

As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins

Suzel Ana Reily
Queen's University Belfast

12

Resumo: Este texto foi inspirado no interesse de Elizabeth Travassos Lins pela construção de uma conceituação interdisciplinar da voz, uma conceituação capaz de abarcar tanto a voz enquanto produtora de sons quanto a “voz” daquele que se faz ouvir por meio da sonoridade. A partir de uma discussão teórica da literatura etnomusicológica da voz, complementada por contribuições de outras disciplinas, faz-se uma etnografia da “esfera de vocalizações” das folias de reis mineiras, mostrado como cada gênero é marcado por conteúdos textuais e qualidades vocais próprios. Foi vendo esse campo ritual como uma esfera de vocalizações que foi possível documentar as relações entre os diversos gêneros vocais neste universo e identificar as múltiplas camadas de significado que emergem dessas relações. Como a interdisciplinaridade faz parte integral do legado da etnomusicologia, argumenta-se que ela pode ter um papel central na mediação dos debates interdisciplinares em torno do estudo da voz.

Palavras-chave: Voz. Esfera de vocalizações. Folia de reis. Etnomusicologia

The voices of the ‘folias’: a tribute to Elizabeth Travassos Lins

Abstract: This text was inspired by Elizabeth Travassos Lins’s interest in constructing an interdisciplinary conception of the voice, a construct capable of embracing both the voice as a producer of sound and the “voice” of those heard through the sound. Following a theoretical discussion of ethnomusicological literature, complemented by contributions from other disciplines, the text turns to an ethnography of the voice “sphere of vocalizations” of the *folias de reis* of Southern Minas Gerais, showing how each genre is marked by the use of particular textual contents and voice qualities. By viewing the ritual field as a sphere of vocalizations it was possible to document the relations between the diverse vocal genres in this context and identify the multiple layers of signification that emerge from these relations. Given that interdisciplinarity is integral to the legacy of ethnomusicology, it is argued that it can play a central role in mediating the interdisciplinary debates around voice studies.

Keywords: Voice. Sphere of vocalizations. Folia de reis. Ethnomusicology

Em 2008, Elizabeth Travassos Lins passou alguns meses na Queen's em Belfast como pesquisadora visitante trabalhando num projeto voltado para o estudo da voz. Quando ela me propôs esta ideia, quis alertá-la de que este não era um dos meus enfoques analíticos. Ela, então, me respondeu: “Como não? Qual é mesmo o nome do seu livro?” De fato, a palavra “vozes” consta do título; chama *Voices of the Magi* (as vozes dos magos), e trata-se de um estudo de uma tradição vocal – a cantoria das folias de reis entre migrantes mineiros em São Bernardo do Campo (REILY, 2002). No entanto, o livro não contém uma conceituação da voz, propriamente dita; utilizei a palavra “vozes” de forma simbólica, para representar um conjunto de agentes sociais e suas mensagens e discursos. Assim, quando Elizabeth me falou do seu interesse por uma etnomusicologia da voz, compreendi que estava falando da voz de uma forma mais musicológica: a voz enquanto forma de vocalização sonora, particularmente no canto. Sua resposta às minhas preocupações, contudo, logo me fez compreender que ela buscava uma conceituação abrangente da voz, englobando tanto a produção vocal de sons quanto os agentes atrás das vocalizações. Tratar-se-ia, portanto, de uma conceituação da voz (agente) na voz (vocalização) e das relações entre as duas.

Esta constatação me estimulou a rever minhas análises das vozes – vocalizações e agentes – nas folias de reis, à luz do seu projeto. Comecei a me perguntar como as formas de emissão de falas e cantos nestes conjuntos se relacionam com as mensagens e características dos agentes a quem as vocalizações são atribuídas. Ao longo de sua estada em Belfast, Elizabeth e eu passamos horas discutindo este e outros temas etnomusicológicos de interesse mútuo, conversas que retomamos de tempos em tempos, quando conseguíamos nos encontrar. Assim, agradeço o convite de contribuir para esta edição de *Debates* por me dar a oportunidade de finalmente começar a dar uma forma concreta a este projeto – um projeto inegavelmente inspirado pela Elizabeth.

Apesar de muitos etnomusicólogos estudarem tradições vocais, há poucos trabalhos que visam a uma “teoria da voz”, por assim dizer. Neste sentido, a discussão das diferenças nas abordagens da voz por disciplinas distintas realizada por Elizabeth Travassos em “Um objeto fugidio: voz e ‘musicologias’” (2008) representa um marco importante na busca de uma conceituação integrada para a etnomusicologia. Elizabeth identificou três vertentes

principais nestas abordagens: os processos sócio-culturais na formação de práticas vocais; os inventários de terminologias para a descrição de tipos de voz, particularmente no canto “erudito”; e as etnografias de formas de vocalização. Através deste material, ela buscava meios para descrever os “*modos de cantar* na música tradicional oral no Brasil” (TRAVASSOS, 2008:39, grifo meu). No entanto, o desafio que ela se colocou durante sua estadia em Belfast ia além da busca por uma linguagem para descrever a qualidade vocal dos repertórios brasileiros; ela pretendia encontrar meios de integrar a voz-agente às suas reflexões.

O desafio para mim, então, foi o de dar prosseguimento a esta tarefa. Neste sentido, voltei-me para a bibliografia etnomusicológica contendo discussões sobre a voz e sistemas de vocalização. Confrontando este material, notei que minha atenção se voltava para três temas principais: 1) as preocupações com as distinções entre a fala e o canto (H. JOHNSON, 2009; LIST, 1963; NETTL, 1983; SEEGER, 1987); 2) as buscas por formas de caracterizar a “qualidade” – ou, como diria Roland Barthes (1977), o “granulado” (*grain*) – da voz;¹ e 3) as discussões relacionadas à interação de vozes em conjuntos musicais (LOMAX, 1963; BLACKING, 1980). Seguindo o caminho já proposto por Elizabeth, encontrei nas etnografias da fala e do canto, onde foram desenvolvidas as teorias da performance na etnomusicologia, subsídios para realizar a mediação entre a voz-vocalização e a voz-agente. Após uma discussão destes temas, apresento o material etnográfico, para então sugerir alguns caminhos apontados pela análise que possam nos levar a uma etnomusicologia da voz.

As “vozes” etnomusicológicas

A etnomusicologia estuda a música, mas como vários etnomusicólogos já demonstraram, determinar exatamente o que é e o que não é música nem sempre é uma tarefa fácil. As fronteiras entre a música e o ruído são tão nebulosas quanto entre o canto e a fala. Para Alan Merriam (1964:67), no entanto, a distinção entre o canto e a fala está na raiz de todo sistema musical. Há muitas so-

1 Vale notar que Elizabeth não cita Barthes, embora se detenha sobre os debates referentes a “qualidade vocal” e timbre em diversas orientações da voz.

iedades que marcam distinções entre o canto e a fala, como os Blackfoot norte-americanos estudados por Nettl (1989), mas as distinções entre categorias de vocalização nem sempre se baseiam sobre uma dicotomia entre a fala e o canto. Anthony Seeger (1987:25), por exemplo, afirma que, entre os Suyá, a palavra “ngere” pode ser traduzido como “canto”, mas é contrastado com “sarén”, que se refere aos gêneros vocais de instrução, e não a “kapérni”, a palavra suyá para fala. Com efeito, Johan Sundberg (1987, 2007) demonstrou que os órgãos vocais humanos são utilizados de formas idênticas no canto e na fala. No entanto, suas pesquisas também mostram que o canto e outras formas expressivas de vocalização criam condições amplas para a exploração e uso das propriedades normais da voz para além do seu uso cotidiano na fala. Assim, diferentes gêneros vocais podem adquirir tonalidade, organização temporal, a sobreposição de fonemas entre outras técnicas vocais. O *xöömei* dos Tuvãs da Mongólia, por exemplo, envolve uma técnica vocal em que os harmônicos são suficientemente audíveis que o performer é capaz de produzir dois ou mesmo três tons ao mesmo tempo; no norte da Suécia as pastoras fazem usos diferenciados da cavidade oral no canto do *kulning*, permitindo que suas vocalizações sejam ouvidas a uma distância de três a quatro quilômetros (A. JOHNSON, 1984). Há gêneros que utilizam técnicas particulares de respiração – uma característica do *katajjaq* ou o “canto gutural” das comunidades inuítes do Ártico. Outras formas de vocalização, como o “canto” dos números num bingo ou os comentários de um radialista num jogo de futebol envolvem características musicais que desafiam as fronteiras entre o canto e a fala (H. JOHNSON, 2009). Estes são apenas alguns exemplos das inúmeras práticas e técnicas de vocalização exploradas pelas diversas culturas do mundo.

