a descending melodic line in the Mestre part.

As toadas de resposta “B” utilizam do mesmo mecanismo de disposição de cadência. Essas apresentam na primeira parte nos dois últimos compassos T (tônica), D (dominante), ou algumas vezes D (dominante), D (dominante), sendo que o dispositivo simbólico é representado pelo final em D, com melodia descendente representado pelo último intervalo com fá#-mi de 2ªM. A resposta “B” caracteriza-se por apresentar ao seu

final, nos quatro últimos compassos, D, T, sendo que, na parte da D, o motivo rítmico muda, acompanhando as interjeições “oi larê ai”. Vejamos:

T9-Paulista-B

CPR-v.1992A- (01:17:45)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

Musical score for T9-Paulista-B. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: 'Embaixador' (top) and 'Respondedor' (bottom). The tempo is marked as ♩ = 80. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Embaixador staff has notes corresponding to chords D, A, G, and A. The Respondedor staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system has two staves: 'Emb.' (top) and 'Resp.' (bottom). The Emb. staff starts at measure 6 and has notes corresponding to chords D, G, and A. The Resp. staff continues the rhythmic pattern. A red box highlights the final two measures of the Emb. staff, which correspond to the chords G and A.

T42-Paulista-B

CPR-v.2013-0891-(21:44)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Osvaldo

Musical score for T42-Paulista-B. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: 'Embaixador' (top) and 'Respondedor' (bottom). The tempo is marked as ♩ = 80. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Embaixador staff has notes corresponding to chords D and D7. The Respondedor staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The second system has two staves: 'Emb.' (top) and 'Resp.' (bottom). The Emb. staff starts at measure 5 and has notes corresponding to chords G, A, D, and A. The Resp. staff continues the rhythmic pattern. A red box highlights the final two measures of the Emb. staff, which correspond to the chords D and A.

Resposta-B

CPR-v.1992A-(01:17:45)

The musical score is written for five instruments: Mestre, Contra-mestre, Cacetero, Tala, and Contra-tala. It is in 4/4 time with a tempo of 80 and a key signature of one sharp (F#). The first system shows the initial rhythmic patterns. The second system, starting at measure 4, is enclosed in a red box and shows a 'Resposta-B' structure with two sections, A and D, where the instruments play sustained notes with slurs.

Para essa análise inicial das toadas podemos dizer que toda essa movimentação cadencial, aparecendo de modos diferentes, acontece nas 50 toadas identificadas no repertório da Folia dos Prudêncio. Esse é um dos mecanismos de composição que funciona como código, ou signo de pergunta e resposta, viabilizando a performance envolvida pela escuta, que não conta com a forma escrita da música. Essa apresenta entre

suas características, como apontado no início do trabalho, a salmodia antifonal, pois todas as toadas têm terminação decrescente. Ela é “lida” auditivamente e em seguida os foliões já sabem o que cantar. A análise detalhada das formas melódicas e intervalares de cada uma das toadas nos distintos sistemas, e as relações entre si, deixaremos para uma outra fase de trabalho, pois a grande quantidade e variedade do material nos exige um tempo maior de reflexão e pesquisa.

Nikolas Cook, em *A guide to musical analysis* (1987, p. 151) traz um apontamento sobre a maneira distribucional de analisar uma peça de música com base na semiótica: primeiro divide-se a música em unidades que possuam algum grau de significância dentro da peça, e, em segundo lugar, analisa-se a maneira pela qual essas unidades são distribuídas por toda a peça, com o objetivo de descobrir princípios que governam essa distribuição. Para as toadas essa abordagem é bastante válida quando consideramos também a perspectiva de análise de Nattiez (2004), em que assemelha figuras com base em contornos (rítmicos e melódicos, intervalar e harmônico). Assim, cada escolha de nota é uma escolha de pensamento, é um pensamento em si, uma ideia, que pode ser reminiscência ou pré-determinada, escolhida de propósito, pois são reflexo de formação de ideias, significando, portanto, a música, ideias e condutas.

Considerações Finais

Mesmo em meio a 50 toadas diferentes que não mudam de tonalidade, a expressão dessa música está na condução dos intervalos, nas cadências e em suas respostas apoteóticas. Cada sistema de cantoria é uma ideia, uma maneira de se pensar a parte do rito.

