Sônia Cristina de Assis



MÚSICA E DANÇA NA FESTA DE REIS EM CARMO DO CAJURU - MG: uma etnografia construída no envolvimento e no movimento de pessoas, instrumentos e sonoridades

Belo Horizonte
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional/UFMG
2016

Sônia Cristina de Assis

MÚSICA E DANÇA NA FESTA DE REIS EM CARMO DO CAJURU - MG: uma etnografia construída no envolvimento e no movimento de pessoas, instrumentos e sonoridades

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Estudos do Lazer.

Orientador: Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli.

Área de concentração: Lazer e Sociedade

Belo Horizonte
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional/UFMG
2016

A848m 2016

Assis, Sônia Cristina de

Música e dança na Festa de Reis em Carmo do Cajuru - MG: uma etnografia construída no envolvimento e no movimento de pessoas, instrumentos e sonoridades. [manuscrito] / Sônia Cristina de Assis – 2016.

183 f., enc.:il.

Orientador: José Alfredo Oliveira Debortoli

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 179-183

1. Dança – Teses. 2. Cultura – Teses. 3. Música – Teses. 4. Lazer – Teses. I. Debortoli, José Alfredo Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional
Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer
Área Interdisciplinar

ATA DA 5ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO

SÔNIA CRISTINA DE ASSIS

Às 14h00min do dia 30 de setembro de 2016 reuniu-se na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG a Comissão Examinadora de Defesa de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho *Música e dança na Festa de Reis em Carmo do Cajuru - MG: uma etnografia construída no envolvimento e no movimento de pessoas, instrumentos e sonoridades* requisito final para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para a candidata, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	**Aprovado**	**Reprovado**
Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli (orientador)	X	
Prof. Dr. Aurino José Góis (PUC-MG)	X	
Prof. Dr. Gustavo Pereira Côrtes (UFMG)	X	
Profa. Dra. Glaura Lucas (UFMG)	X	
Prof. Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda (UEMG)	X	

Após as indicações a candidata foi considerada: APROVADA

O **resultado final** foi comunicado publicamente para a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente **ATA** que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2016.

Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli (orientador) _____

Prof. Dr. Aurino José Góis (PUC-MG) _____

Prof. Dr. Gustavo Pereira Côrtes (UFMG) _____

Profa. Dra. Glaura Lucas (UFMG) _____

Prof. Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda (UEMG) _____

À memória de
Maria Joana de Assis e
Orozimbo Rodrigues de Assis

Ao companheiro Auro da Silva e
nossa invenção, Luan.
Com amor e carinho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. José Alfredo Oliveira Debortoli agradeço por acolher o projeto de pesquisa, pelas orientações sempre pertinentes e pela confiança depositada em mim no percurso dessa jornada.

A CiniraVeronezi Silva, funcionária do Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer.

Aos professores Christianne Luce, Hélder Isayama e Cleber Dias pelas contribuições e questionamentos.

Aos colegas do grupo de estudos NaPrática: Bruno Nigri, Fabrícia Melo das Neves, Juan Sebastián Restrepo González, Joice Kimarce, Karla Ocelli Costa, Kellen Pires Correia, Regina Leal e Solange Missagia de Mattos pelas discussões enriquecedoras.

Agradeço ao Auro pela sensibilidade, presença e atenção, cuidadosa, durante essa jornada. Ao nosso querido Luan sou grata pela paciência e carinho.

Minha querida irmã Valéria, agradeço pelas contribuições nas revisões do texto e incentivo. Aos queridos irmãos Vera, Wagner, Solange, Adriana e Alessandro pelo apoio.

Aos amigos, Juventino Dias por me apresentar a cidade de Carmo do Cajuru e José Martins por acompanhar minhas jornadas acadêmicas.

Agradeço o aconchego da moradia e amizade da querida Dona Ana e do Seu Nego. Agradeço também aos filhos Clementina (Preta) e Antenor.

Agradeço aos foliões Jusimar, Kelly, Clementina Camargos (Preta), Madalena Malaquias Araújo, Júlio César, Arlindo, Ozório, Maurício Moreira, Renato, Oswaldo Edwiges, Geraldo Magela Domingos, Aristides Luiz, Wemerson Felipe N. Moreira, José Bernardo, Mario Vitalino (Chumbo), José Geraldo Batista dos Santos (Tuca), João Batista Ângelo (João da Ana), Juliarde Ferreira, Joaquim Ferreira, Frances Rangel, Geraldo Eustáquio, Antônio Gomes, Antônio dos Santos, João Sabino, José Camargos, Djalma Assis de Oliveira. Os embaixadores José Geraldo D. Ângelo (Zé da Ana), Geraldo pereira de Araújo (Assobio) por me acolherem, como também o coordenador da Folia de Reis Vicente Ferreira de Araújo (Criolo).

Durante três anos e meio de duração do Doutorado, contei com bolsa de estudos da Fundação de Amparo à pesquisa do estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

RESUMO

O estudo descreve uma prática social de histórias de envolvimentos e experiências vividas, integrada num sistema sociocosmológico, organizada por uma coletividade heterogênea, cuja participação está entrelaçada nos cantos, na dança, na reza, nos ritos e nos mitos. Enfatizamos o ritual da festa destacando a centralidade e a importância dos objetos e dos instrumentos sonoros, pautando um diálogo entre os campos do Lazer, da Música e da Antropologia. O estudo aborda uma etnografia sobre a festa da Irmandade Folia de Reis São Francisco de Assis da cidade de Carmo do Cajuru – MG/Brasil. Nesta prática, o que, primeiramente, chama atenção é a paisagem que dimensiona seus rituais no tempo/espaço com os cantos e os instrumentos. Um entrelaçamento pessoas e objetos sonoros que produzem efeito e afetam o mundo através do som. Os praticantes desta prática são conhecidos por foliões, sendo os embaixadores que expressam os cantos sagrados em poesias, o coro que responde com vozes sobrepostas e os palhaços que divertem as pessoas com danças e brincadeiras. Neste local sagrado, o sentido de pertencimento dos instrumentos sonoros (acordeons, violões, violas, cavaquinhos, reco-reco, caixas, pandeiro e dourados) é reforçado pelo engajamento com os cantos, a reza, a dança e a devoção aos santos. Assim é arranjada a sonoridade da Folia de Reis. Numa paisagem onde as coisas pulsam e se relacionam quando as pessoas se afirmam, dando respostas através da música e da dança, dos versos e dos cantos, dos ritos e dos sentidos. A antropologia e a etnomusicologia tornaram-se, metodologicamente, o caminho para análise desta festa, buscando envolver a relação de elementos como a sonoridade (moldura sonora), os cantos e os instrumentos (música), as danças (corporalidade) e os sentimentos (religioso). O objetivo do estudo é compreender como foliões e objetos sonoros se comunicam no ato do fazer musical, uma vez que não há neste coletivo uma pessoa que faça o papel de regente. Focamos no acordeon de oito baixos e nas caixas, sendo estes instrumentos considerados pelos embaixadores como instrumentos guia, ambos tidos como referência mediadora forte no que se refere ao fazer musical. Outra metodologia significativa foi o engajamento prático no aprendizado da técnica de confecção das caixas de folia. Uma aventura que nos permitiu sentir corporalmente o processo, os gestos e os movimentos de sua feitura. Ao mesmo tempo descortinamos a pessoa folião e artesão de caixas de folia.

Palavras-chave: Festa. Música. Movimento.

ABSTRACT

The study describes a social practice of stories of involvement and experiences as part of a sociocosmological system organized by a heterogeneous community, whose participation is intertwined in the chants, dance, prayers, rites and myths. We emphasize the ritual of the feast highlighting the centrality and importance of the objects and instruments, guiding a dialogue between the fields of Leisure, Music and Anthropology. The study addresses an ethnography on the festa da Irmandade Folia de Reis São Francisco de Assis of the city Carmo do Cajuru – MG/Brazil. In this practice, what primarily draws attention is the landscape that scales its rituals in time / space with the chants and instruments. An interweaving of human and non-human voices that take effect and affect the world through sound. The practitioners of this practice are known for foliões (revelers**)**, with the embaixadores (ambassadors**)** expressing the sacred songs in poetry, the chorus which responds with overlapping voices and palhaços (clowns whom entertain people with dances and games. In this sacred place, the sense of belonging of the instruments (acordeons, violões, violas, cavaquinhos, reco-reco, caixas, pandeiro e dourados) is enhanced by the engagement with the chants, prays, dance and devotion to the saints. Thus, it is arranged the sound of Folia de Reis. In a landscape where things pulsate and relate when people assert themselves, giving answers through music and dance, verses and chants, rites and senses. The anthropology and ethnomusicology became methodologically, the path to analyze this feast, seeking to involve the relationship of elements such as sound (noise frame), the songs and instruments (music), dances (corporeality) and feelings (religious). The objective of the study is to understand how people and instruments communicate in the act of music making, since in this collective there is no conductor. We focus on the acordeon (child accordion) of eight keys and the caixas (revelry tambour) which are considered by the embaixadores as guide instruments, both taken as a strong mediator reference with regard to the music. Another significant methodology was the practical engagement in learning the making techniques of the caixas de folia (revelry tambour). An adventure that allowed us to feel the bodily process, gestures and movements of its making. At the same time, we have disclosed the folião and artisan of the caixas de folia.

Keywords: Festivity. Music. Movement.

Vídeo documentário “Entre caixas e sanfonas”

LINK

https://www.youtube.com/watch?v=-uLnVc42WtU

Vídeo “Danças dos Palhaços”

LINK

https://www.youtube.com/watch?v=dJiISZpMhZA

Vídeo documentário “O artesão folião”

LINK

https://www.youtube.com/watch?v=-njMCf7AVW4

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Dona Ana e Seu Nego. 23
Figura 2 - Quarto dos instrumentos. 24
Figura 3 - Instrumentos na parede 25
Figura 4 - Baú dos acordeons. 25
Figura 5 - Seu Nego e os instrumentos da Folia 26
Figura 6 - Triângulo da fé. 36
Figura 7 - Mapa Carmo do Cajuru 39
Figura 8 - Zé da Ana. 48
Figura 9 - Júlio Cesar 48
Figura10 - Geraldo Magela. 48
Figura 11 - Entardecer 51
Figura 12 - Folião Mário (Chumbo) 53
Figura13 - Folião Zé Bernardo. 53
Figura 14 - Dico pandeirista. 54
Figura 15 - Palhaços e dourados. 56
Figura 16 - Abertura da folia. 59
Figura 17 - Foliões na rua de Carmo do Cajuru. 59
Figura 18 - Homenagem ao antigo folião. 60
Figura 19 - Foliões da Irmandade São Francisco de Assis 60
Figura 20 - Loja de Barbeiro 64
Figura 21 - Barbeiros trabalhando 64
Figura 22 - Folia do Divino, séc. XIX 66
Figura 23 - Embaixadas do Zé da Ana 68
Figura 24 - Jornadas em Belo Horizonte 68
Figura 25 - Embaixador e reinadeiro I. 70
Figura 26 - Embaixador e reinadeiro II. 70
Figura 27 - Embaixador e reinadeiro III. 70
Figura 28 - Embaixador e reinadeiro IV. 71
Figura 29 - Embaixador e reinadeiro V. 71
Figura 30 - Movimentando com a Folia 76
Figura 31 - Embaixadas do Zé da Ana 76
Figura 32 - Em jornada I. 77
Figura 33 - Em Jornada II. 77
Figura 34 - Abençoando presépio. 85
Figura 35 - Beijando bandeira. 86
Figura 36 - Anfitriã e bandeira I 86
Figura 37 - Anfitriã e bandeira II. 86
Figura 38 - Bandeira benze embaixador. 90
Figura 39 - Abrindo Folia. 90
Figura 40 - Anfitriã abrindo o portão 91
Figura 41 – Mulher tocando reco-reco na Folia de Reis São Francisco de Assis 91
Figura 42 - *Dourados* e céu. 93
Figura 43 - *Dourados* e chão. 93
Figura 44 - Pagamento de promessa I 94

Figura 45 - Pagamento de promessa II..... 94
Figura 46 - Dona Ana 97
Figura 47 - Sanfona 101
Figura 48 - Cena I..... 102
Figura 49 - Cena II. 102
Figura 50 - Cena III 102
Figura 51 - Dança Cobra Coral cena I..... 103
Figura 52 - Dança Cobra Coral cena II. 103
Figura 53 - Dança Cobra Coral cena III. 104
Figura 54 - Dança Cobra Coral cena IV..... 104
Figura 55 - Dança Cobra Coral cena V. 104
Figura 56 - Dança Moçambique cena I. 105
Figura 57 - Dança Moçambique cena II. 105
Figura 58 - Dança Moçambique cena III..... 106
Figura 59 - Dança Moçambique cena IV..... 106
Figura 60 - Gungas 107
Figura 61 - Guarda de Moçambique. 108
Figura 62 - Dança da Jaca cena I. 109
Figura 63 - Dança da Jaca cena II..... 109
Figura 64 - Dança da Jaca cena III..... 109
Figura 65 - Dança Moinho cena I. 111
Figura 66 - Dança Moinho cena II. 111
Figura 67 - Dança Moinho cena III..... 111
Figura68 - Dança Moinho cena IV. 111
Figura 69 - Palhaços com Vicente Ferreira Araújo (Criolo) 117
Figura 70 - Devota com palhaço..... 117
Figura 71 - Devoto que pediu danças aos palhaços..... 118
Figura 72 - Palhaços no ritual..... 118
Figura 73 - Menino com medo dos palhaços..... 119
Figura 74 - Palhaços em jornadas 119
Figura 75 - Caixa, bancos e tocos..... 123
Figura 76 - Cilindro e tora maciça. 123
Figura 77 - Oficina do Seu Nego..... 125
Figura 78 - Oficina do Seu Nego. Foto Sônia Assis..... 126
Figura 79 - Seu Nego cortado madeira para fazer baquetas..... 126
Figura 80 - Cortado couro. 127
Figura 81 - Costurando couro no arco..... 127
Figura 82 - Prensando caixa. 128
Figura 83 - Separando madeira..... 132
Figura 84 - Ripas na mesa..... 132
Figura 85 - Riscando ripas 132
Figura 86 - Ripas numeradas..... 132
Figura 87 - Chanfrando ripas..... 133
Figura 88 - Trapézio. 133
Figura 89 - Ripas chanfradas..... 133