Entre os primeiros estudos etnomusicológicos voltados para a demarcação de um campo estético que poderia ser chamado de “canto” estão os trabalhos de George List (1961; 1963), que servem de ponto de partida para definirmos os parâmetros de uma etnomusicologia da voz. Utilizando os polos “fala” e “canto”, List identificou várias sociedades com gêneros englobando características tanto do canto quanto da fala, levando-o a desenvolver uma estrutura classificatória que compreende a passagem da fala para o canto a partir de um eixo intermediário. Este eixo teria o *sprechstimme* numa extremidade e o monotom na outra. Assim, buscou classificar o que deno-

minou de “fala salientada” (*heightened speech*) a partir de sua expansão e precisão tonal: quanto maior a expansão tonal e menor a precisão tonal, mais próxima a vocalização estaria do *sprechstimme*; quanto menor a expansão tonal e maior a precisão tonal, mais próxima estaria do monotom. O campo da fala, portanto, estaria demarcado por expansão e precisão tonal limitada, enquanto o canto teria uma marcada expansão e precisão tonal. Mas seja pelo contínuo fala-*sprechstimme*-canto ou fala-monotom-canto, List identifica uma progressiva “musicalização” da vocalização, processo que também poderia ser chamado de “estetização”, isto é, da inclusão de inflexões vocais com finalidades expressivas.

As classificações feitas usando as orientações de List baseiam-se sobre as percepções do analista. No entanto, nem sempre aquilo que o analista ouve como canto é considerado canto nas sociedades em que se pratica a vocalização. Um exemplo frequentemente invocado por etnomusicólogos para demonstrar isto é a classificação da vocalização do alcorão; para ouvidos não-islâmicos essas performances podem soar como “canto”, mas, por a música ocupar uma posição ambígua no islamismo, os muçulmanos dizem que “recitam” o alcorão (JACOBSON, 2003-2005; NETTL, 1983:20), termo que, na língua portuguesa, aproxima-se mais da fala que do canto.² Com efeito, via de regra, a expansão tonal das recitações do alcorão tende a ser reduzida, embora possam utilizar tonalidades precisas. De acordo com as classificações de List, portanto, tratar-se-ia de um gênero vocal no contínuo entre o monotom e o canto.

Embora List buscasse identificar o universo das vocalizações entre o canto e fala, o critério de classificação que usou foi a tonalidade – ou seja, uma propriedade considerada predominantemente musical no mundo ocidental.³ A textualidade, elemento primordial da fala, é completamente desconsiderada. No entanto, “recita-se” o alcorão precisamente para garantir que seu texto seja compreensível, enquanto sua “musicalização” enfatiza sua sacralidade. Anthony Seeger (1987) também descreve diversos gêneros vocais suyá em que técnicas de estetiza-

2 Em inglês tende-se a associar a palavra “chant”, que significa “cantarolar”, às performances do alcorão, termo mais próximo do canto que da fala.

3 Feld e Fox (1994:36) notam que o modelo negligencia o papel do ritmo e da temporalidade na passagem da fala para o canto.

ção vocal se sobrepõem a conteúdos textuais: a expressividade nas falas públicas de figuras políticas e líderes cerimoniais conhecidas como *mē mbaiwha kapérni* (fala que todos ouvem) tem precisamente o propósito de salientar a mensagem que todos devem ouvir. Os gêneros vocais reconhecidos e classificados por diferentes culturas, portanto, são socialmente construídos, demarcando oposições e relações significativas para cada grupo.

Na medida em que a passagem da fala para o canto envolve a estetização, ela também promove a “performatividade”, isto é, realça as suas características enquanto performance.⁴ Uma vocalização com uma marcada inclusão de elementos expressivos pode chamar atenção para a importância de seu conteúdo, mas também passa a dar enfoque à maneira como o conteúdo é transmitido, transformando-a, como diria Richard Bauman (1977), numa performance. Bauman deu enfoque à forma como a estetização de uma vocalização autoriza o ouvinte a julgar a qualidade e competência do performer. Desta perspectiva, seria possível propor que a eficácia comunicacional dos líderes suyás, ao “performar”⁵ o *mē mbaiwha kapérni*, não deriva apenas do conteúdo de sua mensagem, mas também da sua competência performativa na transmissão da mensagem, competência esta que também o autoriza a utilizar o gênero.

Uma outra dimensão da performatividade que gostaria de salientar refere-se ao modo como uma vocalização estetizada chama atenção para a sua “materialidade” – sua “substância” enquanto item identificável e reproduzível. Uma determinada peça musical, por exemplo, tem “substância” na medida em que os ouvintes são capazes de identificar seu começo e seu fim, o espaço que Bauman, influenciado por Erving Goffman (1974), chamou de “enquadramento performativo”. Se for uma canção que conhecem, podem seguir mentalmente seu contorno melódico e estrutura rítmica no próprio desenrolar da performance; talvez reconheçam também a voz do cantor ou cantora bem como a sua maneira de se apresentar – sua presença corporal. Mesmo não conhecendo a

música ou quem está cantando, estes ouvintes geralmente saberão se o que estão ouvindo é uma canção, porque são capazes de reconhecer os elementos estéticos comuns a canções (vocalização, melodia, ritmo, timbre, harmonia, letra etc.), sendo que também reconhecem o uso de gestualidades por parte do performer que indicam que se trata de um performance. Como diz Barthes (1977:188), “o ‘granulado’ é o corpo na voz ao cantar”.

A materialidade da performance cria um distanciamento entre o performer e o “objeto” da performance: trata-se, por assim dizer, de uma performance e não necessariamente de uma comunicação pessoal do performer. A performance, portanto, adquire características de teatralidade: o performer assume um papel. Esta dissociação entre quem performa e o performado demarca um deslocamento entre o agente da mensagem e os sons produzidos pelo vocalizador; permite a colocação de uma voz dentro da voz. Uma performance, portanto, cria expectativas em relação a quem atribuir o conteúdo da mensagem. O performer pode identificar a sua voz através de uma declaração textual, mas, para aumentar sua eficácia, ela frequentemente é também performada através de formas de comunicação não-verbal. O granulado da voz, portanto, é um indicador fundamental da materialização desta agência. A competência do performer pode até residir na sua habilidade não apenas em representar esta voz, mas em efetivamente incorporá-la – de performá-la com toda a sua gestualidade. Mas a voz dentro da voz continua saindo da boca do performer ali presente. No granulado de sua voz/corpo, portanto, as tensões entre o passado e o presente se encontram; o sagrado e o cotidiano se fundem; as fronteiras entre o indivíduo e a sociedade se tornam ambíguas. As mensagens podem vir do além, mas para serem consideradas relevantes, devem se referir ao aqui e agora.

Até aqui tem-se falado de voz no singular; no entanto, muitas tradições vocais não envolvem apenas solistas, mas ocorrem em conjuntos, havendo assim mais de uma voz sendo articulada num mesmo contexto performativo. Apesar das críticas que se possa fazer da “cantométrica” desenvolvida por Alan Lomax (1968), o inventário de alternativas para a organização de conjuntos vocais serve de ponto de partida para a análise da relação de vozes (agentes) num contexto de vozes múltiplas. As vozes (sonoridades) num conjunto podem operar como uma única voz (agente), mas podem também articular diversas vozes

4 Noto que o uso que faço aqui de “performatividade” se distingue do conceito desenvolvido por Judith Butler (1997), mas não estou desafiando a sua posição, posto que também vejo a performance cotidiana como foco da formação de identidades.