Através das ideias de signo de Pierce, pudemos articular os movimentos musicais da toada de uma maneira precisa, olhando inicialmente para uma pequena parte de nosso material musical em que a relação Representação (a toada) –Interpretante (Embaixador-foliões) –Objeto (o evento ritual em si) explicitam as relações internas do fazer musical. Tais conceitos, combinados com as ideias de símbolo de Debray, nos ajudam a entender como a música que faz parte de um rito religioso, articula seu funcionamento enquanto dispositivo simbólico que atua no indivíduo predisposto que é moldado pela experiência, assim como a memória, cada qual em uma cultura. Pois entre as relações é que o significado se constrói, sendo que os signos se relacionam com outro “texto”, além do seu contexto.

A música sempre esteve ligada com a formação do espaço, com o local. Como é sabido desde a Renascença, a música estava preocupada com o entendimento desse espaço, com a dualidade música e lugar, como na divisão em estilos musicais tais como: de câmara, direcionados para sala de jantar, café, almoço - que não traz problemas existenciais -, o eclesiástico, que se ocupa de problemas transcendentais; e o teatral, que englobava outros aspectos, apresentando as condições de vida que dialogam com as condições estéticas de cada época.

Partindo disso, expandimos essa ideia tomando a perspectiva do musicar de Christopher Small (1999) em *Musicking* (“musicar”), combinado com o conceito “estruturas de sentimentos” apontado por Arjun Appadurai (1996), que nos ajudam a compreender a significação musical junto a sua disposição dentro da cultura a partir do seu local. Este último compreende o valor que se opera nas interações sociais e suas formas de mediação chamadas de “tecnologias de interatividade”, sendo a música parte delas, essas criando e sendo criadas por relações entre pessoas e os espaços em que atuam e transitam, fisicamente ou de forma imaginária. Já o “musicar” nos mostra que “a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical, e sim na ação social de fazê-la” (SMALL, 1999, p. 9), ou seja, na performance. Música é mais que um nome, é um verbo, o de “musicar”, é ação, e transcende a ideia de performance musical, atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música, considerando ainda que o local onde se faz música é um fator preponderante de “como” e “para que” aquela música se desenvolve. O *musicking* não distingue o que o performer está fazendo do que as outras pessoas estão fazendo, ou seja, todos estão fazendo *musicking*. Seria um entendimento mais amplo do que o fazer musical significa para o ser humano. A partir disso podemos pensar em como o “musicar” constrói esses determinados locais e como estes locais podem ser construídos por ele, também a ação de como os diferentes “musicalizar” estão envolvidos na performance, acontecendo de maneira singular, lidando, portanto, com diferentes fatores.

No entanto, cria-se um conjunto de relações que permeiam a performance, na qual esse conjunto por sua vez representa ou traz o modelo ideal de relação que os indivíduos idealizam e imaginam, entre: pessoa e pessoa, indivíduo e sociedade, humanidade e mundo natural, e até mesmo o mundo sobrenatural (SMALL, 1999, p. 13). Assim, criam um modelo ideal dentro da concepção individual de cada um de como aquilo deve acontecer e o que esperar disso.

O “musicar” na Folia de Reis garante que a coerência do grupo seja mantida, pois suas raízes estão calcadas em uma sociedade repleta de ritos arcaicos que formam sua base social, fazendo com que sua expectativa e compreensão de universo estejam em constante manutenção.

No entanto, o espaço físico molda o espaço social. Small diz que participar de uma performance musical é tomar parte em um ritual cujas relações espelham-se e permitir-nos explorar, afirmar e celebrar as relações do nosso mundo como o que imaginamos. Tudo isso na performance traz ou recebe uma resposta determinada, em que performances diferentes de uma mesma peça de música podem despertar reações diferentes, incluindo, por vezes, nenhuma resposta, dependendo de como o conjunto total de relações encaixa-se ao meu conceito de relações ideais. Isso pode ocorrer dentro de uma mesma sociedade, mesmo ela tendo em comum uma série de experiências sociais e suposições sobre tais relacionamentos, podendo, portanto, encontrar dentro de uma única sociedade inúmeras maneiras diferentes de musicar (SMALL, 1999, p. 19).

Tudo isso nos importa, na medida em que lidamos com a significação musical, pois esta nos chama atenção por estar presente e que de certa forma conduz um repertório tão rico e diverso das toadas de Reis, transitando entre seus fazedores e mantendo suas características musicais por pelo menos mais 30 anos, tomando por base os registros que temos.