Figura 90 - Trabalhando com a plaina..... 134
Figura 91 - Corpo e plaina..... 134
Figura 92 - Organização do local..... 135
Figura 93 - Furando ripa. 135
Figura 94 - Montagem do gabarito. 136
Figura 95 - Gabarito cena I 137
Figura 96 - Gabarito cena II. 137
Figura 97 - Gabarito cena III 137
Figura 98 - Entalhando ripa..... 138
Figura 99 - Trabalhando com arame. 138
Figura 100 - Cilindro I. 139
Figura 101 - Cilindro II. 139
Figura 102 - Cilindro III..... 139
Figura 103 - Amarras I..... 140
Figura104 - Amarras II. 140
Figura105 - Amarras III. 140
Figura 106 - Formando o cilindro 141
Figura 107 - Meio cilindro. 141
Figura 108 - Cilindro montado. 141
Figura 109 - Reforço com arame. 141
Figura 110 - Aparando cilindro. 142
Figura 111 - Novas medidas..... 144
Figura112 - Calculando..... 144
Figura 113- Firmando fita. 144
Figura 114 - Marcando cilindro. 144
Figura 115 - Adaptando mesa para aparar 145
Figura 116 - Cilindro suspenso..... 145
Figura 117 - Aparando cilindro. 145
Figura 118 - Cilindro nivelado 145
Figura 119 - Conferindo medida..... 146
Figura 120 - Marcando pontos no cilindro 146
Figura 121 - Prendendo régua no cilindro 146
Figura 122 - Ligando os pontos no cilindro 146
Figura 123 - Pesquisadora aparando cilindro..... 147
Figura 124 - Seu Nego tirando as quinas..... 148
Figura 125 - Aprendiz Auro tirando quinas. 148
Figura 126 – Sônia e plaina I..... 148
Figura127 - Sônia e plaina II 148
Figura128 - Cilindro 148
Figura 129 - Dividindo o Pau-de-óleo..... 149
Figura 130 - Usando macete e foice..... 149
Figura 131 - Sônia lavrando madeira. 151
Figura132 - Madeira e foice. 151
Figura 133 - Lavrando Pau-de-óleo. 152
Figura 134 - Pau-de-óleo e foice..... 152

Figura 135 - Enxó. 152
Figura 136 - Enxó e madeira 152
Figura 137 - Envergando 153
Figura 138 - Envolvendo 153
Figura 139–Arco 153
Figura 140-Amarrando arco. 153
Figura 141 - União das pontas do arco. 154
Figura 142 - Acabamento arco 155
Figura 143 - Lixando cilindro 155
Figura 144 - Seu Nego trabalhando no arco 155
Figura 145 -Finalizando confecção do arco. 156
Figura 146 - Acabamento final do aro 156
Figura 147 - Marcações prévias nos aros e cilindro 157
Figura 148 - Medida para orifícios. 158
Figura 149 - Riscando para pintar 158
Figura 150 - Furando aros. 159
Figura 151 - Início da costura. 160
Figura 152 - Finalizando a costura do couro. 160
Figura 153 - Finalizando montagem de caixa com Seu Nego. 162
Figura 154 - Virando a caixa na prensa. 163
Figura 155 – Laçada parte I. 164
Figura 156 – Laçada parte II 164
Figura 157 – Passando corda parte III 165
Figura 158 - Laçada parte IV 165
Figura 159 - Laçada parte V 165
Figura 160 - Fechando caixa I 165
Figura161 - Fechando caixa II 165
Figura 162 - Puxando corda I 166
Figura 163 - Puxando corda II 166
Figura 164 - Puxando corda III 166
Figura 165 - Puxando corda VI 166
Figura 166 - Fazendo brocha I. 167
Figura 167- Fazendo brocha II 167
Figura 168 - Fazendo brocha III 167
Figura 169 - Fazendo brocha IV 167
Figura 170 - Fazendo brocha V 167
Figura 171 - Fazendo brocha VI 167
Figura 172 - Fazendo brocha VII 167
Figura 173 – Caixa finalizada 169
Figura 174 – Seu Nego com Caixa 169
Figura 175 – Folião Zezinho 170
Figura 176 - Folião Ché 171
Figura 177 - Máscara com castelinho 171

Quadro 1 - Instrumentos da Folia de Reis 43
Quadro 2 - Apresentação do canto com mediação do acordeon de oito baixos e as caixas. 47
Quadro 3 - Marcação dança da Jaca..... 110
Quadro 4 - Diretoria da Folia de Reis 114
Quadro 5 - Embaixadores da Folia de Reis 114
Quadro 6 - Palhaços da Folia de Reis 114
Quadro 7 - Bandeireiro da Folia de Reis..... 115
Quadro 8 - Percussionistas da Folia de Reis..... 115
Quadro 9 - Caquinistas da Folia de Reis 115
Quadro 10 - Violinistas da Folia de Reis..... 116
Quadro 11 - Violeiros da Folia de Reis..... 116
Quadro 12 - Sanfoneiros da Folia de Reis 116

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

Transcrição 1 - Canto para saudar devotos..... 71
Transcrição 2 - Melodia do canto para abençoar presépio..... 88
Transcrição 3 - Arranjo do canto para abençoar presépio..... 89
Transcrição 4 - Canto para tirar esmola da bandeira 96
Transcrição 5 - Chorô o sabiá..... 107

SUMÁRIO

PRELÚDIO 14
Manifestações, invocações, bênçãos, cantos, ritos, rezas 14
PRIMEIRO MOVIMENTO 22
1 COMO INCIDEM OS VÍNCULOS 22
1.1 Contato com o artesão folião **..... 22**
1.2 Percursos e vestígios de folias 26
1.3 Socialidade, movimento, vida..... 29
1.4 Rastros metodológicos da pesquisa de campo 31
SEGUNDO MOVIMENTO 33
2 DO SABER FAZER À FESTA..... 33
2.1 Cada jornada, encontros: Religiosidade, mitos e ritos 33
2.2 Como se fez a Folia de Reis em Carmo do Cajuru 39
2.3 Os objetos sonoros que compõem a folia 42
2.4 Imagens da folia 59
TERCEIRO MOVIMENTO..... 61
3 A FOLIA NA RUA..... 61
3.1 Acordai, nobres senhores.. 63
3.2 Abertura do ritual 67
3.2 Uma organização orgânica 68
3.3 Encontros e envolvimento 69
3.4 Imagens..... 76
QUARTO MOVIMENTO 78
4 DIANTE DO PRESÉPIO..... 78
4.1 Associação de pessoas, objetos e adereços no ritual..... 79
4.2 Abençoando o presépio 83
4.3 Imagens..... 90
QUINTO MOVIMENTO..... 92
5 OS PALHAÇOS..... 92
5.1 Os Dourados dos palhaços..... 92
5.2 Corporalidade dos palhaços 98
5.3. As danças 101
5.4 Imagens..... 117
SEXTO MOVIMENTO 120
6 O FOLIÃO CARAPINA..... 120
6.1 Alcançando as coisas..... 121
6.2 Local de trabalho..... 125

6.3 Técnica de fabricação de caixas 127
6.4 Trabalhando com madeira 130
6.5 Compondo o cilindro 136
6.6 Aparando o cilindro 141
6.7 Feitura dos aros 149
6.8 Fechamento da caixa de Folia de Reis 159
6.9 Terá Seu Nego sucessor ou sucessores? 170
MOVIMENTO FINAL 172
REFERÊNCIAS 179

PRELÚDIO

Notas de movimento

Fui privilegiada, ainda criança, nas noites de dezembro, vivenciar a Folia de Reis em minha residência. Lembro-me dos foliões, das danças e, principalmente, dos palhaços. Em viagens com familiares, pelo interior de Minas, assisti a essas mesmas festas. Ninguém me explicava porque aqueles homens cantavam, usavam máscaras e dançavam por cima de paus coloridos. Minha curiosidade, de menina, era o que prendia meu olhar em cenas tão diferentes do meu dia a dia de criança. Esses momentos ficaram guardados em minha memória e por um bom tempo adormecidos. O despertar sucedeu-se, já adulta, na graduação em Educação Artística com Habilitação em Música, entre os anos de 1994 a 1997, na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, nos trabalhos de campo das disciplinas de folclore e folclore musical.

Manifestações, invocações, bênçãos, cantos, ritos, rezas

Encontramos na cidade de Carmo do Cajuru – Minas Gerais, a festa da Folia de Reis São Francisco de Assis que nos possibilitou, por meio da observação e do conhecimento empírico, um entendimento sobre sua prática musical. Abordamos, nesta pesquisa, o lugar que os objetos sonoros ocupam nas práticas de natureza festiva e ritualística de toda e qualquer forma de vida social e cultural. Nossa inspiração procede pela maneira que os objetos ou instrumentos musicais operam no ritual da Folia de Reis São Francisco de Assis, ou seja, qual os sentidos e eficácias na mediação entre o canto, a música, a dança e o ritual.

Para obtermos este entendimento, seguimos as caixas e as sanfonas sempre em ação ou movimento, que também nos colocavam em movimento e ação. Ao acompanharmos a Folia, de imediato notamos que nesta prática musical não existe uma pessoa que faz o papel de regente. Sentimo-nos então provocados a apreender como acontece a comunicação entre foliões, música e objetos sonoros durante o fazer musical. Segundo Tim Ingold (INGOLD, 2015, p. 37), quando observamos as coisas no ambiente, em movimento, descrevemos um caminho que se movimenta e se tece dentro de seus processos.

Nesta mesma linha de sentido, a etnomusicologia[1] argumenta que o objeto de análise não é apenas um instrumento em si, mas a combinação do tocador e do som produzido em conjunto com os significados que estão ligados com o evento na sua totalidade. A etnomusicologia em combinação com os estudos sobre organologia, antropologia e musicologia inclui uma análise da inter-relação entre o objeto material, seu contexto e sua música. Por este viés, esta pesquisa aborda o lugar que os objetos ocupam nas práticas de natureza festiva e ritualística, de toda e qualquer forma de vida social e cultural. Sendo assim, Merleau-Ponty (2015, p. 23-24) aponta que, "Nessa relação íntima estamos investidos de coisas que falam sobre nós, como também, estão as coisas de pessoas". Igualmente, compreendemos que, na Folia de Reis, as coisas sonoras ou instrumentos musicais, que operam no ritual, não agem somente como instrumentos musicais. Neste fazer musical, permeiam as relações produzindo sentido e também dizem sobre sua maneira de uso em conexão com seus significados e ações.

Propusemos, então, nesta inter-relação, um diálogo que compreende uma observação holística sobre coisas, pessoas e mundo. Pautamos um diálogo entre os campos do Lazer, da Música e da Antropologia no coletivo da Festa de Reis, práticas encontradas em grande parte do estado de Minas Gerais e em todo o território brasileiro. Ressaltamos que, no decorrer da pesquisa, também, encontramos formas duradouras das pessoas situarem-se e relacionarem-se no mundo por diferentes maneiras de viver. Para esta discussão nomeamos algumas questões centrais sobre sociedade, cultura e socialidade[2]. Aproximamos destes temas, dialogando com os autores Bruno Latour (2012) e Tim Ingold (2003), referendando, também, as discussões de Marilyn Strathern (2014) e Christina Toren (2013). Com Bruno Latour (2012), discutimos as associações entre os humanos e não-humanos, possibilitando, assim, novos elementos no coletivo da Folia de Reis. Dialogamos com o termo socialidade e seu entendimento sobre o estudo das relações dentro do movimento da vida social e a maneira que as pessoas organizam as coisas quando elas são incorporadas na vida. Assim, o termo socialidade faz referência a uma matriz relacional que constitui a vida das pessoas (INGOLD, 2003; STRATHERN, 2014). Na mesma linha, decorrem os debates de Christina Toren (2013), quando afirma que somos humanos dentro das relações com os outros. Diante destes apontamentos, destacamos que a

[1]O termo etnomusicologia é também conhecido como antropologia da música (Merriam 1964) ou mais propriamente etnografia da música (Seeger 1992). A ciência que objetiva o estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura.

[2]Socialidade é entendida como um campo imanente de relações que diz respeito a humanos e não-humanos em contextos de entrosamentos práticos.

festa da Folia de Reis é uma prática musical que contempla uma riqueza de associações e relações. Nesta festa, o termo Lazer transcende uma perspectiva da modernidade e do urbano. **S**egundo Bruno Latour (2012) a ideia de social, presente nas Ciências Sociais, tem como tarefa traçar as associações, reassociações e reconfigurações entre humanos e não-humanos que compõem o mundo. Porém, ele critica as Ciências Sociais por diluírem o social ao esclarecê-lo. Assim, usar o social para esclarecê-lo é dizer que tudo se explica através de uma dimensão social, uma prática social, fatores sociais e aspectos sociais. Para Latour, o termo se tornou senso comum, um nome onde tudo se enquadra. A ação na Teoria do Ator Rede (ANT), proposta por Latour, é assumida pelos atores humanos e não-humanos que ao atuarem se revelam. Neste coletivo, estas entidades se debatem em controvérsias e ações, passando a ter um caráter heterogêneo nas relações com a presença de não-humanos, antes não considerados sociais. Deste modo, os objetos se revelam em interação com os humanos. E, neste momento, permitem-se mostrar ao mundo, deixando de ser intermediários ou meros informantes, posicionando-se como uma presença ativa. A contribuição de Latour, neste estudo, incide em uma investida sobre os instrumentos sonoros (acordeon, caixa ou "*dourado*[3]") quando em relação com as pessoas (folião e devoto), promovendo dança, música, canto e ritual. Sendo estes nomes empregados no coletivo da Folia de Reis São Francisco de Assis, estes apareceram no decorrer da tese no lugar de humanos e não-humanos.

Na tecitura da prática musical da Folia de Reis, no âmbito das relações, encontramos e compreendemos sua intensidade. Seguimos sua movimentação no tempo e no espaço que emergem fluxos musicais, sentimentos e comportamentos variados nos rituais, nos cantos, nos ritmos e nos gestos corporais. Glaura Lucas (2005), ao descrever o Reinado Mineiro, apresenta como os vários momentos da música e da dança impregnam os corpos dos reinadeiro de novas vibrações, impulsionando os participantes a sintonizarem as frequências, sincronizarem os pulsares e diluírem as individualidades. Nesse local festivo e sagrado, ao longo dos fluxos musicais e sentimentais, o grupo se tornam um. Tanto no Reisado como no Reinado encontramos um reviver dos *ethos* africano, uma mobilização solidária de todos em torno das dificuldades. A mobilização solidária organizada pela Folia de Reis, convertida em musicalidade e fé, é apresentada na realização de pagamento de promessas, agradecimentos pela cura de alguma doença ou oportunidade de um novo trabalho. Nesta totalidade, a Folia de

[3] Uma espécie de cajado utilizado na marcação das músicas e nas apresentações de danças dos foliões palhaços.