5 Utilizo o termo “performar” para destacar o fato de que o (ou a) performer está chamando atenção para sua execução enquanto vocalização expressiva.

(agentes), tanto simultânea quanto sucessivamente. Em contextos rituais, em particular, pode haver mais de uma configuração de vocalizadores, cujas performances envolvem gêneros de vocalização diversos. Vozes solitárias podem se opor a vozes coletivas; grupos performativos de tamanhos iguais ou distintos podem exercer vocalizações próprias que estabelecem relacionamentos entre si. E mais: os requisitos performativos do estilo podem articular uma variedade de relações entre as vozes. Na sua etnografia das “artes vocais” dos suyás, Anthony Seeger (1987) mostrou como os diferentes gêneros vocais de uma cultura não existem de forma isolada uns dos outros, argumentando que, para compreendermos as relações entre eles, precisamos estudá-los conjuntamente. Em contextos rituais, a articulação de granulados distintos e de combinações de vocalizações bem como de configurações de vozes diversas cria a teatralidade e o dinamismo do processo ritual.

Os gêneros de vocalização executados num mesmo contexto ritual formam o que chamarei aqui de uma “esfera de vocalizações”.⁶ A tarefa de uma etnografia de uma esfera de vocalizações envolve a documentação de como essas vocalizações são demarcadas e performadas, determinando também seus impactos efetivos nas vidas dos participantes. Assim, busca identificar as vozes dentro das vozes; o granulado que utilizam; a quem se dirigem; e qual o teor de suas comunicações. A partir destas constatações, procura-se avaliar como as negociações rituais afetam os participantes. Com estes objetivos, volto-me, então, para a esfera de vocalizações nas folias de reis do Sul de Minas, começando, contudo, com um breve esboço da tradição para contextualizar a análise de suas vozes.

As folias de reis do sudeste

Folias de reis – organizações também conhecidas como companhias de reis – são associações católico-populares voluntárias que atuam de forma autônoma, dramatizando, de forma simbólica, a jornada mítica dos Reis Magos do Oriente até Belém. A tradição se fundamenta

numa concepção popular que sustenta que os Três Reis Magos teriam se tornado músicos. Numas das versões mais contadas dessa narrativa, relata-se que Nossa Senhora deu um instrumento musical – uma viola, um pandeiro e uma caixa – a cada um dos Reis em troca dos seus presentes de ouro, incenso e mirra. Instruiu-os a voltar ao Oriente cantando pelo caminho para anunciar o nascimento de Cristo.

Compostos de músicos e alguns palhaços – frequentemente chamados de “bastiões”⁷ – esses conjuntos, oriundos predominantemente das classes subalternas, saem carregando a “Bandeira dos Três Reis”, tida como “guia” da folia, para fazer visitas às casas em suas comunidades, abençoando as famílias que nelas habitam em troca de alimentos e donativos para a Festa da Chegada, realizada, geralmente, no dia 6 de janeiro, Dia de Reis. De uma região para a outra, as folias utilizam estilos musicais diferentes, sendo hoje o “estilo mineiro” o mais disseminado na região sudeste. Este estilo emprega de cinco a oito vozes distintas que integram o conjunto de forma acumulativa, sempre num registro tonal acima da voz anterior. Se no passado as folias eram mais comuns às zonas rurais e pequenas cidades do interior, hoje elas podem ser encontradas também em muitos bairros periféricos dos grandes centros urbanos do país, trazidas pelos milhares de migrantes que vieram à cidade em busca de uma vida melhor.

Meus dados iniciais foram colhidos entre folias mineiras atuando em São Bernardo do Campo, mas posteriormente trabalhei com diversas folias no Sul de Minas. O material etnográfico apresentado aqui deriva destas investigações. Vale observar que cada folia se constitui como uma “comunidade de prática” (WENGER, 1998) autônoma. Sem dúvida, estas associações se fundamentam sobre um legado compartilhado e permanecem em diálogo umas com as outras, mas cada uma também desenvolveu práticas próprias, respondendo a circunstâncias específicas do grupo. Assim, cada folia tem sua integridade própria bem como comunalidades com outras folias. As companhias numa mesma cidade, por exemplo, tendem a seguir práticas comuns por haver, entre elas, trocas frequentes entre seus membros. Há instâncias, portanto, em que a terminologia e as práticas apresenta-

6 É possível que, se este texto fosse em inglês, eu seria tentada a adotar o termo “voicescapes” (paisagens vocais), introduzido por Hazel Smith e Roger T. Dean (2003) e Henry Johnson (2004), mas me parece que a palavra “esfera” sugere, de forma mais eficaz, a concentração sonora do contexto ritual, enquanto “paisagem” tem conotações mais dispersas e geográficas.

7 Os palhaços também são conhecidos como “marungos”, “alferes” e outros termos.

das aqui têm paralelos estreitos com o material levantado em outros estudos, enquanto, em outras instâncias, elas divergem.⁸ De modo geral, contudo, os gêneros de vocalização e seus papéis no interior dos rituais das folias parecem se coordenar com o material disponível em outras etnografias e, por este motivo, não me deterei em apontar as variações entre tradições.

O grupo ritual

As folias mineiras tem uma organização clara, envolvendo diversos papéis administrativos e rituais. A administração da folia cabe ao “dono da bandeira” (ou simplesmente “dono”) e ao “festeiro”.⁹ Cada folia se organiza em torno do dono, posto que esta pessoa teria fundado a bandeira ou a herdado de seu dono anterior. Cabe ao dono administrar a folia, recrutando seus membros, organizando ensaios, zelando pela ordem do conjunto durante suas jornadas, planejando seu itinerário e o que mais for necessário para garantir uma jornada bem sucedida. O festeiro tem a responsabilidade de organizar a festa no Dia de Reis, um papel que pode ser bastante pesado, posto que nem sempre a folia consegue arrecadar fundos suficientes para a celebração, cabendo ao festeiro e sua família subsidiar o evento com seus próprios recursos. Por isso o festeiro é frequentemente escolhido dentre os membros da comunidade com condições financeiras que lhe permita assumir a responsabilidade da festa. Em muitas folias o dono e o festeiro são a mesma pessoa, que pode ou não participar também do grupo ritual.

Os papéis rituais incluem os palhaços, os músicos e o bandeireiro. Sem dúvida, as figuras mais marcantes de uma folia são os bastiões, frequentemente tidos como os “espias de Herodes” que se arrependeram quando chegaram à manjedoura: em vez de voltar para contar para Herodes onde ele poderia encontrar o Menino Jesus, eles se uniram aos Reis Magos, tornando-se os “guardas da bandeira”. Sendo soldados, os bastiões vestem “fardas”; no entanto, suas fardas são feitas geralmente de chita colorida e na cabeça usam “capacetes” pontudos decorados com flores e fitas. Os palhaços também usam má-

caras que são feitas muitas vezes de couro com feições exageradas e grotescas. Andam com espadas de madeira com os quais simulam lutas e ameaçam ataques. Outro apetrecho é o embornal, onde guardam os objetos e o dinheiro que recebem durante a jornada. Com efeito, essas personagens apresentam elementos associados à infância e à animalidade, fazendo delas figuras sub-humanas e não-domesticadas. Vale observar que é comum encontrar folias com várias crianças, principalmente meninos, vestidos de palhaços, pois uma das “promessas” mais frequentes no universo das folias de reis é direcionada à doença infantil. Isto porque os Reis invertem a maldade de Herodes, que matou crianças. As mães, então, prometem que, se seu filho sarar, colocarão o menino “na farda”. (Ver figura 1.)



Figura 1. Os palhaços de uma folia, incluindo um “bastiãozinho” na farda por promessa. São Bernardo do Campo (SP), 1988. Foto da autora.