Com uma quantidade de dados farta através do acervo, a realização de trabalho de campo somada com a experiência de bi-musicalidade nos trouxe uma metodologia interessante para pensarmos a significação musical no contexto da Folia, iniciando nossa discussão sobre o assunto. Tudo isso é uma maneira de entender o porquê as toadas são essas e não outras, observando que essas estão configuradas por diversas particularidades que fazem com que elas aconteçam dessa maneira, como o momento em que são usadas, e para que são usadas. As pessoas, o lugar, a comunidade, a cultura, tudo isso forma sua configuração, produzindo uma sonoridade que proporciona sua identidade, participando de um processo de criação que envolve um movimento que só cabe ali, naquele espaço. Nisso reside sua beleza e importância. A música ocupa um lugar de destaque. Seu uso está associado ao que mais esperam as pessoas que participam da Folia, o socorro às suas aflições e a possibilidade de aproximação e ligação com o divino.

Referências Bibliográficas

A BÍBLIA. *Tradução ecumênica*. São Paulo: Editora Paulinas /Edições Loyola, 1996.

ANDRADE, Mário de. O samba rural paulista. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 4, n. 41, p. 37-116, nov. 1937.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1993.

APPADURAI, Arjun. "The Production of Locality". In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1996. p. 178-199.

APRO, Flávio. *Folias de Espanha: o eterno retorno*. São Paulo, 2009. 241 fl. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

BASTIDE, R. "Mémoire collective et sociologie du bricolage » [1970], *Bastidiana*, n. 7-8, 1994. Disponível em: <http://claude.ravelet.pagesperso-orange.fr/bastidiana.html>.

BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

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

_____. "Música, cultura e experiência". Tradução André-Kess de Moraes Schouten. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.

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

BUDASZ, Rogério. *O cancionero ibérico em José de Anchieta: um enfoque musicológico*. São Paulo, 1996. 182 folhas. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

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

CARVALHINHO, Miguel Nuno Marques. *Música de Tradição Oral em Alcongosta, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Lourical do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa*. Cáceres-Portugal, 2010. 740 fls. Tese (Doutorado) - Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Extremadura.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. *Edição Típica Vaticana*. Edições Loyola. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. W.W. Norton & Company: New York, 1987.

_____. Nicholas. "We're all (ethno)musicologists now". In: STOBART, Henry (Org.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Scarecrow Press, 2008. (Tradução de Pablo Sotuyo Blanco para o português "Agora somos todos (etno)musicólogos" em:

RIBEIRO, Priscila. O símbolo musical nas Toadas da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP: uma abordagem inicial. *Música e Cultura*, nº 11 vol. 1, p. 77-112, 2019. Disponível em: www.abet.mus.br/revista/

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4155270/mod_resource/content/0/2013-2_110-460-1-PB_Ictus-Cook-fich%20para%20a%20prova.pdf.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar do ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed., 6. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1 ed. Reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GREBE, María Ester. “Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica”. *Revista Musical Chilena*. v. 23, n. 107, Chile, 1969.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOOD, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2. Maio, p. 55-59, 1960. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/924263?seq=1#page_scan_tab_contents

HOOD, Mantle. “Prolegomenon: Music Dialogues”. *The World of Music*. VWB (Verlag für Wissenschaft und Bildung). v. 29, n. 1, 1987, p. 3-7. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/i40141616>.

JAMES, William. *As variedades da experiência religiosa: um estudo sobre a natureza humana*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1980.

NATTIEZ, Jean-Jacques. “Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais”. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*. UFMG, Belo Horizonte, v. 9, p. 129, 2004.

OLIVEIRA, Juliano. *A significação na música de cinema*. São Paulo, 2017. 400 fls. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3. reimpr. 4. ed. Perspectiva: São Paulo, 2017.

RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”: a música da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado. São Paulo, 2017. 400 fls. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

_____. “Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century”. *Em Pauta*, v. 19, n. 32/33, jan./ dez. 2008.

_____. *Porque cantam os Kisêdjê. Uma antropologia musical de um povo amazônico*. Título original: *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Tradução: Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SMALL, Christopher. “Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture”. *Music Education Research*, v. 1, n. 1, Barcelona, 1999.

_____. Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TENZER, Michael. *Analytical studies in world music*. New York: Oxford University Press, 2006.

VERNANT, J-P. “Aspectos míticos da memória” In: *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução Haiganuch Sarian. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 135-166.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.