Reis se relaciona, harmonizando compaixão e crença em torno daquele necessitado, fazendo emergir sentimentos comuns, possibilitando um fazer coletivo, sensível, ético e identitário. Parafraseando Marilyn Strathern (2014, p. 239), “as relações são intrínsecas e não extrínsecas à existência humana”, pois através delas compreendemos como e porque as coisas acontecem. E a melhor maneira de percebermos o mundo é colocando as coisas em interação. Pelo toque das caixas, pela sonoridade dos acordes lançados nas ruas da cidade junto a cantoria, a folia vai deixando seu rastro sonoro. O ambiente não é mais o mesmo. A paisagem da rua se transforma e quem quer se relacionar vai ao encontro da Folia. O sair à rua, abrir o portão e mesmo aguardar na calçada, diz de nossa condição humana. Somos humanos porque estamos em relação, informando quem somos, em um mundo que nos cerca, afirma ChristinaToren (2013), e, pelas relações, transformamos o passado vivido e situamos as pessoas umas com as outras, envolvendo-as em todos os aspectos do ser e modos de viver.

Para compreendermos as coisas em relação, Ingold (2003) propõe que façamos outras associações nomeando o termo socialidade. Segundo Ingold, as relações estão envolvidas nas pessoas, em suas práticas e nas capacidades particulares. Assim, entendemos as relações do grupo da Folia de Reis, conhecendo seus contextos históricos e envolvimento contínuo com o mundo. A escolha pelo termo socialidade é pertinente neste estudo quando optamos por jogar luz no campo das relações, pertinente, também, quando atrelamos os estudos do Lazer. Desta forma, ampliamos o entendimento sobre o lazer dialogando com momentos específicos desta festa, onde o jogo e a brincadeira despontam na relação entre foliões mascarados e devotos, momentos estes utilizando pelos foliões como diversão. Assim, descortinamos esta festa investigando o campo da coletividade que emergem em música, brincadeira, dança, canto e religiosidade, em entrosamentos práticos entre pessoas e suas materialidades[4] (INGOLD, 2003).

Nesta festa, deparamos com as pessoas, suas inspirações, sua maneira de expressar e fazer arte. Na Folia de Reis São Francisco de Assis, as relações são inerentes à existência humana e as práticas são construções das histórias de vida. Por isso retratamos o lazer na perspectiva da festa, da arte, da expressão, do ritual e da religiosidade interagindo de forma permanente e duradoura. Nesta manifestação, não compreendemos a festa como “tempo de lazer” ou lazer de

[4]Nossos estudos, sobre a materialidade, partem em compreender a maneira que os objetos/coisas são apropriados, entendidos e envolvidos nas relações e ações humanas.

forma isolada de realidades vividas, sem conexão com outros períodos da vida humana. Os estudos do Lazer, através de uma lente, nos possibilitam focar, aproximar e envolver com processos de produção da vida, que vão além de nossa condição humana instrumental e objetiva, direcionam-nos a processos sociais pautados em ricos caminhos de expressão e partilha ética e estética.

Na Folia de Reis, investigamos, também, as habilidades dos foliões que emergem em dança, canto e ritos. Estas, segundo Ingold (2000), são adquiridas num trabalho de maturação e associação do que é vivido. Propomos, portanto, investigar as coisas que estão abertas no mundo vivido, lugar onde o conhecimento é construído, sentido, experimentado e percebido. Tornando-se presente como ação e modos de percepção. Potencializando que as pessoas apreendam-compreendam-apreendam, participando do coletivo, com tudo aquilo que constitui e dá materialidade ao mundo. Para Ingold (2000) seria, assim, a nossa capacidade de agir e perceber num ambiente, ricamente, estruturado.

No campo da etnomusicologia, este estudo dialoga com um referencial teórico que não fragmenta som (moldura sonora), cantos e instrumentação (música), gestos/dança (corporalidade) e sentimentos, dentro da paisagem, pois buscamos entender como a música e os sentimentos se inter-relacionam. Alan Merriam (1964) propõe estudar a música na cultura. Para o autor, a característica principal da etnomusicologia está em compreender a música enquanto construção sociocultural. Assim, “o som musical é o resultado dos processos comportamentais humanos que são moldados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compõem uma cultura particular” (MERRIAM, 1964). Para compreendermos uma manifestação musical, na sua amplitude, perpassa por entendermos seus valores e significados, sociais e culturais, de quem as produziu. O som se torna música, segundo Merriam, quando alguém o produz, dentro de um contexto social e cultural, para outras pessoas. Nesta ação, o som agrega valores e significados no ambiente onde é tecido. Em uma performance musical, Christopher Small (2009) propõe expandirmos nossa atenção para o conjunto das relações que a constituem, fundamental, para compreendermos os significados sociais que permeiam uma prática musical. Ao analisarmos a relação música, sociedade e cultura possibilita-nos um entendimento amplo desta construção humana.

Na Folia de Reis São Francisco de Assis, o que, primeiramente, chama atenção é a paisagem que dimensiona seus rituais no tempo/espaço com os cantos e os instrumentos. Os objetos

sonoros, da folia, trazem uma característica própria, sendo a sanfona e as caixas referências mediadoras no que se refere ao fazer musical. Mas o que é a folia? Quem são seus integrantes? Chamamos de Folia de Reis um coletivo de foliões cantores e instrumentistas que saem, em visitas as casas, para homenagear o nascimento do Menino Jesus. As visitas são conhecidas também por jornada[5] ou viagem. A jornada é ajustada ao horário de trabalho de seus integrantes, assim a viagem diária da Folia de Reis São Francisco de Assis tem hora para começar, mas não para terminar.

Em Carmo do Cajuru, a Folia de Reis transforma o ritmo da cidade. Sua sonoridade musical convida a vizinhança a se envolver e os vínculos são construídos pela socialidade entre foliões e devotos. O que delineia o percurso da Folia de Reis são as casas que irá visitar. O trajeto promove encontros que são sempre uma surpresa especial, única e emocionante. Quando as pessoas se envolvem na Festa de Reis; velho, adulto ou criança, em Carmo do Cajuru, são afetados ao ouvir a toada[6] da folia. Neste envolvimento, a relação entre devotos e santos se fortalecem. E a partir dos encontros, a folia se expande. Da meia-noite do dia 24 de dezembro, até o dia 6 de janeiro, as folias circulam, deslocam-se de casa em casa com sua cantoria, recriando seus versos sobre o nascimento do menino Jesus. Os versos narram a história dos Três Reis do Oriente que foram visitar o Menino Deus, levando presentes como ouro, incenso e mirra. Nesta prática musical, encontramos, também, os foliões mascarados, conhecidos por major, ator e palhaço, que acompanham a folia com seu instrumento sonoro, o "*Dourado*".

Nesta festa, os papéis ritualísticos são hierarquizados entre si. Considera-se que o papel dos embaixadores é o mais elevado. São os que detêm conhecimento dos cantos de presépio, conduzem os ritos e as ações dentro grupo. Eles possuem grande poder de decisão e conhecimento dos fundamentos da Folia de Reis, manifestando-se na forma de invocações, bênçãos, cantos, ritos e rezas. Segundo Chaves (2003), algumas folias recorrem ao um segundo embaixador, que ocupa uma posição abaixo do primeiro, com grandes responsabilidades no grupo e conhecem o repertório para acompanhar a cantoria (CHAVES, 2003, p. 32). Nesta Folia, segundo os embaixadores, não existe hierarquia entre primeiro e segundo, ambos atuam exercendo suas funções, cooperando nos rituais, nos cantos e promessas. No contexto desta prática, na festa, a interação entre foliões, instrumentos sonoros, devotos e santos se completam

[5] É denominado de jornada ou viagem as visitas que a Folia faz as casas, para isso os moradores que querem receber visita da folia combinam diretamente com a pessoa responsável por ela, neste contexto é o Sr. Vicente Ferreira de Araújo também conhecido como "Criolo".
[6] Na Folia de Reis São Francisco de Assis o termo toada, música ou sonoridade tem o mesmo sentido.

e se firmam no plano das ações sociais e rituais. Assim, apresentamos o coletivo da Folia de Reis São Francisco de Assis e as relações que emergem dentro desta prática de ação e revelação.

As trajetórias, que aqui apresentamos, nos colocavam em movimento continuo de entendimento e aproximação das pessoas e suas habilidades. Assim, utilizamos o termo Movimento para cada parte desta tese. No Primeiro Movimento, abordamos sobre a inserção da pesquisadora em campo e os percursos que a levou em direção ao artesão folião Djalma, conhecido por Seu Nego. Registramos o acolhimento que recebemos, no âmbito familiar do Seu Nego, o carinho e atenção de seus filhos e a recepção fraterna da adorável Dona Ana. Apresentamos, ainda, os rastros e vestígios de estudos realizados sobre as Folias de Reis no Brasil. Dentre esses, destacamos os estudos etnomusicológicos e antropológicos que entendem a música como uma experiência social e o fazer musical como uma ação. A partir deste entendimento, apresentamos o coletivo da Folia de Reis. Fechamos o Movimento, traçando a metodologia adotada na pesquisa. Destacamos o registro audiovisual das jornadas, que, por inúmeras vezes, foi revisitado para novas análises. Da mesma maneira, as imagens surgem em um amplo diálogo com o texto, dando, assim, corpo e entendimento ao estudo.

No Segundo Movimento, propomos uma compreensão da festa no ritual, discutindo sua promoção dentro de um fazer coletivo, fortificado pelos laços, pelas relações, pela experiência pessoal vivida. O sagrado e o profano, na Folia de Reis, se fortificam, pois ambos são constantes e duráveis no decorrer da performance musical, dando ritmo e movimento à Folia. Destacamos como o Lazer é entendido, dentro de um cotidiano vivo de relações e integrado a todos os períodos da vida humana. Relatamos, também, a história do Velho Arraial de Carmo do Cajuru, chegando à cidade atual, com suas fábricas de móveis, que estimulam Carmo do Cajuru, economicamente, e sua influência no modo de vida dos foliões. Apresentamos a história da Folia de Reis São Francisco de Assis, e, assim, os foliões, os instrumentos e sua organização.

O Terceiro Movimento retrata a Folia na rua. Relatamos, inicialmente, sobre as Folias na esfera pública no final do século XVIII, no Brasil colônia, a qual era formada por escravos africanos, negros forros, trabalhadores, soldados, funcionários públicos. No século XXI, apresentamos a Folia de Reis São Francisco de Assis, sua organização musical e a modificação da paisagem da cidade quando a Folia sai em viagem pelas ruas de Carmo do Cajuru. Demonstramos as diferenças que incidem na performance da Folia diante do presépio e na rua, perpassando pelos os cantos, os rituais, os gestos e os sentidos no coletivo que a compõem. Destacamos os cantos

dos embaixadores cantados na rua, conhecidos como cantos de improviso e cantados para cada devoto que encontram pelo caminho.

O Quarto Movimento diz sobre a Folia de Reis, dentro da casa do devoto, visitando os presépios para abençoá-los. Iniciamos o Movimento na casa do folião Seu Nego, o guardião dos instrumentos da folia. Apresentamos como é a abertura da folia, sua organização e ritos, ressaltando a maneira que se manifesta. Fazemos uma abordagem sobre os objetos sagrados que têm como função proteger os foliões e abençoar pessoas. Todo este debate é compreendido pelo fazer musical da Folia de Reis, que, por sua vez, não se desvincula do sagrado, das histórias e da ritualização.

O Quinto Movimento é direcionado para a corporalidade e expressão dos foliões palhaços[7]. Acompanhamos, durante a pesquisa, como estes foliões potencializam o gesto e o movimento dentro da performance musical da folia. Para apresentarmos estes foliões em ação, direcionamos nosso olhar para as danças: Da Jaca, Cobra Coral, Moinho e Moçambique. Apresentamos ainda o *Dourado*, instrumento sonoro dos palhaços, o qual se destaca pela sonoridade e sentido, uma materialidade que carrega funções particulares no desenvolvimento da performance artística dos foliões palhaços. Detalhamos as danças, usando imagens e textos, para tecermos movimentos e gestos dos dançarinos de forma clara. Ambos se fazem importantes para expressarem a maneira como os palhaços se relacionam com seus *Dourados* e com os devotos da Folia de Reis.

O Sexto Movimento é o mais intenso da tese. Nele contamos a história do folião artesão Seu Nego, o responsável em cuidar dos instrumentos e o construtor de caixas de folia. Narramos como este senhor desenvolveu sua habilidade de artesão ao longo de sua vida e o processo de criação na fabricação de caixas de folia. Para entendermos este processo, passamos por aprendizes de caixa. Esta aproximação foi fundamental, pois de certa forma, ao longo da experiência de aprendizes, fomos conhecendo as histórias da folia e do artesão. Nas relações firmadas no envolvimento de ferramentas, ambiente, pessoas e materiais, apresentamos, detalhadamente, toda a técnica de confecção de uma caixa.

[7] Nesta prática somente os palhaços usufruem da expressividade corporal para realizar as danças, esta pode ser um pedido de devoto ou acontecer naturalmente durante a performance musical.