8 Ver, por exemplo, Bitter (2010); Coutinho e Nogueira (2009); Tremura (2004) entre outros.

9 Embora sejam raros, existem casos em que uma folia tem uma dona ou uma festeira.

Os bastiões exercem papéis rituais centrais nas folias, servindo de mediadores entre os músicos e as famílias sendo visitadas. Cabe aos bastiões, por exemplo, veri-

ficar se a casa visitada tem presépio ou se colocou algum empecilho no caminho do grupo que precisa ser desmanchado para a folia poder passar. Se o dono da casa solicitar, devem fazer o corta-jaca ou a chula, danças acrobáticas rápidas em que demonstram sua destreza física. Alguns bastiões mais ágeis viram cambalhotas e saltam para cá e para lá, exibindo-se publicamente, sendo que também demonstram sua prontidão para defender a bandeira de sua folia, caso seja necessário. Em muitas folias os bastiões recitam versos diante do presépio, sendo que nestes momentos tiram suas máscaras. Também há folias em que os palhaços recebem os donativos em dinheiro que serão repassados ao festeiro. Uma característica importante dos palhaços enquanto figuras rituais é que eles nunca cantam: só falam.

Os músicos se dividem entre os que cantam e os que não cantam, isto é, os que cantam e os que só tocam um instrumento, mas esta é uma distinção predominantemente social e não ritual, permitindo a participação de músicos para além do número de vozes disponíveis no conjunto. Entre os que cantam, há os “de frente” e os “de trás”. Entre os cantores de frente está o “embaixador”, o líder musical da folia. Cabe a ele improvisar a “linha” da embaixada, isto é, o texto dos versos que a folia canta nas suas visitas. Logo, um embaixador precisa possuir um conhecimento profundo da tradição para que o conteúdo das linhas coordene com as exigências de cada situação que venha a encontrar ao longo da jornada. Além dos versos para abençoar as famílias nas visitas, a folia terá que cantar nos presépios e nos pousos, para os quais há versos especiais, mas também poderá se defrontar com “provações” diversas, como um encontro com outra bandeira ou um enigma na porta de uma casa. Às vezes, numa visita, o dono da casa “prende os bastiões” e cabe ao embaixador cantar versos apropriados para que estas figuras possam se reintegrar ao grupo ritual. A competência do embaixador, portanto, evidencia-se na sua capacidade de conduzir a folia ao longo da jornada, garantindo sua chegada na festa final ainda completa e ilesa.

Os outros músicos ajudam o embaixador a exercer suas funções, sendo seu ajudante principal o outro cantor de frente, voz frequentemente chamada, inclusive, de “ajudante”, podendo também ser conhecida como “segunda” ou “resposta”. As denominações para os cantores de trás também variam muito de um grupo para outro, mas frequentemente são conhecidos por termos como “contrato”,

“meião”, “cacetero”, “tipe”, “contra-tipe” e “tala”. Via de regra, quanto mais grave a voz do cantor, mais alta a sua posição na hierarquia interna do conjunto. Esta regra só é desconsiderada em relação ao embaixador, posto que, em alguns subgêneros do estilo mineiro, ele canta uma terça acima do ajudante. Assim como as vozes dos cantores, os instrumentos também se dividem entre os de frente (os instrumentos de corda) e os de trás (pandeiros e caixas). Assim, cantores de frente, via de regra, tocam viola ou violão e, quando o tipe e/ou o tala tocam um instrumento, frequentemente é um pandeiro; são poucas as folias em que o(s) tocador(es) de caixa também cante(m).

O bandeireiro é o folião encarregado de carregar a bandeira de casa em casa. Em muitas folias é o festeiro que carrega a bandeira, posto que é ele que administra os donativos da jornada daquela bandeira, mas há folias em que o bandeireiro é uma pessoa que gosta da tradição mas que, por algum motivo, não poder participar como músico ou palhaço.

Quando a folia sai às ruas, a bandeira vai na frente guiando o conjunto. Os bastiões – os guardas da bandeira – se posicionam de cada lado do estandarte e os demais foliões caminham atrás do bandeireiro e dos palhaços. (Ver Figura 2.)



Figura 2. Folia de Reis em jornada, Arceburgo (MG), 1987. Foto da autora.

O processo ritual

As companhias do sul de Minas geralmente começam as suas jornadas à meia-noite na passagem de 24 a 25 de dezembro num ritual conhecido como a “Saída da

Bandeira”. Este evento acontece na casa do festeiro, sendo que é também em sua casa que o grupo fecha o circuito para celebrar a “Festa da Chegada da Bandeira”. Durante os doze dias da jornada, as visitas seguem uma sequência ritual relativamente fixa. Quando uma folia se aproxima de uma casa e anuncia a sua presença, o dono da casa vai ao encontro do grupo e toma a bandeira, levando-a para dentro da casa; a folia, então, segue sua guia e se prepara para começar a cantoria. Ao entrar na casa, o embaixador e os palhaços procuram um “sinal” para saber se a casa abriga um presépio. Havendo um, a folia só poderá começar a distribuir as bênçãos depois de fazer a “adoração”, assim como os Reis Magos adoraram as figuras da Sagrada Família quando chegaram em Belém. Nesse ritual, a folia canta sequências de versos que relatam suas interpretações da jornada dos Três Reis e do nascimento de Cristo, sendo que os palhaços também podem ser chamados para fazer uma de suas recitações relatando a viagem dos Magos. Seu Zé Machado, embaixador originalmente de Ponte Nova (MG), cantou os seguintes versos diante de um presépio em São Bernardo do Campo.

*Vinte cinco de dezembro,
Na hora de Deus, amém.
Bateu asa e cantou o galo,
Nasceu Cristo, o nosso bem.*

*E o boi perguntou: “Aonde?”
Carneiro disse: “Em Belém”.
E os anjús arreunido
Foi pra dar os parabéns.*

*Arriaram os seus camelos
E marcharam alegremente
E subiram na montanha
E desceram na vertente.*

*Foram visitar o Menino
E cada um levou um presente
Ao menino de Jesus
Que é o rei do Oriente.*

Tendo cumprido sua obrigação diante do presépio, a companhia pode dar prosseguimento com as bênçãos. Para as famílias que recebem uma folia, esta é a parte do

ritual mais importante. Nela o embaixador cria versos dedicados aos membros da família sendo visitada, para então pedir uma oferta para a festa. (Ver figura 3.) Geralmente a ordem na distribuição das bênçãos evidencia a hierarquia familiar, começando com o dono da casa, sua mulher e seus filhos, do mais velho ao mais novo; versos em intenção dos falecidos também podem ser cantados. Embora exista uma ordem estabelecida para a apresentação das bênçãos, o fato de os versos serem improvisados no momento da visita, o embaixador pode dá-los um caráter personalizado, chamando a pessoa pelo nome ou fazendo um comentário referente a ela. Numa visitação em São Bernardo, por exemplo, Seu Oswaldir, embaixador originalmente de Guaxupé (MG), cantou os seguintes versos:



Figura 3. A dona casa segura a Bandeira para receber a bênção. Campanha (MG), 2003. Foto da Autora.

*Vou cantar para o senhor,
Pra sua esposa também.
Santo Reis lhe abençoa
Na hora de Deus, amém.*

*Rodiou todas criança,
Todos anjos inocentes.
Santo Reis está benzendo
Para não ficar doente.*

*Vou cantar pra sua nora,
Atendendo o seu pedido.
Santo Reis abençoando
No momento concebido.*

*Alembrou de sua cunhada
Que na glória está morando:
A terceira oração
Foliões está rezando.¹⁰*

Recebendo a oferta, os foliões agradecem a família, aproveitando também para agradecer por qualquer agrado que a família possa ter feito pela companhia, como oferecer um café, uma bebida, um doce, um salgado ou mesmo uma refeição. Seu Oswaldir, por exemplo, agradeceu a família da seguinte maneira:

*Agradeço a boa oferta
Do senhor e sua senhora:
Seja tudo abençoado
Do meu Santo Reis da Glória.*

*Santo Reis te agradecendo
A oferta dos seus netinhos:
Santo Reis te abençoando
No lugar dos seus padrinhos.*

*Agradeço a comida
Que ofertou pros folião:
Santo Reis te abençoa
Esta sua devoção.*

*Agradeço a bebida
Que ofertou pra nós tomar;
Santo Reis vai lhe dar outra
Na mesa de refeição.*

No Dia de Reis, a jornada chega ao fim e a bandeira retorna ao seu ponto de partida, onde os donativos arrecadados são investidos na produção da Festa da Chegada. Todos aqueles que contribuíram com doações durante a jornada são convidados a participar do evento. Uma boa festa é aquela em que há muita fartura e muita música e dança para animar o povo até de madrugada.

O processo ritual da jornada se estrutura de tal forma a haver uma progressiva incorporação de atores sociais: primeiramente a folia canta para a Família Sagrada;

em seguida canta para a família humana de sua visita, articulando uma ligação entre as duas; a jornada termina com uma grande celebração coletiva, criando-se assim a “família de Deus” na terra, unida na sua totalidade pela sua devoção comum.

A esfera de vocalizações nas folias de reis

No decorrer de uma jornada, evidenciam-se diversas formas vocais que, no seu conjunto, formam a esfera de vocalizações das folias de reis. Os gêneros incluem a fala cotidiana, as “falas de bastião”, recitações, a cantoria das toadas da folia e o canto de músicas populares de diversos gêneros. Nesta parte será feita a descrição de cada um destes gêneros, englobando suas características estilísticas e seu granulado, para então investigar as relações entre eles.

A fala cotidiana

Há muitos espaços no decorrer de uma jornada para os participantes conversarem uns com os outros, assim como numa visitação os membros da família recebendo o grupo conversam entre si e com os foliões. Via de regra, suspendem-se as conversas quando a folia inicia sua performance, seja com uma fala de um dos bastiões, seja com uma toada dos músicos. Com efeito, a instauração do quadro performativo promove uma clara mudança na natureza das vocalizações; elas passam de um registro cotidiano para um registro expressivo, marcado pela inclusão de elementos estéticos perceptíveis.

As falas de bastião

As falas de bastião são distintas da fala cotidiana, pois envolvem falas performadas. Não há necessariamente um texto fixo para estas falas, mas o volume que empregam, os temas que abordam e a gestualidade do corpo utilizada anunciam que naquele momento as vocalizações devem ser atribuídas ao palhaço enquanto figura ritual. Veja, por exemplo, um curto diálogo entre dois bastiões numa visitação em São Bernardo do Campo em 1998:

10 Aqui o embaixador está indicando que naquele dia a folia já havia cantado versos para pessoas falecidas em duas outras casa. Reza-se um Pai Nosso e uma Ave Maria cada vez que se canta para um falecido.

Bastião 1: Êêêê, irmão! [bate nas costas do outro bastião] Tá na hora de comê, tá não?

Bastião 2: Comê, irmão? Oê não comeu agora mesmo?

Bastião 1: Comi. Comi três pão da mulher lá. Tava bããã! Que será que o homi aqui vai dar pra nós comê, ehm, irmão? [cutucando o irmão com o cotovelo]

Dona da casa: Espera aí que já vou dar um lanche pr'ocês.

Bastião 1: Tá vendo só, irmão. [bate nas costas do outro novamente] A mulher vai dá lanche pra nós.

[O embaixador dá o sinal para a folia começar a tocar a introdução instrumental da toada e os dois bastiões, de braços dados, balançam exageradamente no ritmo da música. Assim que a cantoria começa, eles se aquietam e a atenção de (quase) todos se volta para o verso do embaixador.]

As falas de bastião, como este exemplo indica, têm um caráter irreverente e humorístico. Quando entram numa casa, os bastiões podem começar a pedir comida e bebida ou objetos que veem nas prateleiras. Tudo o que recebem consomem ali mesmo ou colocam em seus embornais e guardam para si. Também podem fazer comentários irreverentes sobre as pessoas que estão presentes. Os bastiãozinhos podem começar a “reinar”, correndo para todo lado; por vezes entram debaixo dos móveis e puxam a barra das calças das pessoas ou desamarram seus cadarços. Quando assumem o papel de bastião, o comportamento dos palhaços se altera. Para suas falas, aumentam o volume de suas vozes, alongam algumas palavras para enfatizá-las, usam um vocabulário particular, chamando um ao outro de “irmão”. Suas posturas também se alteram: via de regra, ficam de pé para falar e frequentemente empinam o nariz, virando o pescoço de um lado para o outro como se quisessem se certificar de que, naquele momento, são o centro de todas as atenções.

Recitações

São também os bastiões que fazem as recitações que ocorrem principalmente diante dos presépios, mas há também recitações para algumas provações e outras situações especiais nos rituais das folias. Em contraste com as falas de bastião, as recitações envolvem longos textos fixos que os palhaços memorizam. As recitações diante dos

presépios – ou as “profecias” – são feitas sem máscaras e, em muitas tradições, todos os bastiões se ajoelham diante do presépio de cabeças abaixadas em sinal de humildade. O bastião fazendo a recitação procura usar uma dicção clara para que sua narrativa seja compreendida, mas o granulado vocal, embora audível, também busca um tom antes didático que performativo. Trata-se, por assim dizer, de uma voz que chama atenção para o conteúdo da vocalização e não para o seu vocalizador em oposição às falas de bastião, que dão destaque ao palhaço. Veja, a seguir, alguns versos de uma longa profecia¹¹ recitada por um bastião em São Bernardo do Campo em 1987:

*Cesar Augusto assinou
O decreto para se alistar.
Todo povo, neste tempo,
Tinha que se apresentar.
Porque era lei do Criador,
Ninguém podia faltar.*

*Quando a lei foi decretada,
Foi todo o povo intimado
Para apresentar na cidade
Dentro do prazo marcado.*

*E todo povo reuniu
Na cidade de Belém.
José e Maria foram
E se apresentaram também.*

...

*Já cumpri minha missão
Nesta lapa de Belém.
Pai, Filho, Espírito Santo,
Seja para sempre, amém.*

Quando terminou a profecia, o bastião encerrou sua performance com os vivos, dizendo:

Bastião: Viva os Três Reis Santo!

Todos: Viva!

Bastião: Viva toda a companhia!

Todos: Viva!

Bastião: Viva o dono da casa e toda sua família!

11 A profecia completa tem 17 versos.

Todos: Viva!

Bastião: Viva agora com emoção, um viva meu e do meu irmão! [Risadas]

A cantoria de toadas

As folias do sudeste utilizam uma variedade de estilos musicais na cantoria das toadas, sendo o estilo mineiro o mais disseminado atualmente. Grosso modo, todos os estilos utilizam formas polifônicas, tempos binárias e versos improvisados em quadras, sendo estes apresentados duas linhas por vez, de modo que a toada precisa ser cantada duas vezes para que o verso completo seja exposto. A diferença principal entre os estilos se encontra na maneira como as vozes distintas são utilizadas no conjunto. O estilo mineiro é reconhecido principalmente pelo “gritinho” que finaliza cada toada. Utiliza entradas sucessivas de vozes nas quais cada configuração vocal começa a cantar um registro acima do(s) cantor(es) anterior(es). Assim, o som fica progressivamente mais denso até que se chega a um prolongado acorde maior, encimado pelo tal gritinho.

O estilo mineiro engloba vários sub-estilos, mas não há uma terminologia comum para classificar essas diferenças. Há foliões que distinguem o “estilo mineiro duetado” do “estilo mineiro solado”, salientando a diferença entre grupos em que o embaixador expõe a linha junto com seu ajudante em terças paralelas e aqueles em que o embaixador a canta sozinho. Outros reconhecem diferenças entre o “estilo mineiro de seis [vozes]” e o “estilo mineiro de oito [vozes]”. Ainda dentro do estilo duetado, os foliões percebem diferenças entre a “toada ligeira” e a “toada lenta”, já que uma é mais rápida e menos repetitiva que a outra, mas estes dois estilos também são conhecidos como a “toada velha” e a “toada nova”, respectivamente. Em algumas áreas, a mesma folia emprega dois estilos diferentes durante as visitas: uma para as bênçãos e outra para o agradecimento.