PRIMEIRO MOVIMENTO

1 COMO INCIDEM OS VÍNCULOS

De um fio de memória da infância
à folia que canta e encanta.
Sônia Assis

1.1 Contato com o artesão folião

Notas de movimento

A primeira vez que ouvi falar da cidade de Carmo do Cajuru foi em sala de aula[8]*, quando recebi um convite feito por um aluno, o qual descreveu-me um senhor de sua terra natal que construía caixas de folias "no modo antigo", ou seja, "no toco furado". No ano de 2013, entrei em contato com o aluno para obter maiores informações sobre o Senhor artesão, conhecido por Seu Nego.*

Assim, em novembro de 2013, na residência do folião, Seu Nego me recebe, mostra-me suas caixas e me conta um pouco de sua história. Pela sua habilidade, é responsável pelo zelo dos instrumentos da Folia de Reis São Francisco de Assis como: caixas, violas, sanfonas, máscaras, bandeiras e Dourados. Além de cuidar destes instrumentos, o artesão fabrica o Dourado, a caixa, o reco-reco, o tamboril e a máscara. Aos 84 anos, é folião cavaquinista da Folia de Reis São Francisco de Assis, sendo sua arte de construtor de caixas muito apreciada na região através de seus belíssimos instrumentos. Não posso deixar de relatar sobre as pessoas que me acolheram para que este estudo fosse realizado, refiro-me à família do Seu Nego, sua esposa Dona Ana, grande conhecedora da Folia e sua filha Preta. Dona Ana me presenteou com narrações interessantíssimas sobre a festa de Reis. Histórias rememoradas de quando era moça e do tempo de

[8] No curso de Licenciatura e Bacharelado em música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), a pesquisadora leciona, desde o ano de 2000, as disciplinas: Oficina pedagógica de Construção de Instrumentos e Prática em Música Brasileira Popular. Tendo como campo de investigação as relações dos objetos sonoros, das danças e dos cantos em práticas musicais tradicionais.

infância. É importante ressaltar que a primeira vez que chego na residência de Seu Nego, em novembro de 2013, estão comigo meu filho Luan e meu companheiro Auro da Silva[9]*. As famílias são apresentadas e, de certa maneira, este encontro entre famílias firmou os laços de confiança, fundamentais para este estudo. Depois desta data ocorreram vários encontros, na residência de Dona Ana e Seu Nego, permeados de histórias, experiências e saberes. Foram encontros que possibilitaram novos entendimentos, maneira de ver, ser e viver neste mundo.*

Assim, fui "afetada" pelo artesão, pela feitura das caixas e pelas caixas, mas não sabia que as caixas, posteriormente, me levariam onde elas falam, cantam e soam. Chego à festa da Folia de Reis, local que emerge o fazer musical. Em meio ao ritual, há uma devoção expressa em palavras cantadas, danças e sons polifônicos sustentados pelos foliões. Decidida, trilhei este caminho para compreender a relação das coisas, dos sons, da música e dos cantos que se inter-relacionam com o mundo e com as pessoas. Assim, a festa descortinou-se para esta pesquisa.

Figura 1 - Dona Ana e Seu Nego.



[9] No início do trabalho em campo deixei claro para Seu Nego e todos os foliões que a pesquisa estava em minha responsabilidade e que Auro da Silva estaria comigo durante todos os processos. Afinal, tê-lo no decorrer do trabalho etnográfico e no percurso de viagem, entre Belo Horizonte e Carmo do Cajuru, foi essencial para a realização desta pesquisa.

Nunca encontrei o portão da casa de Seu Nego e Dona Ana fechado, pelo contrário, tive a oportunidade de ainda poder experienciar um pouco da vida no interior de Minas. Como no dia que, ao chegar à casa dos anfitriões, entrei pelo terreiro adentro até à porta da cozinha anunciando: - "Oh de casa. - Tem gente aí"? Isso porque Seu Nego não estava no terreiro construindo suas caixas ou Dona Ana me esperando no portão. Foram pouquíssimas às vezes que encontrei os dois dormindo, como neste dia, e para não os acordar, aguardei-os, na área, em frente a cozinha. Coisas de cidade de interior. Foi assim que as amizades firmaram e, a cada encontro, fui conhecendo um membro da Folia, um amigo, amiga ou vizinho. A casa que abre e fecha o ritual da Folia de Reis São Francisco de Assis, definitivamente, é a casa dos encontros.

Figura 2 - Quarto dos instrumentos.



Seu Nego e sua filha Preta apresentando a bandeira da Folia de Reis São Francisco de Assis e o quadro de São Sebastião. Esta sala é, também, utilizada pelos foliões para afinarem seus instrumentos. Foto: Sônia Assis - 16/08/2014

Figura 3 - Instrumentos na parede.



Esta imagem mostra como é a organização das caixas de folia, dos reco-recos, do pandeiro, do ganzá, das máscaras e os Dourados na sala dos instrumentos. A disposição dos instrumentos, na parede, vem carregada de funcionalidade para os dias de festa, uma vez que, a casa do guardião se enche de foliões. A arrumação permite que cada um tenha acesso ao seu instrumento facilmente. A sala é composta ainda de mesa, bancos, baú e cadeiras. Foto: Sônia Assis - 16/08/2014

Figura 4 - Baú dos acordeons.



Seu Nego tirando instrumentos de dentro do baú para nos mostrar. Foto: Sônia Assis - 16/08/2014

Figura 5 - Seu Nego e os instrumentos da Folia.



Seu Nego organiza os cavaquinhos sobre a mesa para narrar histórias da Folia. Foto: Sônia Assis 16/08/2014

1.2 Percursos e vestígios de folias

Há indícios, segundo Carlos Brandão[10] (1985), que, no Brasil, o culto popular à figura dos "Três Reis do Oriente" é quase tão antigo quanto o dos padroeiros dos primeiros conquistadores. Os missionários jesuítas utilizaram o recurso de autos e dramas litúrgicos para catequizarem os índios, traduzido pela "língua geral" falada em quase toda a Colônia. As pessoas ilustres que visitavam a colônia eram recepcionadas pelos indígenas catequizados, por procissões e cantos com dança. O teatro litúrgico e catequético de José de Anchieta incluía sequências muito semelhantes às dos momentos de chegada das Folias.

> Com a passagem dos anos de conquista colonizadora para os do franco estabelecimento da empresa colonialista, os rituais de catequese de índios misturam-se com os que os habitantes brancos, mulatos e negros das cidades e dos sertões incorporam aos seus festejos a santos padroeiros. Danças costumeiras, de que as folias portuguesas seriam um possível exemplo, aparecem incorporadas às dramatizações litúrgicas feitas com a presença do clero, no interior das igrejas coloniais: nos ciclos do Natal e da Páscoa, em festas como as de Corpus Christi e Pentecostes, nos festejos populares aos padroeiros de cidades, corporações de profissionais e grupos étnicos e sociais (BRANDÃO, 1985, p. 102).

[10]Disponível em:http://sitiodarosadosventos.com.br/livro/images/stories/anexos/memoria_sagrado.pdf. Acesso em: 24 Mar 2014.

Um recorte interessante, retratado por Tinhorão (1997), relata que, desde meado do século XVIII, a música de barbeiros[11] se fazia indispensável para acompanhar a festa do Domingo do Espírito Santo, quando as Folias saiam às ruas, recolhendo esmolas. Era um grupo de meninos de 9 a 11 anos vestidos à pastora: sapatos de cor de rosa, meias brancas, calções da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de colarinhos, chapéus de palha de abas largas e forradas de seda, tudo enfeitado com grinaldas de flores. Os meninos levavam um instrumento pastoril: pandeiro, machete (cavaquinho) e tamboril. Caminhavam formando um quadrado que, no meio, ia o imperador do Divino, acompanhado por uma música de barbeiros.

Atualmente, temos o trabalho etnomusicológico de Reily (2002) sobre Folia de Reis em São Paulo e Sul de Minas. Este descreve que a Folia chegou ao Brasil com os colonizadores portugueses. E, ao longo de sua difusão pelo país, ela foi sendo, continuamente, reinventada e reinterpretada de acordo com as necessidades especificas de cada contexto e com as preferências estéticas dos envolvidos na sua prática. Segundo Reily, o que tem contribuído para a sobrevivência da folia, ao longo dos séculos, é sua estrutura organizacional, apontando que, na região sudeste, as folias se organizam em torno do "dono da bandeira", que, nesse caso, é a pessoa que a fundou ou a herdou do dono anterior. Ao dono caberá administrar a folia, mantê-la ativa, organizando ensaios, jornadas, planejar itinerário. Na Folia de Reis São Francisco de Assis, temos como representante e responsável pela folia o Sr. Vicente Ferreira de Araújo (Criolo), irmão do embaixador Geraldo Ferreira de Araújo (Assobio).

Ainda na abordagem etnomusicológica, Marco Antônio Neves (2010), em sua dissertação, na comunidade quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais, apresenta uma descrição analítica dos aspectos gerais da música dos foliões. O estudo trata dos elementos definidores das estruturas no que se refere às características organológicas, rítmicas e melódicas. Neves realizou, também, uma análise etnográfica, histórica e estrutural da manifestação.

O estudo de Welson Alves Tremura (2014) retrata sobre a música caipira e o verso sagrado na Folia de Reis Paulista. Discute os valores cristãos expressos nos versos da toada na tradição da folia de reis e a sua relação com a música caipira. Assim, a música da Folia de Reis e a música caipira compartilham de características comuns, como o uso de melodias de caráter

[11]A música de barbeiros era composta por escravos negros que recebiam convites para as folias, ensaiavam dobrados, quadrilhas, fandangos. As festas religiosas as portas das igrejas, onde se celebravam as missas e outras solenidades públicas, eram os locais onde havia as apresentações dos barbeiros (TINHORÃO, 1997, p. 128 – 129).

melancólico, progressões harmônicas, a maneira e forma de cantar e tocar os instrumentos musicais, como a viola e o violão. Seus apontamentos estreitam relações musicais coma Folia de Reis São Francisco de Assis como: o uso da viola caipira e do violão no acompanhamento das vozes, no uso de terças paralelas (ou sextas) no canto e no verso seguido de um refrão. Tremura aponta outras características da música da Folia de Reis como o uso de tonalidades maiores, também utilizada na Folia de Reis São Francisco de Assis, como a afinação em Sol Maior. Outros pontos importantes destacados e comuns na Folia de Reis em estudo são: o deslize melódico dos cantores dentro da mesma oitava, a preferência por tempos binários, a liberdade dos embaixadores em adaptar o ritmo da música de acordo com a composição dos versos e a atenuação rítmica lenta, gerando um caráter de cortejo.

A dissertação de Rosenilha Fajardo Rocha (2012) apresenta um estudo etnomusicológico sobre a Folia de Reis da Serra dos Barbosa, na zona rural, da cidade de Leopoldina, Minas Gerais, apresentando os elementos centrais que dão forma e sentido à performance musical da folia. Sua proposta é identificar como a performance musical inter-relaciona a música com outros aspectos culturais para a concretização do ritual da Folia, sendo alguns deles; música e religião; música e som; música e corpo e movimento.

Wagner Chaves (2003) realiza sua pesquisa na antropologia social. Seus estudos expõem que o sentido da Folia de Reis é cumprir uma jornada que se realiza no tempo-espaço. Ao visitar casas de devotos, cumprir votos e promessas de pessoas, visitar locais tidos como sagrados, a Folia está cumprindo sua jornada. Chaves (2003) argumenta que as salas das casas se transformam em palco para a cantoria, sendo que, nesses espaços ritualizados, acorrem trocas entre a Folia e os devotos. Concordamos com o autor que as casas dos devotos se transformam com a passagem da Folia, porém, o termo palco estabelece um afastamento, demarcando o lugar dos ouvintes e dos foliões. Encontramos, nos momentos ritualísticos da Folia, tanto no interior das casas, como fora delas, uma reciprocidade que possibilita uma participação ativa de ambos no ritual. Nas salas dos devotos, encontramos pessoas cantando e tocando seus instrumentos numa ação que os tornam, também, protagonistas do fazer musical. Justamente, nesse envolvimento de foliões e devotos é que a Folia Reis ganha vida.

Muitos estudos foram realizados com Folias de Reis. Destacaremos os trabalhos que discorrem sobre a música, as relações e a mediação dos objetos. Nesta abordagem, encontramos a tese de Rogério Lopes Paulino (2011) sobre as máscaras tradicionais da cultura popular brasileira e sua

apropriação para o trabalho técnico e criativo do ator, com enfoque no universo dos mascarados presentes nas Folias de Reis de Fidalgo e Matozinhos. Outro trabalho nesta linha é de Daniel Bitter (2008) que dialoga com a circulação da bandeira e da máscara na Folia. Seu foco são as relações, enfatizando o modo como se estabelece mediações entre os domínios sociais e cosmológicos diversos. Sua descrição e análise são realizadas na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente, na Candelária. Voltando nossas discussões centrais que atravessam esses estudos, esta tese contribui de forma original, para a abordagem do tema, a partir de alguns pressupostos que envolvem procedimentos metodológicos e teóricos específicos que apresentaremos a seguir.

1.3 Socialidade, movimento, vida

Segundo Blacking (2007), para aproximarmos da compreensão de uma performance musical, é necessário compreendermos como é arranjada sua produção de sentido e englobar nesta produção, os ouvintes, pois, estes, também, fazem parte da performance. Nesta perspectiva, a Folia de Reis se faz viva por ter quem a receba, seja na rua ou dentro das residências, o encontro promove sempre um fazer musical. Os devotos dos Reis do Oriente são inseridos no ritual da Folia de Reis, quando participam, pagando promessa, doando ofertas, pedindo danças ou agradecendo promessas. É por meio da experiência de ser folião e devoto, que se compreende os símbolos e os ritos, tendo como mediação a música, que é entendida, incorporada e assimilada por meio da ação do fazer musical. Os estudos etnomusicológicos sustentam que música é uma experiência e o fazer musical é considerado uma ação que pode gerar outros tipos de ação, sendo a performance musical um sistema de interação (BLACKING, p. 201-204, 2007). Considerando este pensamento, o estudo tem como foco as interações no fazer musical da Folia de Reis São Francisco de Assis. Segundo Small (2009), todos os participantes, ouvintes e músicos, fazem parte do encontro de relações proporcionado durante a performance. Para Small, música não deveria ser um substantivo, mas um verbo. Assim ele propõe o termo "musicar", expondo que o termo não expressa somente a idéia de atuar, tocar ou cantar, mas de participar da performance musical.

Na performance musical da Folia de Reis, encontramos uma prática, profundamente, conectada com à experiência do sagrado, que envolve mito, ritos e sentidos. Seguimos o coletivo de pessoas e seus objetos sonoros na sua liberdade de movimento, continuidade e a descontinuidade, e modos de ação na festa, no ritual e no dia a dia. Ao seguirmos este fluxo,

foi-nos possibilitado irmos além. Em cada jornada, encontramos devotos dos Reis do Oriente, constituindo laços que são, continuamente, formados. Apreendemos que, nesta prática, o cantar consiste de relações duradouras entre pessoas e coisas. Quando mencionamos coisas, são elas: caixas, acordeon, cavaquinhos, violas, violões, *Dourados* que deixam seus rastros sonoros e mudam a rotina do ambiente. Pela música, os instrumentos sonoros anunciam a passagem da Folia de Reis, permeada de criatividade e arte.