O Exemplo Musical 1 apresenta uma “toada solada de oito vozes”, o estilo em que o impacto da estrutura acumulativa se faz particularmente evidente. Esta é a forma predominante na região de Guaxupé e, em São Bernardo do Campo, era utilizada pela Folia do Baeta Neves. A linha da embaixada é apresentada por um solo do embaixador (seção A), sendo então repetida pelo embaixador e o resposta em terças paralelas (seção B). Esta parte é arre-

matada por uma contra-melodia realizada pelo contrato (seção C). Na seção D, o embaixador para de cantar para ter tempo de pensar na próxima linha e as partes ficam a cargo do resposta, do ajudante (que agora “ajuda” o resposta) e do contrato, que repetem a linha do embaixador. Essa configuração permanece até que três novas vozes – o cacetero, o tipe e o contra-tipe – integram o conjunto, cada um cantando num registro acima do outro (seção E). Para o grito final (seção F), o tala entra, sustentando seu “gritinho” com o máximo de volume possível.

♩ = 50 Folia do Baeta Neves

A

Embaixador Re - u - ni - mo a com - pa - nhi - a, oi la ra, Ai, nes - ta ho - ra de a - le

B

Resposta ta ho - ra de a - le - gri - a, oi la ra, oi

Embaixador gri - a, oi la, Oi, nes - ta ho - ra de a - le - gri - a, oi la ra, oi

C **D**

Contrato Oi la ra a Re - u - ni - mo a com - pa - nhi - a, ai la

Ajudante Re - u - ni - mo a com - pa - nhi - a, ai la

Resposta la ô Re - u - ni - mo a com pa nhi - a, ai la

Embaixador la ô

Contra-Tipe

Tipe

Cacetero

Contrato

Ajudante

Resposta

ra, A a, re - u - ni mo a compa - nhi - a, ai la ra, A a, nes - ta

ra, Ai, re - u - ni mo a compa - nhi - a, ai la ra, Ai, nes - ta

ra, Ai, re - u - ni mo a compa - nhi - a, ai la ra, Ai, nes - ta

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, Ai, nes - ta ho - ra de a - le -

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, Ai nes - ta ho - ra de a - le -

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, Ai nes - ta ho - ra de a - le -

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, A - ai, nes - ta ho - ra de a - le -

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, Ai nes - ta ho - ra de a - le -

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, Ai nes - ta ho - ra de a - le -

ho - ra de a - le - gri - a, oi la, Ai nes - ta ho - ra de a - le -

The musical score consists of seven staves, each representing a different vocal part. The parts are labeled on the left: Tala, Contra-Tipe, Tipe, Cacetero, Contrato, Ajudante, and Resposta. The lyrics 'gri - a, ai' and 'ê' are written below the vocal lines. The Tala part is marked with a 'F' above it. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are arranged in a way that suggests a call-and-response or a layered vocal texture.

Exemplo Musical 1. Toada solada de oito vozes, Folia do Baeta Neves, São Bernardo do Campo, 1988.

Posto que a linha do embaixador é improvisada, todos os cantores devem prestar atenção na cantoria dele para que possam repetir o texto correto quando de suas entradas. No estilo mineiro de seis vozes, a toada geralmente começa com um dueto em terças paralelas entre os dois cantores de frente, de modo que o segunda precisa antecipar o que será cantado, baseando-se no seu conhecimento do estilo do embaixador e nas suas percepções da situação vigente. Como me disse certa vez um segunda, “Ele [o embaixador] começa a cantar, já na primeira palavra eu sei o que ele vai cantar. Pode mudar, né, sempre muda um pouquinho. Então a gente tem que prestar atenção. Mas eu sempre sei o que ele vai cantar”.

Além dos músicos, os membros da família também precisam prestar atenção na linha, posto que ela pode incluir instruções que a família deve seguir. Por exemplo, o embaixador pode pedir para o dono da casa passar a bandeira para outra pessoa; num pouso, pode instruir o dono da casa a guardar a bandeira; pode indicar que a

folia fará uma reza em memória de um falecido e assim por diante. Assim, cabe ao embaixador expor a linha de forma que seja compreensível a todos que precisam compreendê-la – e nem sempre isto inclui todas as pessoas presentes; quando há suspeita de que alguma força maléfica – um “herodes” – esteja atacando a folia, o embaixador pode cantar versos secretos, que articula de forma enrolada para que não sejam compreendidos.

O volume do conjunto aumenta com a entrada de cada nova configuração vocal, culminando com a entrada do tala. Via de regra, o embaixador inicia a cantoria com um volume médio: precisa ser ouvido mas também compreendido, o que o leva a temperar seu volume. O resposta tende a igualar o volume de sua voz à do embaixador para que o dueto fique equilibrado e soe, como me disse um folião, como se fossem “dois irmãos cantando”. As vozes de trás, contudo, marcam as suas entradas de forma acentuada, cantando com o máximo de volume que conseguem. Muitos, inclusive, erguem a cabeça

e abrem bem a boca para cantar. (Ver figura 4.) Assim, a atenção dos presentes vai progressivamente sendo dirigida para as vozes de trás, até chegar a vez do tala, a grande apoteose esperada com muito antecipação a cada volta. Na medida em que a toada é repetida, nota-se como muitas pessoas presentes numa performance começam a entrar no acorde final junto com o tala, unindo-se, assim, ao conjunto. Como as salas nas casas onde as folias cantam tendem a ser pequenas, o progressivo aumento no volume da cantoria se torna particularmente marcante.



Figura 4. Cantores de trás integram o conjunto; note como marcam sua participação no conjunto.

Cantos populares

No decorrer de uma jornada há diversas oportunidades para a performance de estilos musicais que não fazem parte da estrutura formal dos rituais da folia, especialmente durante os pousos. Após o almoço ou o jantar, é comum dois foliões pegarem suas violas e/ou violões e comecem a cantar uma música do repertório popular, especialmente da música sertaneja. No entanto, ao final da jornada, depois que a folia termina de fazer sua cantoria na Chegada da Bandeira, inicia-se a Festa da Chegada em que diferentes gêneros da música popular passam a dominar o espaço sonoro-musical. Tocam-se valsas, quadrilhas, forrós e outros gêneros de música de dança, mas, via de regra, limitam-se a gêneros “familiares”, isto é, gê-

neros que buscam a interação transgeracional. É comum o festeiro contratar um conjunto para tocar para a festa, de modo que a cantoria é liderada por um solista. Identificar um granulado de voz típico para estes cantores é problemático, posto que a variedade de estilos é grande. No entanto, parece haver uma certa preferência, no mundo das folias, por vozes com sonoridade “masculina” – isto é, vozes de textura grave e grossa que associam a homens trabalhadores. Vale salientar, contudo, que em muitas festas de chegada, os festeiros contratam grupos instrumentais, dando preferência a conjuntos de sanfona e percussão.

As vozes dentro das vozes

Apesar da esfera de vocalizações das folias de reis do sudeste abarcar uma variedade de gêneros, os foliões enfatizam as distinções entre o canto dos músicos e as falas dos bastiões. Como vimos, os bastiões chegam nas casas e logo começam a pedir as coisas. A fala, portanto, chama atenção para o indivíduo, suas preocupações pessoais (SUGERMAN, 1988) e seus desejos; aquele que fala expõe e procura impor os seus interesses. Mesmo sendo o foco das atenções em vários momentos durante as visitas, a comichade dos palhaços faz com que não sejam levados a sério. Com efeito, suas atitudes egocêntricas, sua demanda contínua por bens materiais, suas manifestações de vaidade e os seus comentários irreverentes não ameaçam os valores morais estabelecidos; pelo contrário, pode-se dizer que evocam a condescendência dos assistentes, pois permitem que eles afirmem, na sua oposição às condutas humorísticas dos palhaços, a sua superioridade moral (KOESTLER, 1964). No entanto, devido ao fato de serem palhaços, podem agir no reino do proibido com impunidade (HANDELMAN, 1981) e, como argumentou Mary Douglas (1975:90–114), suas transgressões posam um desafio à estrutura ideológica dominante, na medida em que revelam a sua antítese conceitual. As ações dos bastiões podem ser pouco dignas; todavia, também desvestem os seus alvos de sua dignidade. Por meio da irreverência, os bastiões revelam a fragilidade, as dimensões privadas e ocultas das vidas das pessoas, despindo-as de suas máscaras sociais. Os palhaços da folia, portanto, dão visibilidade à humanidade de suas vítimas: atrás da fachada pública, encontram-se indivíduos

com as mesmas tendências autocentradas tão salientes no comportamento dos bastiões.

Por sua vez, a cantoria na folia de reis é utilizada nas adorações e nas bênçãos. Como vimos, diz-se, no universo das folias, que os Magos receberam instrumentos musicais em troca dos seus presentes quando chegaram em Belém. Adquiriram, portanto, os meios de produzir a música e foram instruídos a retornarem a suas terras anunciando, em suas cantorias, a boa nova do nascimento de Jesus. Nas casas dos devotos onde há um presépio, os foliões continuam cumprindo esta missão, mas também distribuem bênçãos em troca de donativos para a festa da chegada. A reciprocidade, portanto, emerge como a base moral que garante a harmonia social. Enquanto os bastiões pedem bens para si sem retribuir o donativo, os foliões coletam bens para redistribuir a todos por ocasião da festa.¹²

O meio utilizado para mediar a reciprocidade ritual é a cantoria, a forma de vocalização que os Três Reis receberam na sua interação recíproca com a Família Sagrada. Isto porque o canto permite uma vivência ritual da harmonia social que reina num contexto marcado por relações de reciprocidade. Este potencial está embutido no fazer musical em grupo, posto que cantar num conjunto envolve a coordenação coletiva dos participantes. Numa performance bem sucedida, todos enunciam o texto correto, fazem suas entradas no momento certo e seguem o contorno melódico e rítmico da peça.¹³ Para conseguir fazer isto, os participantes precisam se ouvir atentamente e prestar atenção a gestos, por vezes, bastante sutis dos companheiros. Cantar num conjunto, portanto, envolve uma interação social de considerável intensidade (BLACKING, 1973; 1980; TURINO, 2008). Com efeito, o canto coletivo promove sentimentos de pertencimento e união.

Os foliões distribuem as bênção através da cantoria, mas quem abençoa são os Reis Magos: “Vou cantar para o senhor / Pra sua esposa também / *Santo Reis lhe aben-*

çoa / Na hora de Deus, amém”. Vale lembrar que o líder musical da folia é chamado de “embaixador”, isto é, uma pessoa que representa outra. A folia, portanto, representa os Três Reis e distribui as bênçãos em seu nome. No contexto da folia, portanto, a cantoria das toadas emerge como uma forma de vocalização sagrada; é o meio utilizado pelos Reis Magos para instaurar a família de Deus na terra. Quando cantam, os foliões tornam-se as vozes dos Magos. O embaixador enuncia a linha contendo a mensagem sagrada, para que ela, então, seja endossada pelos cantores de trás, que a repetem quando de suas entradas.

A pessoa sendo abençoada ouve a mensagem dirigida a ela. Logo em seguida esta mensagem é repetida, desta vez com um número maior de vozes e com um volume mais acentuado. A mensagem pode ser repetida mais uma vez, novamente com um aumento no volume, até que o grupo todo desemboca no acorde final. O impacto das repetições e do aumento de volume sobre a pessoa sendo abençoada é considerável. Ela está posicionada diante do conjunto de bandeira na mão e todos os presentes estão com suas atenções voltadas a ela. Esses procedimentos promovem emoções fortes, fazendo com que a pessoa recebendo a bênção se sinta querida e efetivamente abençoada. É muito comum a pessoa recebendo a bênção ficar tão emocionada que começa a chorar. A cantoria que induz tais sentimentos é, então, vivida como sagrada e a toada ouvida como mensagem dos Magos.

Em oposição ao canto, a fala emerge como o meio comunicacional dos seres humanos. Com efeito, os palhaços corporificam a condição humana e suas vocalizações articulam as vontades humanas quando estão suspensos os mecanismos de autocensura. No contexto da folia, as falas de bastião representam performances da fala: a gestualidade e o granuloso nas falas de bastião chamam atenção para o fato de que a vocalização é fala, isto é, uma forma comunicacional que tem o potencial de promover a discórdia social e a fragmentação dos interesses coletivos em favor de interesses individuais.

No entanto, os bastiões se arrependem de sua conduta autocentrada quando do seu encontro com o Menino Jesus. Assim, o seu comportamento irreverente se justapõe a expressões de extrema piedade durante os momentos de contato direto com o sagrado. Nestas ocasiões, os palhaços retiram suas máscaras e se ajoelham humildemente numa expressão de intensa submissão. Por meio de tais demonstrações de reverência durante

12 Em sua análise folias de reis do sudeste, Carlos Rodrigues Brandão (1981) salientou o papel da reciprocidade na economia ritual destas associações.

13 É preciso lembrar, contudo, que há muita flexibilidade de um grupo para outro com relação ao grau de tolerância aceitável no cumprimento das normas performativas. Ver, por exemplo, o caso relatado por Thomas Turino (1993), em que um músico se integrou a uma tropa de *sikus* (flautas pam) nos Andes peruanos com um instrumento afinado meio tom acima dos demais, mas, mesmo assim, foi-lhe permitido participar, posto que a sociabilidade no processo do fazer musical era considerada mais importante que o resultado sonoro da performance.

momentos solenes, eles afirmam que os comportamentos antissociais do palhaço são predicados na alienação da condição humana. Para transcender o seu autocentrismo, os seres humanos precisam subordinar seus egos e impulsos naturais à moralidade superior dos santos e às verdades que ela representa. Só assim poderão domesticar suas tendências primitivas e tornarem-se seres humanos morais, voltados para o bem estar coletivo.

O contraste no comportamento dos palhaços se evidencia também no contraste entre as falas de bastião e as profecias. As falas, como vimos, associam-se aos contextos imediatos de sua performance: pede-se aquilo que se vê ou se quer naquele momento. As recitações, contudo, são compostas por textos fixos que os bastiões decoram. Trata-se, portanto, de mensagens com conteúdos dados. No contexto ritual, emergem como mensagens imutáveis; articulam verdades eternas vindas à humanidade por intermédio dos santos. Assim, representam a fala humana domesticada e moralizada, a fala do ser humano arrependido que busca transcender a sua condição natural. Do mesmo modo, a música na Festa da Chegada pode ser entendida como a humanização da cantoria divina. Por meio de um repertório familiar, os devotos criam um ambiente festivo para a celebração de uma jornada em que as verdades e bênçãos divinas foram reafirmadas pelos fiéis que ora se unem na terra. Os repertórios sociais permitem que se perpetue a harmonia social no domínio humano.

Para uma etnomusicologia da voz

Quando Elizabeth Travassos definiu a voz como “um ‘objeto’ fugidio”, ela estava nos alertando para a complexidade deste conceito, um domínio de análise “que escapa às abordagens parciais das várias disciplinas que dela se ocupam” (TRAVASSOS, 2008:14). Mas a voz não é apenas um objeto fugidio por ser foco de estudo de diversas disciplinas: é uma palavra de múltiplas dimensões, devido à sua centralidade na vida social dos seres humanos. A voz é o meio principal de articulação da linguagem. Começa-se a aprender a utilizar a voz logo depois de nascer, se não antes, e esta protolingagem infantil só vem a incluir palavras e gramáticas com maturação. Com efeito, a voz humana é extremamente maleável e versátil, podendo produzir uma infinidade de sonoridades; mas é também capaz de produzir sentidos e os sentidos da voz transcendem os conteúdos referen-

ciais das palavras enunciadas. É precisamente devido a esta versatilidade que a voz é objeto de estudo para tantas disciplinas, englobando a biologia, a linguística, a crítica literária, a fonoaudiologia, a musicologia, a dramaturgia, a antropologia, a sociologia entre outros, mas também a etnomusicologia. Mesmo que não seja possível – ou mesmo desejável – construir uma abordagem unificada da voz, não há dúvida de que o diálogo interdisciplinar enriquece o debate.