O antropólogo Tim Ingold (2012) defende o termo "coisas" em vez de objetos, sendo que esse propõe um acontecer e este algo já consumado. Segundo Ingold, as coisas estão vivas porque elas vazam e, na folia, vazam em sons, movimentos e cores (INGOLD, 1012, p. 27, 32). Neste estudo, enriquecemos o social ao dizer que ele é feito de pessoas e coisas, ou seja, quando vozes humanas e instrumentos sonoros afetam o mundo através do som. Desta forma, ampliamos as possibilidades de significados dentro do sistema de interação da Folia de Reis.

Apresentamos, também, como alguns instrumentos sonoros direcionam a música e a dança na performance musical, sem ter alguém que faça o papel de regente. Focamos, assim, a relação de pessoas e objetos como fonte de ação. A mediação entre instrumentos sonoros, canto, música, gestos e ritos é composta de sentidos, significados e socialidade. Para compreendermos estes processos, nos prenderemos nas caixas, nas sanfonas e nos *dourados*, em meio à festa, ao ritual, ao canto e às danças.

Nesta perspectiva relacional, apresentada por estes autores, colocamos a questão central deste estudo. Como os agentes humanos, envolvidos nas mediações expressivas musicais, são habilitados a se tornarem foliões no coletivo da festa de Folia de Reis? Neste coletivo, como os instrumentos sonoros, a dança e os gestos, quando se somam, dialogam neste processo comunicacional?

1.4 Rastros metodológicos da pesquisa de campo

Iniciamos o trabalho etnográfico, no encontro de Folias, ocorrido na cidade de Carmo de Cajuru, em dezembro de 2014. Posteriormente, participamos das jornadas da Folia de Reis São Francisco de Assis, em dezembro de 2014 a janeiro de 2015. Como também, dezembro de 2015 a janeiro de 2016. Realizamos vários encontros com os embaixadores para coleta de dados e entrevistas. Antes de acompanharmos as jornadas da Folia em 2014, construímos, no mês de novembro a dezembro de 2014, uma caixa de folia com o artesão e folião Seu Nego. Esta experiência nos proporcionou entender a materialidade sonora que atravessa as festas de Reinado e Reisado da cidade. O modo de confecção da caixa foi vivido passo a passo, o processo de produção de caixa permitiu revelar, a cada encontro, o artesão folião Seu Nego. O motivo inicial que nos levou à cidade de Carmo do Cajuru, antes mesmo de saber sobre a Folia de Reis, foi conhecer, corporalmente, e registrar a técnica de confecção das caixas do artesão. O momento etnográfico é um período de conhecimento e discernimento que consiste na relação entre imersão e movimento.

> O momento etnográfico é uma relação, assim como um signo linguístico, pode ser pensado como uma relação (ao juntar significante com significado). Poderíamos dizer que o momento etnográfico funciona como exemplo de uma relação que junta o que é entendido (o que é analisado no momento da observação) à necessidade de entender o que é observado no momento da análise (STRATHERN, 2014, p. 350).

Para Strathern (2014), quando estamos em campo, rendemo-nos às preocupações dos outros e, assim, entramos em relação com as pessoas. Para a antropóloga, o campo é um movimento de ser tomado de surpresa pelas relações, pela realidade que pode surpreender a teoria. Por isso, a importância de assumirmos posturas reflexivas para que possamos viabilizar cada encontro com as realidades compartilhadas. Desta maneira, otimizaremos o diálogo entre os dados e as teorias encontradas na pesquisa.

Imersos na pesquisa, acompanhamos e filmamos as jornadas. Entrevistamos embaixadores, palhaços, músicos e registramos várias histórias sobre a Folia de Reis São Francisco de Assis, narradas e presenteadas por Dona Ana, companheira do artesão Seu Nego. Estas narrativas nos deram suporte para compreendermos e apreendermos muitos dos significados presentes nas danças, nas canções, nos comportamentos, nos sentimentos e nas expressões desta prática social. Por intermédio da narração e do relato oral, gravados em vídeo e áudio, pudemos trazer

à tona uma sistematização baseada na qualidade. O registro de vídeo tornou-se parte indissociável do diário de campo[12]. Assim, pudemos, sistematicamente, recorrer e entrelaçar imagens e observações, pautando experiências de entendimento da prática musical, das entrevistas e da confecção da caixa. Revisitar o material de áudio visual nos possibilitou perceber nuanças as quais, muitas vezes, não foram possíveis abranger no ato da filmagem ou quando era captada pelo gravador de áudio, como detalhes sobre a expressão e execução musical dos instrumentos, das frases musicais dos cantos e dos movimentos das danças.

O registro fotográfico foi tomado como elo do processo de observação e não apenas como um "produto" sobre os rituais da Folia de Reis[13]. A produção de imagens sobre as jornadas ou sobre a confecção da caixa de folia teve a intenção de enfatizar as relações que entrelaçavam as histórias das pessoas, dos objetos e do contexto. Ao registrarmos sua expressão, como prática musical, tínhamos em mente observar, viver, sentir, conhecer e entender a situação que nos arrebatava, indo além de uma noção de coleta ou captura de imagens como um recorte da realidade. Buscamos, assim, perceber a maneira como os foliões e seus materiais se relacionam em meios aos gestos e aos movimentos. O registro em vídeo e fotográfico tornou-se um instrumento de pesquisa potente, possibilitando aprofundar nossa compreensão sobre os significados e as relações existentes no contexto da festa da Folia de Reis São Francisco de Assis. Com o material em vídeo, realizamos uma produção de curtas-metragens com caráter etnográfico, um sobre a Folia de Reis e outro sobre o artesão folião Seu Nego.

Por fim, fechamos este Movimento que diz do local e das pessoas que nos acolheram e nos permitiram dar continuidade ao projeto de pesquisa. O Movimento seguinte discorrerá sobre esta Festa de Reis, que promove encontros ao reviver histórias, que movimentam corpo e espírito pela união da música, do canto, da dança e do gesto. Ele retratará os papéis dos foliões, seus instrumentos sonoros e a materialidade que vêm carregados de sentidos e histórias.

[12]Utilizamos um gravador portátil Zoom H1 e uma câmara Canon de vídeo HD.
[13]Para esta pesquisa, os integrantes da folia autorizaram fotografar e filmar as jornadas da Folia de Reis como também as conversas/entrevista. Os mesmos assinaram, em duas vias iguais, o termo de consentimento livre e esclarecido TCLE, ficando uma cópia com cada integrante e outra cópia com a pesquisadora.

SEGUNDO MOVIMENTO

2 DO SABER FAZER À FESTA

Um fazer junto para comemorar acontecimentos que necessitam ser relembrados.

Sônia Assis

2.1 Cada jornada, encontros: Religiosidade, mitos e ritos

Este estudo propõe uma compreensão da festa como atividade que tem, por excelência, o ritual, ao compartilhar propriedades inseparáveis, com condutas simbólicas e outras atividades da vida. A festa promove o fazer coletivo, fortifica os laços e as relações. Em se tratando de rituais, nota-se, neste fazer coletivo, a experiência pessoal vivida de maneira ativa e participativa. A festa celebra uma chegada e um encontro. Do empréstimo do latim, temos a palavra "festum" que designa dias dedicados a festejos religiosos. Mikhail Bakhtin (1999), inspirado na obra de Rabelais, mostra como as festas, pertencentes à esfera particular da vida cotidiana, são uma forma primordial e marcante da civilização humana. Além de serem consideradas como um produto das condições e finalidades do trabalho coletivo, as festividades expressam como conteúdo essencial e profundo de uma concepção de mundo. Neste sentido, a festa situa as fronteiras entre a arte e a vida, sendo a própria vida apresentada com elementos característicos da representação.

- *Religiosidade feita de toadas*

É importante ressaltar que a história do Reisado tem fortes ligações com a história do Reinado. Tanto o Reinado como o Reisado, trazem em comum uma afirmação da identidade negra de resistência cultural, de sobrevivência e conquistas de um povo reprimido e violentado pela escravatura, que utilizou de estratégias de preservação para dar continuidade a suas práticas culturais e religiosas. Temos hoje, uma história perpassada de reelaborações transculturais decorrentes de uma trajetória de contatos e confrontos entre europeus e africanos. História iniciada no século XV na África e, posteriormente, conciliada no seio das irmandades brasileiras pelas regras do sistema escravocrata. Hoje, nos rituais de Reinado e Reisado

encontramos um catolicismo transformado e reinterpretado pelo negro africano. Como lembra Leda Martins (1997), mesmo menosprezados pelos ocidentais, desconsiderando a sua história, suas civilizações, culturas e panteões, os europeus não conseguiram apagar do corpo/corpus do africano toda sua origem, seus signos culturais e textuais, pois tudo já estava registrado corporalmente. O povo africano, detentor de uma cultura milenar, soube cultivar e ao mesmo tempo mesclar sua cultura com as culturas locais, sob o domínio da cultura do branco europeu. Dentro dessas incorporações, temos a considerar a contribuição religiosa, que no caso dos rituais do Reinado e Reisado são valores e saberes dos povos Bantos africanos.

Para Nei Lopes (2006) os Bantos do antigo Congo e de Angola empreenderam uma verdadeira cruzada religiosa contra a Igreja Católica. Apesar de ser imposto de maneira quase sempre violenta, na mão dos Bantos, na África e no Brasil, o catolicismo sofreu fortes transformações. Segundo o autor, eles colocaram esta religião do jeito deles, ao seu modo, inseriram coloridos e nuances. Assim, presenciamos uma transformação em um catolicismo bem peculiar, práticas da religião tradicional negro-africana e do culto banto aos antepassados, inserindo da mesma forma incorporações e elementos brasileiros aos seus cultos. Neste processo, temos a devoção aos santos católicos no ritual do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, que inicia no mês de março e se recolhem no mês de outubro, aos sons dos tambores dos ternos de Congo e Moçambique, Marujos, Catupés, Candombes, Vilões e Caboclos festejam os santos católicos, africanamente, de Minas Gerais (MARTINS, 1997). Quando se fecha o Reinado outra festa se abre. O Reisado, no mês de dezembro a janeiro, sai às ruas para homenagear o Menino Jesus, os Reis do Oriente, Nossa Senhora e São José. Estas manifestações mantêm vivo o saber dos povos bantos, uma reminiscência de um passado outrora glorioso, um saber filosófico banto, uma expressão da arte negra, uma história e memória secular. Experiências adquiridas vivenciando o sagrado corporalmente, cantando e dançando uma memória coletiva ancestral, cotidianamente (LOPES, 2006; MARTINS, 1997).

Acompanhamos algumas festas de Reinado na Cidade de Carmo de Cajuru e presenciamos muitos integrantes da Folia de Reis compondo ternos de Moçambique e de Congo. Esta participação é que possibilita os foliões palhaços, da Folia de Reis São Francisco de Assis, executarem danças e cantos de Reinado dentro da festa de Reisado. Destacamos que, estas festas não são regidas pelo entretenimento, mas pela devoção, nesse sentido não é compreendida como um espetáculo. Outro aspecto, que as tornam específicas, é o fato que, dificilmente, saberemos do seu acontecimento, pois a divulgação é local e, entre seus pares, assim, para termos acesso

a elas, é necessário algum contato com seus integrantes. Porém, em Carmo do Cajuru, as pessoas de escuta atenta são atraídas pela sonoridade que as fazem prestigiarem os foliões em jornadas. Assim, esta manifestação, na cidade de Carmo do Cajuru, atrai um público específico da cidade. São pessoas que, de certa forma, conhecem o Reisado e o Reinado, festas marcantes nesta região.

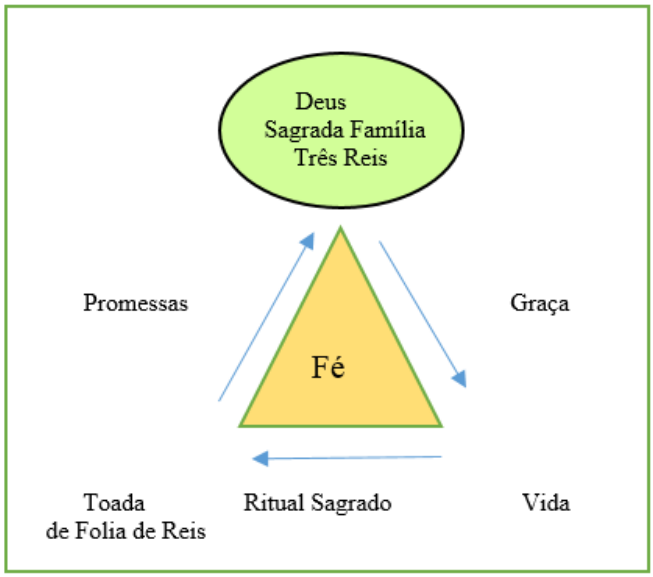
Bastante popularizada no Brasil, a festa de Folia de Reis é realizada em várias regiões, principalmente no interior de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiás. Para os foliões devotos, a Folia de Reis vai além da representação[14]. Nesta festa, encontramos o *sagrado* e o *profano*, produzindo ênfase um sobre o outro, pois ambos são constantes, durante várias ações, no decorrer desta prática. O ritual da festa da Folia de Reis, como muitas práticas religiosas do catolicismo, não institucionalizado, tem suas formas de interação com o sagrado através da presença materializada de suas divindades. A religião é gerada pelos seus praticantes através da devoção aos santos. Pelo viés das relações, a Folia de Reis é um meio para o fortalecimento dos laços do grupo e da família, um momento de unir as pessoas com os santos populares. Segundo Brandão (1985), nos festejos, o sagrado e o profano se intercalam em um curto espaço de tempo. Para os devotos, este momento é sagrado por ser de Deus, dos santos festejados e consagrado pelo tempo e pela tradição. A religiosidade é marcada por momentos específicos que, na folia, a "jornada", "viagem" ou "giro" envolve alguns rituais como a reza, pagamento de promessas, pedidos e agradecimentos, preparação da festa, como, também, cantos e danças.