A interdisciplinaridade faz parte integral do legado da etnomusicologia, de modo que esta disciplina pode ter um papel importante na mediação dos debates em torno da voz. O objeto de estudo da etnomusicologia é a música, mas como vimos, demarcar as fronteiras entre o que é e o que não é música pode ser uma tarefa complicada. Como propõe Henry Johnson (2009), a voz performada sempre põe em cheque as fronteiras entre a música e a não-música – ou o canto e a fala. Para Johnson, portanto, a etnomusicologia deve se interessar por qualquer forma de performance vocal – o que, segundo Judith Butler (1997), englobaria todas as vozes, pois as vozes humanas são sempre vozes socializadas e normatizadas – logo, sempre performadas.

Os gêneros de vocalização de uma determinada cultura nunca existem de forma isolada, mas sempre em relação a outras formas vocais e frequentemente emergem conjuntamente em esferas de vocalização. Aqui vemos como a esfera de vocalizações nas folias de reis do sudeste não se limita à cantoria das toadas, mas envolve também a fala cotidiana, as falas de bastião, a recitação das profecias e a cantoria de gêneros da música popular. Foi vendo esse campo ritual como uma esfera de vocalizações que os diversos gêneros vocais adquiriram saliência, permitindo a descrição de cada um e a observação de suas relações com outros aspectos da jornada e das vidas dos seus participantes. Com a documentação de quem articula cada forma vocal, quando cada uma é utilizada, qual a postura do performer ao articulá-la, que granulado utiliza, foi possível começar a apreciar como a voz, neste contexto, está encoberta por múltiplas camadas de significado.

Na folia há muitas vozes. Tem as vozes dos cantores, sendo que cada uma tem um nome específico; a folia de reis, portanto, tem uma tipologia própria para a sua estrutura vocal, mas esta tipologia não demarca apenas o registro de cada voz, pois define também o papel mu-

sical de seu cantor dentro da estrutura hierárquica do conjunto. Outra voz é a dos bastiões, cujas vocalizações são marcadas por um contraste entre a irreverência e a humildade; a voz dos palhaços é uma voz performada, pois se distancia do seu articulador para representar a condição humana. Do mesmo modo, as vozes dos Magos surgem das vozes cantadas dos foliões-músicos. Vale lembrar também das falas cotidianas nas vozes das famílias, pois são elas que abrem suas portas para as companhias de reis e as verdades que representam, definindo-se, assim, como membros da família divina. Cada voz tem seu granulado particular, que, embora escape à qualquer vocabulário universal capaz de descrevê-lo, adquire seu significado na sua oposição às demais sonoridades que a rodeiam.

No seu conjunto, estas vozes articulam uma *economia moral da voz*. A tradição das folias se baseia sobre um sistema de trocas – uma economia, portanto; trata-se de uma economia moral, pois articula valores referentes às orientações que norteiam essas trocas: trocas recíprocas vs. trocas não-recíprocas. A oposição entre a voz falada e a cantada marca o modo como essas formas de vocalização atuam sobre o universo social: uma voz falada age em benefício próprio, enquanto a cantada busca o bem comum. Assim, os bastiões performam a fala: os conteúdos de suas falas articulam com o granulado da voz e a postura teatral do performer, chamando atenção para o gênero vocal utilizado, seja durante as falas de bastião, seja durante as recitações das profecias. Os músicos, por sua vez, usam suas vozes para criarem a vivência de um mundo em que os ideais divinos reinem, momentaneamente, entre os homens. Os foliões, portanto, “encantam” o universo ritual (v. REILY, 2002); enchem-no com os sons harmoniosos de um universo social marcado pelo ideal da reciprocidade.

Na folia de reis, como muito provavelmente em outros contextos rituais, conteúdo textual, granulado vocal e as vozes dentro das vozes se sobrepõem de formas complexas. Por um lado, o processo analítico para desvendar as múltiplas camadas de significado que emergem nestas sobreposições envolveu uma intensa etnografia das práticas das folias de reis; envolveu também um diálogo interdisciplinar, englobando a antropologia, a dramaturgia, a sócio-linguística, a musicologia – ou a etnomusicologia, cuja orientação interdisciplinar ignora as barreiras disciplinares.

Referências

- BARTHES, Roland. “The Grain of the Voice”. In: HEATH, Stephen, org., *Image – Music – Text*, London: Fontana Press, pp. 179-89, 1977.
- BAUMAN, Richard, *Verbal Art as Performance*, Prospect Heights, Il: Waveland Press, 1977.
- BITTER, Daniel. *A bandeira e a mascara: a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Iphan/ CNFCP, 2010.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- _____. “Political and Musical Freedom in the Music of Some Black South African Churches”. In HOLY, Ladislav; STUHLIK, Milan, orgs., *The Structure of Folk Models*. London: Academic Press, 1980.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes da viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BUTLER, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. London: Routledge, 1997.
- COUTINHO, Delzimar do Nascimento; NOGUEIRA, Marcus Antônio Monteiro. *Folias de reis fluminenses: peregrinos do sagrado*. Rio de Janeiro: INEPAC, 2009.
- DOUGLAS, Mary. *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. London: Routledge and Kegan Paul.
- FELD, Stephen; FOX, Aaron. “Music and Language”. *Annual Review of Anthropology*, 23: 25-53, 1994.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper and Row, 1974.
- HANDELMAN, Don. “The Ritual Clown: Attributes and Affinities”. *Anthropos*, 76:321-70, 1981.
- JACOBSON, Marion. “Music”. The Center for History and New Media, George Mason University, 2003-2005. <<http://chnm.gmu.edu/worldhistorysources/unpacking/musicwhatmakes.html>>
- JOHNSON, Anna. “Voice Physiology and Ethnomusicology: Physiological and Acoustical Studies of the Swedish Herding Song”. *Yearbook for Traditional Music*, 16: 42-66, 1984.
- JOHNSON, Henry. “Voicescapes: The (En)chanting Voice and its Performance Soundscapes”. *Soundscapes: The Journal of Acoustic Ecology*, 5(2):79-98.
- _____. “Voice-scapes: Transl(oc)ating the Performed Voice in Ethnomusicology”. In CHAN, Amy; NOBLE, Alistair, orgs., *Sounds in Translation: Intersections of Music, Technology and Society*. Acton, A.C.T.: ANU E Press, 2009.

LIST, George. "Speech Melody and Song Melody in Central Thailand". *Ethnomusicology*, 5:16-32, 1963.

_____. "The Boundaries of Speech and Song". *Ethnomusicology*, 7(1):1-16, 1963.

KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. London: Hutchinson, 1964.

LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: Colonial Press Inc, American Association for the Advancement of Science, Publication no. 88, 1968.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

_____. 1989. *Blackfoot Musical Thought*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

ONG, Walter J. "African Talking Drums and Oral Noetics". *New Literary History*, 8(3):411-429, 1977.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. "Voicescapes and Sonic Structures in the Creation of Sound Technodrama". *Performance Research*, 8(1):112-123.

SUGARMAN, Jane. "Making Muabet: The Social Basis of Singing among Prespa Albanian Men". *Selected Reports in Ethnomusicology*, 7:1-42, 1988.

SUNDBERG, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Ill.: Illinois University Press, 1987.

_____. "The Voice". *Oxford Music Online*, 2007. <www.oxford-musiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00134pg6>

TRAVASSOS, Elizabeth. "Um objeto fugidio: voz e 'musicologias'". *Música em perspectiva*, 1(1):14-42, 2008.

TREMURA, Welson. "With An Open Heart: Folia de Reis, A Brazilian Spiritual Journey Through Song". Tese de doutoramento, University of Florida, 2004. <<http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4903&context=etd>>

TURINO, Thomas. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WENGER, Etienne. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.