Em alguns lugares, Brandão (1985) destaca que, ao término da "jornada", dentro da igreja ou da capela, no altar do santo, entrega-se a bandeira "guia". Esta materialidade, que abre os caminhos, tem imensos poderes de bênçãos e proteções. Neste ambiente de celebração, os ritmos das caixas estimulam a cantoria, interagindo com os cantadores e os instrumentos sonoros. Neste local sagrado, o sentido de pertencimento dos instrumentos sonoros é reforçado pelo seu engajamento com os cantos, a reza, as pessoas e a devoção aos santos. Uma marca de toda Folia de Reis é a forte religiosidade dos seus integrantes, sendo os versos sagrados usados para homenagear os Reis Magos. Na Folia São Francisco de Assis, a música é a mediação dos foliões com os seres divinos, uma reciprocidade onde promessas se transformam em bênçãos,

[14]O sentido da Folia de Reis é a prática da devoção que lhe traz um dinamismo próprio. O contexto composto pela vivência do cantar, do dançar e da música configura-se na organização material e identitária desse grupo social.

proteção e recompensas. Tremura (2014) exemplifica este ato de cumprir promessas em três momentos representados no triângulo da fé.

Figura 6 - Triângulo da fé.



(TREMURA, 2014, p.2)

Segundo Tremura (2014), o triângulo da fé é inspirado na reciprocidade, e as promessas transformam-se em bênçãos para aqueles que as cumprem com os Reis do Oriente. O triângulo da fé expressa religiosidade, e à medida que os elementos completam seu ciclo, eles transformam, positivamente, a vida de seus participantes. Os versos cantados, chamados de toada pelos foliões, são utilizados para atenderem as necessidades dos participantes e refletirem a realidade das famílias que o grupo ou irmandade visita. Cabe ao embaixador tirar a toada e fazer com que seu grupo o siga. Os versos narram momentos específicos da jornada sagrada, sendo, geralmente, de improviso, para atenderem pedidos de ordem religiosa. A música da Folia de Reis São Francisco de Assis é narrada por seus integrantes como toada. Nas toadas encontramos versos cantados e ritmo lento como um cortejo. Mas, o que mais caracteriza a toada da Folia de Reis é a sustentação das vozes sobrepostas no final da frase do coro.

- *Entre ritos e mitos*

O ritual da festa da Folia de Reis São Francisco de Assis é elaborado e reelaborado por diversas gerações. Um momento de viver o passado distante, trazendo-o para o presente, narrando histórias deste mundo em dimensões visíveis e invisíveis. É por meio dos ritos, que os foliões se conectam com o divino e expressam sua realidade com o cotidiano. Sabendo de sua potência, um dos ritos fundamentais do Reisado é não sair em jornadas sem antes rezar cantando. Georges Balandier (1997) nos diz que o rito age nos seres humanos, movimentando corpo e espírito pela união de meios que conjuga música, canto, dança e gesto. Presenciamos nos ritos da Folia de Reis São Francisco de Assis todas estas conjunções expressivas.

Nesta linha de pensamento, Aldo Terrim (2004) diz que os ritos são ações que adquirem significados quando realizados no seio de uma religião em determinado tempo e espaço. Nessa prática social, estas ações são expressivas ou significativas por existirem dentro de um movimento. Assim, rito é o que se vive dentro de uma determinada religião/ação e em coletividade. Em plena ação ou em relação, as pessoas e as coisas colocam em movimento a criatividade, a sensibilidade, a racionalidade, os sentidos, as palavras, os gestos, os sons e as atitudes. Pela devoção aos Reis do Oriente, foliões mantém viva as relações através da música, que comunica e interage com seus fluxos sonoros que atravessam o ambiente e a paisagem.

A organização da Folia inicia com o mito[15] que motiva os foliões a cumprirem uma promessa numa movimentação do grupo em um território. Chamada de jornada ou viagem, na Folia de Reis São Francisco de Assis não tem hora para terminar. Ela é, previamente, combinada pelo embaixador com os donos das casas os quais receberão a visita da folia. Até a chegada da casa, a Folia canta para as pessoas em troca de esmolas. Este encontro acontece na rua, na frente das casas, na calçada, e, neste percurso, a sonoridade da rua, também, muda, anunciando a passagem da folia. Para os embaixadores Geraldo Ferreira (Assobio) e José Geraldo (Zé da Ana), cantar para um devoto na rua ou diante do presépio é um momento que remete devoção e emoção.

[15] A história do mito é contada pelo embaixador Geraldo (Assobio) no filme "Entre caixas e sanfonas". No Quinto Movimento desta tese, quando retratamos os palhaços da Folia de Reis São Francisco de Assis, os foliões narram o mito de maneira mais sucinta.

Neste envolvimento de pessoas, música, canto e reza temos a paisagem da vida, descrita por Ingold (2011) da seguinte maneira, “ As paisagens são tecidas dentro da vida, e as vidas são tecidas dentro da paisagem, num processo contínuo de fluxo e contra fluxo de materiais que nunca tem fim” (INGOLD, 2011, p. 47). O ritual da Folia de Reis emerge nestes processos contínuos. Cada folião desempenha seu papel e função: uns carregam a palavra cantada que será proferida, outros os gestos que serão manifestados. Da mesma maneira, comunicam os instrumentos que integram o ritual: uns pela sonoridade e outros pela simbologia. Neste acontecimento, todos seguem o andamento da ordem de ações internas aos ritos.

A festa da Folia de Reis São Francisco de Assis promove e compartilha a doação, a devoção e o acolhimento. Assim se faz o “Festejar”. Dia de Festa de Reis é dia de trabalho na unidade: participar e fazer juntos para comemorarem acontecimentos que reclamam ser relembrados, podendo assim permanecer com sua organização e vigor. Neste sentido, a festividade, na Folia de Reis, supera dicotomias, dentre elas, trabalho e tempo livre. Na elaboração desta festa encontramos engajamentos, fé, trabalho, organização e disciplina permeada de responsabilidades e alegria. Aqui, a noção de festa faz convergir o brincar como experiência histórica preenchida de sentido, narrativa e corporalidade. Os sentidos revelam e são revelados em brincadeiras, danças, cantos, sons, criatividade e improviso. Isto nos permite afirmar o lazer como prática pautada em modos de viver enraizados em um cotidiano vivo de práticas e relações, ou seja, integrado a todos os períodos das realidades vividas da vida humana. Na festa da Folia de Reis, o lazer/brincadeira se faz presente nos compromissos dos foliões, revelado na lida das jornadas, a partir do dia de Natal até o dia 06 de janeiro, estendendo-se ao dia 20 quando comemoram o santo São Sebastião. Nesta festa, eles dizem quem são cantando, dançando e tocando numa composição de relação das pessoas e suas materialidades.

Utilizamos da etnografia para acompanharmos seus ritos e apreendermos suas cosmovisões, seus costumes, sua vida social, sua vida material e suas histórias vividas (VILHENA, 2005). Investigamos as coisas que pulsam na Folia de Reis São Francisco de Assis ou tudo o que se relaciona. No arranjo em que as pessoas se afirmam, dizem quem são, dão respostas pela música, ritos e sentidos. Nesta prática social, encontramos os embaixadores expressando seus cantos em poesia, as caixas lançando toadas rítmicas, os foliões com suas vozes sobreposta formando uma sonoridade única da Folia de Reis. Os palhaços, estes preenchem dançando, protegendo e divertindo as jornadas e as pessoas que encontram pelo caminho.

2.2 Como se fez a Folia de Reis em Carmo do Cajuru

- *O Velho arraial*

Carmo do Cajuru está localizada no Centro-Oeste de Minas Gerais, foi fundada pelo capitão Manoel Gomes Pinheiro, vindo de Nossa Senhora do Desterro, por volta de 1815, quando pediu licença ao imperador Dom Pedro I para erguer a Capela de Nossa Senhora do Carmo, cuja provisão data de 16 de agosto de 1823. O nome Cajuru foi usado na Fazenda de Manoel Gomes, consta em documentos datados de 1785, e ao Morro do Cajuru, atual Morro da Cruz, localizado à margem direita do Ribeirão do Empanturrado. Em 1834, a Câmara Municipal de Pitangui criou o distrito de Cajuru quando passou a ter cartório e juiz de paz[16.]

Figura 7 - Mapa Carmo do Cajuru



Fonte: www.portaldopatrimoniocultural.com.br

[16]Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carmo_do_Cajuru. Acesso em: 15 Jan 2014.

A cidade de população pequena, cerca de 21 000 habitantes, é conhecida em Minas Gerais como “A cidade dos móveis” pela quantidade de indústria de móveis que, de certa forma, impulsionou Carmo do Cajuru economicamente. A cidade, hoje, consta com 117 fábricas de móveis, sendo o segundo maior polo moveleiro do Brasil. Os móveis produzidos são vendidos em todo o país e alguns chegam a ser exportados. As indústrias de móveis empregam cerca de oitenta por cento da mão de obra, economicamente, ativa da cidade.

O único registro encontrado sobre a Irmandade Folia de Reis São Francisco de Assis foi o livro do professor Oswaldo Diomar “História de Carmo do Cajuru (1747 a 1992) ”. O capítulo quatro do livro é reservado ao folclore da cidade, sendo os itens 14.5 e 14.6 destinados ao Reinado e Reisado, utilizando de três páginas para contar sua história no período recortado. Desta forma, a atual etnografia se torna o primeiro trabalho acadêmico realizado sobre a Folia de Reis São Francisco de Assis destacando seus integrantes, sua organização, seus instrumentos e sua música. Permeamos, também, neste arranjo como as pessoas se afirmam dizendo quem são em diálogo com música, a dança, o canto e os sentidos.

Antes da existência da Cidade de Carmo do Cajuru já existia a Folia de Reis no Velho Arraial ou Morro do Cajuru. Diomar (2000) relata que nessa época a rabeca, parecido com um violino, porém mais rústico, fazia parte da folia. Por vota de 1940, existia uma rivalidade entre os grupos de Folia de Reis no Morro do Cajuru. Há relatos que, quando os grupos se encontravam nas ruas, o embaixador de cada folia desafiava a outra, jogando versos de improvisos. Os embaixadores mais conhecidos foram Domingo do Rosário, seu irmão Benedito, Martinho Criolo, Mané Sapé e João Generoso, sendo que este último da comunidade do Maribondo. No início do século XX, um dos líderes ou embaixador da Folia de Reis, na cidade de Carmo do Cajuru, era José Fialho, descendente dos antigos Fialhos do Calhau de Cima. A família vem mantendo a tradição pelos irmãos Geraldo Ferreira de Araújo (Assobio) e Vicente Ferreira de Araújo (Criolo) que são os responsáveis da atual Folia de Reis São Francisco de Assis. Hoje, a Folia de Reis mantém os embaixadores Gerado Ferreira de Araújo (Assobio) e José Geraldo Duarte Ângelo (Zé da Ana). A irmandade foi registrada no ano de 2000 pelo falecido Joaquim Ferreira, irmão do Assobio.

- *A Irmandade*

O nome Irmandade São Francisco de Assis é uma homenagem ao Padre Francisco, quando era pároco na cidade (atualmente reside na Igreja Santana em Itaúna), pelo seu apoio e estima. Outra homenagem é feita a São Francisco de Assis, por ser ele, segundo embaixadores, a primeira pessoa a montar um presépio. Considerada tradicional, sob o ponto de vista da modernidade, não sendo inspirada pela divisão social do trabalho, a Folia de Reis costuma ter como paradigma a indissociabilidade entre as práticas e os saberes, produzindo cultura tal como a dança e o canto, por exemplo, constituem, juntos, formas de socialidade inscritas em rituais cujo objetivo é o de manter a coesão comunitária, tendo em vista o resgate, e a reatualização da memória comum de seus membros. Na Folia de Reis São Francisco de Assis, os dois embaixadores, Gerado Ferreira de Araújo ou Assobio (cavaquinista) e José Geraldo Duarte Ângelo ou Zé da Ana (sanfoneiro) expressam, em poesia, os versos cantados para homenagearem a divindade. São eles os responsáveis em abrir a folia, quando esta sai para a rua e prepararem os *foliões,* espiritualmente, através da reza e dos cantos.

A Folia de Reis e o Reinado de São Benedito fortificam os laços, entre seus participantes, tornando-os foliões integrantes do Reisado ou do Reinado e devotos de São Benedito, São Francisco e Nossa Senhora. Nestas festas, a comunhão e o sentido de pertencimento os mantêm unidos. Em pleno envolvimento, a cada ano, existe o festejar, adorando o santo da época, dançado e cantando para ele.

- *Saber dançar, cantar e tocar*

Saber tocar, dançar e cantar, na Folia, perpassa por uma prática de envolvimento e participação no grupo. Lave e Wenger (1991) trazem este entendimento, por meio dos estudos, sobre a teoria da aprendizagem situada que nos possibilita identificar o aprendizado. Neste caso, ser folião, no âmbito do fazer musical e do ritual, acontece no processo de engajamento e participação, na escuta ativa, no ver e imitar os foliões mais experientes. Os aprendizes que se inserem na folia, sendo eles instrumentistas, cantores ou dançarinos desenvolvem suas habilidades, participando, dialogando, observando, escutando e executando a performance musical.

Percebemos que as habilidades artísticas dos foliões são desenvolvidas pela imersão dos foliões no mundo. Como destaca Ingold (2010), uma redescoberta do conhecimento que não está fora das pessoas (que seria o mesmo de uma transmissão de conhecimento), mas que se desponta pelas habilidades e inserção no ambiente.

> [...]. Copiar é imitativo, na medida em que ocorre sob orientação [...] [...] copiar não é fazer transcrição automática de conteúdo mental de uma cabeça para outra, mas é, em vez disso, uma questão de seguir o que as outras pessoas fazem (INGOLD, 2010, p. 21).

Para Ingold, aprender é sinônimo de uma redescoberta orientada que, como tal, envolve imitação e improvisação. Desta maneira, o aprendizado passa pelos processos de redescobrimento dirigidos pela noção do mostrar, pela escuta ativa e pelo sentido. Ingold toma a frase de James Gibson dizendo que aprender é equivalente a uma "Educação da atenção", ou seja, um processo de aprendizagem que, na Folia de Reis, compreende todo um sistema perceptivo do praticante habilidoso e integrado com o ambiente.

2.3 Os objetos sonoros que compõem a folia

Na Irmandade da Folia de Reis São Francisco de Assis, encontramos um repertório instrumental bem significativo. Sobre a organologia destes instrumentos, trazemos a abordagem de Tiago O. Pinto (2001), que apresenta a sistemática de Erich M. Von Hornbostel e Curt Sachs de 1914. Sendo os Idiofones, Aerofones, Cordofones, Membranofones e electrofones (esta última não se encontra na Folia de Reis).

Quadro 1 - Instrumentos da Folia de Reis

Classe/ Instrumentos	Nome tradicional	Nome na folia	Produção de som
Aerofones	Acordeons ou sanfonas de 48 e 120 baixos.	Sanfonas de 48 e 120 baixos.	O som é produzido pela vibração de uma coluna de ar em seu interior.
	Acordeon de 8 baixos.	Cabeça-de-égua e acordeon de 8 baixos	
Cordofones	Viola de 10 cordas Violão Cavaquinho	Viola de 10 cordas Violão Cavaquinho	O som é produzido pela vibração de uma corda sobre tensão.
Idiofones de raspagem	Reco-reco de metal Reco-reco de bambu	Reco-Reco	O som é produzido pela vibração de corpos sólidos, sem necessitarem de estar submetidos a tensão. Um corpo raspa uma superfície canelada, dentada ou irregular.
Idiofones de agitamentos	Dourado	Dourado	As platinelas, presas na base superior de uma vara de bambu, se agitam quando a base inferior da vara se choca com o chão.
Membranofones de percussão	Tambor Bimembranofones	Caixas de folia	O som é produzido pela vibração de uma membrana sob tensão. Quando a baqueta põe em vibração a membrana.
Membranofones de fricção	Pandeiro	Pandeiro	Quando os dedos friccionam a membrana.

- *Instrumento guia: Acordeon*

Popularmente, chamado de sanfona ou gaita. Este instrumento tem suas origens na Alemanha e é composto por um fole, palhetas livres e duas caixas harmônicas de madeira. O som do acordeon é criado quando o ar, que está no fole, passa por pequenos tubos que os direcionam até as palhetas e com a pressão do ar as palhetas vibram gerando o som. Dentre os instrumentos da Folia, o acordeon exerce o papel de instrumento guia comunicando e mediando ações sobre o fazer musical. A sanfona é responsável em proporcionar o momento exato do início de um canto. Ela prepara os foliões para cada refrão/resposta e sempre anuncia a finalização da música para que, em conjunto, todos os foliões juntos realizem o fechamento. Uma tarefa de grande responsabilidade para o sanfoneiro que precisa estar, completamente, envolvido com o grupo. Mas, por que esta tarefa recai sobre a sanfona? Foi a pergunta que fizemos aos embaixadores. Somente os acordeons, na folia, soam com mais potência, possibilitando, assim, ser escutado por todos os foliões no momento da performance musical. Dentre os acordeons, somente um faz essa função. O acordeon de oito baixos é que cumpre este papel, acompanhando a Folia, com fraseados e acordes específicos, que sinalizam o início e a finalização do canto.

Os embaixadores narram que a sanfona é tida como o primeiro instrumento guia, e a caixa o segundo. A sanfona pela sonoridade potente que conduz a marcação melódica. E as caixas por determinar o andamento da música. Durante a análise da documentação em vídeo, observamos que o embaixador Zé da Ana começa seu canto depois de escutar a introdução melódica feita pelo acordeon e o toque de batida das caixas. A espera de entrada do acordeon e das caixas é aconselhável e acatado por todos os foliões, pois eles não arriscam em causar o que chamam de "*enxurrada*", que seria o desencontro musical entre o canto e o ritmo.

A Folia de Reis São Francisco de Assis adota a tonalidade Sol Maior como referência de afinação, e, a partir dela, a harmonia é construída em torno dos graus I, IV e V, (tônica, subdominante e dominante), que são, respectivamente, as notas sol, dó e ré. A introdução melódica feita pelo acordeon avisa aos foliões o que está por vir. E a frase harmônica auxilia o embaixador a entrar na tonalidade certa. Assim, após escutá-la é que os outros instrumentos da folia se juntam ao acordeon. Como narra o embaixador Zé da Ana, "A sanfona puxa e os outros instrumentos vão atrás, como o cavaco que tem que estar afinado com o acordeon". Desta forma, presenciamos o acordeon direcionando a folia pela música, dando entradas, saídas, tom, mediando e equilibrando todo o fazer musical. No coletivo desta prática, as caixas, também,

exercem seu papel, intercedendo nas relações entre ritmo e melodia, pois uma caixa fora do ritmo pode desequilibrar toda a música, como narram os embaixadores.

> **Zé da Ana**. Elas tiram [atrapalham] os embaixadores.
>
> **Assobio**. A caixa é uma marcação, mas se ela tocar muito alto ela atrapalha. Se o som dela for mais alto que a voz da gente, ela obriga a gente a cantar mais alto ainda, e aí, já tira do ouvido.

A expressão "*tirar do ouvido*" faz referência ao momento em que os embaixadores não conseguem escutar a Folia em seu conjunto, colocando o grupo em uma "*situação de risco*". Impedidos de escutar a tonalidade que estavam cantando, os embaixadores cantam fora do tom, promovendo, portanto, uma desorganização musical ou "*enxurrada*". No ápice do evento, caso os embaixadores não consigam retomar o equilíbrio musical da Folia, a providência é parar a cantoria e começar tudo de novo, fato que não presenciamos em campo.

A Folia de Reis São Francisco de Assis é composta por três acordeons, sendo eles de 8, 48 e 120 baixos. Os foliões que tocam os acordeons de 48 e 120 baixos revezam com o cavaquinho e o violão. Uma estratégia totalmente, necessária já que estes instrumentos são pesados para só um folião tocá-lo em dia de jornada. Este revezamento possibilita que os foliões descansem entre uma música e outra nas jornadas. Já o acordeon de 8 baixos é tocado, somente, pelo folião Júlio César Ferreira, um rapaz jovem, que acompanha a folia desde criança. Segundo Júlio César, o acordeon de 8 baixos foi introduzido na folia por seu avô e depois passou para seu pai, o falecido Joaquim Ferreira[17], irmão do embaixador Assobio. Com muita prudência, Júlio César diz que está aprendendo a tocar a "cabecinha de égua", apelido dado ao acordeon de 8 baixos. Para ele, cada jornada da folia é uma experiência musical adquirida com muita dedicação. O depoimento de Júlio César diz muito de seu engajamento na folia, por ser o responsável, em mediar o fazer musical, por meio de seu acordeon. Presenciamos este folião alertando um caixeiro sobre a batida atravessada e, chamando o coro para o canto resposta do verso do embaixador. Isto é compromisso e participação. O modo de organização é que promove a existência desta prática e fortalece o grupo musicalmente. Ele nos conta, também, que puxar, iniciar e finalizar uma música na folia é tarefa muito difícil, principalmente, no acordeon de 8 baixos, que ao abrir o fole soa uma nota e ao fechar soa outra.
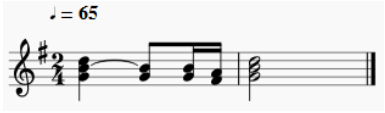
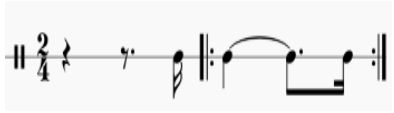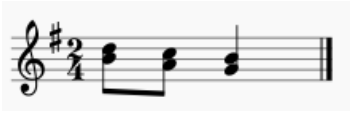
[17]Quando atuava como embaixador, Joaquim Ferreira registrou a Irmandade São Francisco de Assis, oficializando esta prática nos órgãos públicos de Carmo do Cajuru.
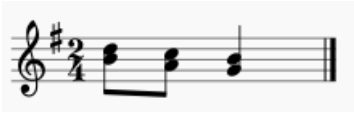
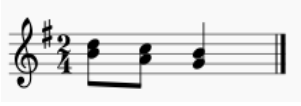
Como Júlio César, outros foliões atentos e engajados, também, impulsionam o grupo para frente. Assim, pelas histórias narradas, vamos compreendendo os motivos que levam um instrumento realizar o papel de mediador musical. Este entendimento Reily (2002), também, destaca, em seu estudo, afirmando que a organização existente nestas práticas sociais é que tem contribuído para a sobrevivência ao longo dos séculos. Elaboramos um quadro, que apresentamos abaixo, para demonstrarmos como acontece esta mediação, destacando o acordeon de 8 baixos e as caixas. Esclarecemos que a vivência dos foliões, no tempo ritual, é experimentada de formas distintas a cada encontro com os devotos. Desta forma, nunca uma música é tocada de uma mesma maneira, assim o registro abaixo diz de uma dada experiência ou de um fluxo musical em que o canto de improviso do embaixador é alternado pela resposta coral. Neste entrelaçamento de vozes, temos acompanhamentos harmônicos e percussivos, tendo o embaixador Assobio realizando e conduzindo a performance musical. Este momento, que hora apresentamos está registrado no "Quarto Movimento" desta tese, intitulado como "A Folia nas Ruas".
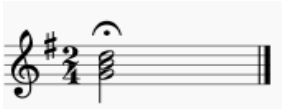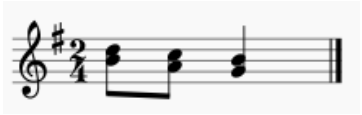
No quadro 1 apresentamos como o acordeon de 8 baixos trabalha de maneira diferenciada dos acordeons de 48 e 120 baixos durante a performance musical. O acordeon de 8 baixos acompanha a linha melódica do canto, diferentemente, dos outros que trabalham com acordes.
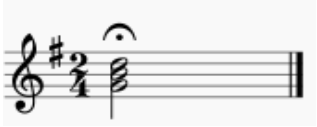
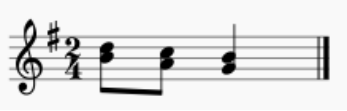
- Temos, o acordeon de 8 baixos iniciando a música por meio de uma base harmônica.
- Imediatamente as caixas integram a música firmando o andamento.
- Antes do embaixador iniciar o canto, as caixas preparam o arranjo musical e, somente, depois de escutar as caixas, é que o embaixador inicia a 1ª estrofe.
- Ao término de cada estrofe, o acordeon de 8 baixos (conhecido por "cabecinha de égua") faz uma pequena frase para a entrada do canto/resposta do coro. A primeira estrofe é o 1º refrão da música.
- Depois da segunda estrofe, antes da entrada do canto de improviso do embaixador, o acordeon, junto às caixas, novamente, cumpre sua função mediadora, sustentando um acorde de tônica (Sol Maior) e as caixas mantendo o andamento da música. Por fim, para finalizar a música, o acordeon faz um fraseado para que todos os instrumentos terminem juntos a performance.
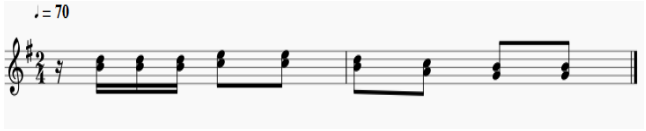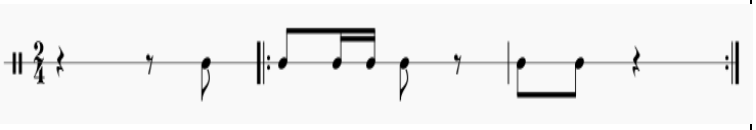
Quadro 2 - Apresentação do canto com mediação do acordeon de oito baixos e as caixas.

Base harmônica inicial feita pelo acordeon de 8 baixos	Frase das caixas ou ritmo base	Canto do embaixador 1ª estrofe	Frase do acordeon de 8 baixos para entrada do coro
		Santo Reis desceu do céu ai, ai Para visitar seu povo Trazendo a boa festa ô lá, lá Pro natal e Ano Novo	

Refrão do coro (Repete 1ª estrofe)	Frase do acordeon de 8 baixos Para entrada do coro de foliões	Canto do embaixador 2ª estrofe	Floreio do acordeon de 8 baixos
Santo Reis desceu do céu ai, ai Para visitar seu povo Trazendo a boa festa ô lá, lá Pro natal e o Ano Novo		O meu nobre companheiro Pra você eu canto agora Vim aqui te visitar ô lá, lá Com filho da Nossa Senhora	

Refrão do coro	Acordeon 8 baixos Sustentação do acorde de tônica	Canto do embaixador 3ª estrofe	Floreio do acordeon de 8 baixos
Santo Reis desceu do céu ai, ai Para visitar seu povo Trazendo a boa festa ô lá, lá Pro natal e Ano Novo		O destino guiando o bem Vem fazer nossa união Santo Reis lhe dá um abraço ô lá, lá Também um aperto de mão	

Refrão do coro	Acordeon 8 baixos Sustentação do acorde de tônica	Canto do embaixador 4ª estrofe	Floreio do acordeon de 8 baixos
Santo Reis desceu do céu ai, ai Para visitar seu povo Trazendo a boa festa ô lá, lá Pro natal e Ano Novo		O meu nobre capitão Filho da Virgem Maria Você fica aí com Deus ô lálá Com filho da Virgem Maria	

Refrão do coro	Frase do acordeon chamando para finalizar a música	As caixas finalizam o canto
Santo Reis desceu do céu ai, ai Para visitar seu povo Trazendo a boa festa ô lá, lá Pro natal e Ano Novo		

- *Vozes da Folia*

A harmonia predominante da Folia de Reis São Francisco de Assis acontece dentro do sistema tonal tradicional. Temos um canto resposta realizado a quatro vozes em forma solo/coro. Cada estrofe cantada é uma resposta ao verso do embaixador. Os foliões respondem estes versos com divisões de vozes denominadas, por eles, de primeira voz (Sol), segunda voz (Si), contralto (Ré) e retinta (Sol uma oitava acima). O canto resposta é finalizado quando o folião João da Ana, com um glissando ascendente, faz uma chamada para que o coro agregue suas vozes sobrepostas, com a requinta, agregada na sustentação das vozes.

Figura 8 - Zé da Ana.



Figura 9 - Júlio Cesar



Figura10 - Geraldo Magela.



Fig. 8: O acordeon de 48 baixos é tocado pelo embaixador Zé da Ana. Podemos observar que sobre o instrumento há um lenço branco de proteção. Como já colocamos, anteriormente, o lenço representa um fundamento e um signo visual que distingui os foliões dos demais envolvidos. No Reinado Zé da Ana é capitão da Guarda de Congo.

Fig. 9: Júlio Cesar tocando o acordeon de 8 baixos, o mesmo instrumento que o avô e o pai tocavam na Folia.

Fig.10: O sanfoneiro Geraldo Magela Domingos na Folia de Reis é responsável em tocar o acordeon de 120 baixos. No Reinado segue a tradição do avô, atuando como capitão na Guarda de Congo.

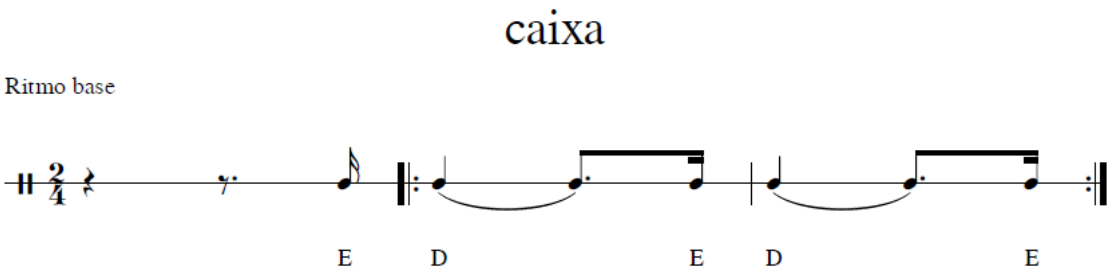
- *Instrumento guia: Caixas*

As caixas são responsáveis em manter a marcação rítmica da folia. Para tanto, os caixeiros não podem vacilar na batida certa quando acompanham o andamento dos acordeons. Para cada embaixador tem um andamento rítmico diferente, sendo que o embaixador Assobio traz como característica uma variação na semínima entre 73 a 80 batidas por minutos. Segundo o embaixador Assobio, quanto mais lento mais fácil fica para cantar. O embaixador Zé da Ana puxa um pouco mais o andamento, que seria uma variação na semínima entre 83 a 87 batidas por minutos. Na performance musical de cada embaixador, encontramos suas particularidades musicais, as quais devem ser respeitadas pelo grupo para o bom desenvolvimento. Este jeito especial que os embaixadores têm para realizarem suas embaixadas se inscrevem na performance, enriquecendo-a.

Mas nem sempre é possível manter um andamento ao longo da performance musical. Vejamos o canto para o presépio. Este começa no portão da casa do devoto, chamando o dono da casa para abrir o portão. Neste instante, temos uma música de andamento lento e solene. Dentro da residência, o embaixador canta vários versos para o presépio. Percebemos, então, uma modificação na energia dos foliões. Quando a varanda da casa do devoto é preenchida de sons e corpos, a música e a alegria fluem nos versos sagrados do embaixador. Os foliões são tomados de satisfação e prazer, sendo natural o aceleramento da música no decorrer do canto. Os corpos dos foliões seguem um movimento corporal, que pende para um lado e para o outro, acompanhando a cadência musical, e, em um dado momento, o bloco de corpos dos foliões se tornam um. Queremos dizer com isto que, independente do andamento, os embaixadores Assobio e Zé da Ana confiam na marcação e na levada rítmica dos caixeiros, que devem estar de acordo com a condução das sanfonas e aos seus comandos.

As levadas das caixas são marcantes tanto nas danças dos palhaços quanto na orquestração da folia. Seu ritmo tem como referência uma repetição periódica de padrão rítmico, e este padrão possui uma denominação que os foliões chamam de batidas. A função rítmica das caixas proporciona uma eficácia na condução da folia e ao interagir com reco-reco, pandeiro, viola, cavaquinho, violões, sanfonas e canto, compõem esta prática musical. Nesta prática, as batidas das caixas têm suas diferenças. Percebemos que, quando um devoto faz um pedido de dança, especificamente, para os palhaços, altera tanto o ritmo das caixas quanto a melodia da sanfona e nesta hora abre um momento diferenciado na folia. As danças são conhecidas na folia como

valsa, Congo, Moçambique, Cobra coral, Moinho, Jaca ou outra dança de gosto dos devotos. Encontramos, na toada das caixas, uma configuração básica que mantém uma repetição cíclica dentro de um padrão rítmico. A pulsação é um fator importante de unidade de articulação[18] que é incorporada e exteriorizada nos movimentos dos corpos dos foliões como também no andar, tocar e dançar. O ritmo abaixo é utilizado nos momentos em que as pessoas dão esmolas para receber um canto do embaixador ou quando o embaixador está cantando diante de um presépio.



Inserimos a vogal E como orientação de baqueta Esquerda e D como baqueta Direita, sendo que as baquetas golpeiam somente na pele da caixa. O padrão rítmico é composto por um período de dois tempos, intercalados por duas variações rítmicas. Na performance dos caixeiros, o padrão rítmico é tido como referência na toada. E as variações rítmicas acontecem de maneira livre pelos caixeiros durante a prática musical. Desta forma, em alguns momentos da música, enquanto um caixeiro realiza um ritmo base, o outro passa pelas variações, sendo que ambos, sempre, retornam ao ritmo base. Durante a performance, os caixeiros interagem com os foliões, dirigindo levadas rítmicas ou batidas aos companheiros. Assim, eles provocam um diálogo entre ritmos e melodias, como também, potencializa a musicalidade do grupo revelada em sons e gestos.

[18]A Etnomusicóloga Glaura Lucas investigou as repetições rítmicas das práticas musicais do Reinado Mineiro analisando guardas de Congo, Moçambique e Candombe. Como no Reinado, os padrões rítmicos do Reisado estão presentes dentro de uma presença ritualística e quando tratamos de ritual e fé essas práticas se aproximam. “Os padrões rítmicos pertencem a cada tipo de guarda, identificando-as musicalmente no cumprimento de funções, cujos significados se desdobram em vários planos: na dimensão espiritual/simbólica[..]” (LUCAS, p.7, 1999). Na Folia de Reis as células rítmicas cíclicas compõem o canto/resposta dos foliões durante os ritos agindo de maneira estratégica no dimensionamento temporal das atividades.

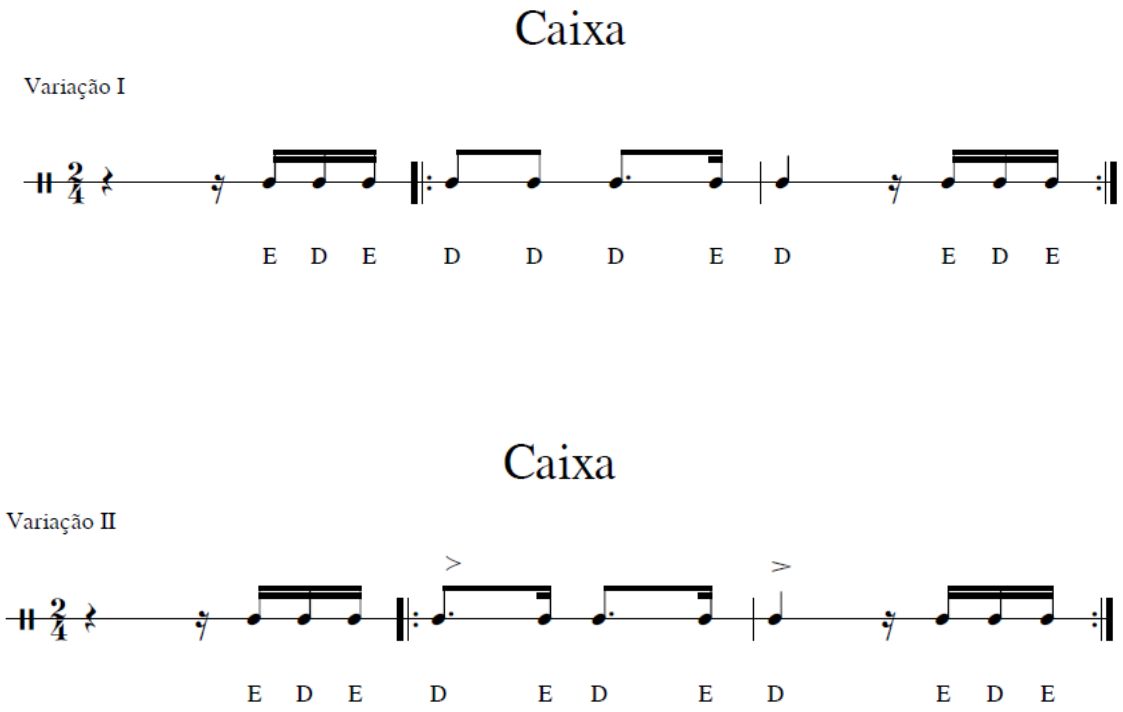


Figura 11 - Entardecer



Destaque dos caixeiros da Folia d e Reis São Francisco de Assis no momento em que a folia cantava para um devoto na rua da cidade de Carmo do Cajuru. Caixeiro Guilherme em primeiro plano e Wemerson em segundo plano (Caixeiro Guilherme é capitão do Moçambique e Wemerson do Congo no Reinado). Temos do lado esquerdo da imagem moradores aguardando a Folia. Foto Sônia Assis, 03 de janeiro de 2015.

Os caixeiros mantêm suas caixas ao lado esquerdo do corpo. A mão esquerda (apoiada sobre a caixa) segura a baqueta, deixando-a na posição vertical. A baqueta direita mantém a posição horizontal para realizar as acentuações dos toques.

- *Outros guias na performance musical da folia*

Vimos, então, que nas canções que a folia desempenha, em jornadas, os instrumentos guias conduzem todo o fazer musical, diferenciando-se, por vezes, no andamento que cada embaixador propõe. Porém, no trabalho de campo, e, ao revisitar os registros audiovisuais, detectamos que tanto o acordeon quanto as caixas nunca iniciam ou finalizam uma música sem uma confirmação do embaixador em exercício. Em nossos registros, detectamos os embaixadores fazendo um sinal com a cabeça ou com o corpo para informar ao sanfoneiro o início ou fim de uma música. Correspondendo ao pedido do embaixador, o músico sanfoneiro executa os acordes finais e, em seguida, todos os foliões finalização a música junto ao acordeon.

Caso seja o embaixador que esteja tocando o acordeon de 48 baixos, ele mesmo conduz a folia, sinalizando o início ou término de um canto. Portanto, são os embaixadores que decidem quando iniciar o canto, o que cantar e qual o andamento. O acordeon torna-se o elo de comunicação entre os embaixadores com o coro e os instrumentos. E para que este fato ocorra, de forma favorável, é importante que o instrumento guia fique próximo dos embaixadores, facilitando, assim, esta comunicação. É experimentando e vivendo a Folia que os foliões apreendem e reconhecem os versos cantados que cada embaixador realiza.

- *Pandeiro, Reco-Reco e Dourados*

Junto às toadas das caixas, encontramos três instrumentos percussivos que compõem a sonoridade da Folia: o timbre metálico do reco-reco de aço, das soalhas do pandeiro e dos *Dourados,* como também o som seco e oco do reco-reco de bambu.

✓ Reco-Reco

O reco-reco feito de aço incide de uma caixa de metal com três molas de aço esticadas sobre o tampo. Ele é tocado na horizontal sobre o braço esquerdo do folião Mário Vitalino, também conhecido como Chumbo (FIGURA 12). O reco-reco de gomo de bambu consiste de talhos na transversal e é manipulado em posição vertical, apoiado no ombro esquerdo do tocador folião, Zé Bernardo (FIGURA 13). Este ainda é enfeitado com uma rosa artificial, na parte superior, onde são presas fitas coloridas verde, amarela, alaranjada, branca e rosa. O ritmo do reco-reco é realizado raspando uma haste de metal nas molas e nos talhos do instrumento. Os dois foliões, Zé Bernardo e o Chumbo são integrantes antigos da folia.

Célula rítmica do reco-reco

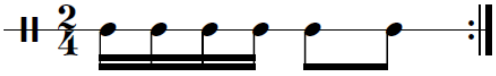


Figura 12 - Folião Mário (Chumbo).



Figura13 - Folião Zé Bernardo.



Tocadores de reco-reco. Foto: Sônia Assis.03/01/ 2015

✓ Pandeiro

O pandeiro utilizado, na folia, tem a película sintética, medindo 10 polegadas (FIGURA 14). O som que os foliões destacam no pandeiro vem de suas platinelas ou soalhas que preenchem um tempo do compasso. Para isto, eles utilizam a técnica conhecida como rufo (trill) que consiste em vibrar a pele friccionando o dedão ou as pontas dos dedos sobre a pele. A marcação das colcheias é feita com as pontas dos dedos (PD). O folião Dico é quem aparece executando o pandeiro, mas temos registro do folião João da Ana, tocador de violão, atuando, também, no pandeiro.

Célula rítmica do pandeiro



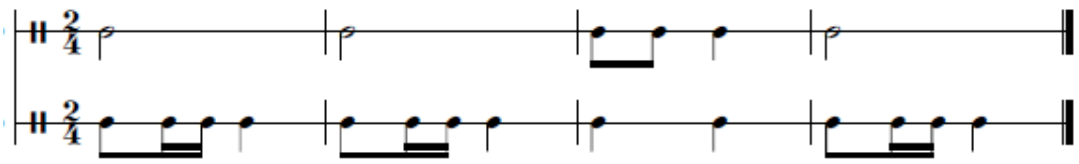
Figura 14 - Dico pandeirista.



Dico, pandeirista da folia de Reis e Capitão da guarda de Congo.26/12/2015

✓ Dourados

O *dourado*, instrumento sonoro dos palhaços, é fabricado por uma vara de bambu que mede, aproximadamente, 2 m de comprimento (FIGURA 15). O som dos *Dourados* e sua forma trazem uma peculiaridade única devido aos materiais de que é composto. Na extremidade superior do bambu, existe uma abertura vazada de, aproximadamente, 10 centímetros de comprimento. Neste espaço, encontram-se platinelas de tampinhas presas e amarradas no bambu por um arame. Na extremidade inferior do *Dourado* encontra-se uma grossa borrada que amortece e protege o bambu da pancada no chão, para que este não sofra dano. Ao mesmo tempo, a pancada agita as platinelas de tampinhas. Seu som ressoa por todo o bambu, produzindo uma sonoridade aguda e bem definida. O som dos *Dourados* é alcançado quando os palhaços batem a base deste instrumento no solo, possibilitando, assim, que as tampinhas de metal colidem. Este instrumento, quando não usado em danças, ora acompanha a marcação do tempo forte da música e ora executa uma célula rítmica. Verificamos que os *Dourados* trabalham se comunicando. Enquanto um *Dourado* marca o tempo forte, o outro executa uma frase e vice-versa. Podem, também, tocar a mesma frase ou marcar o tempo forte. A organologia deste instrumento é apresentada no Quinto Movimento, onde destacamos as danças dos palhaços.



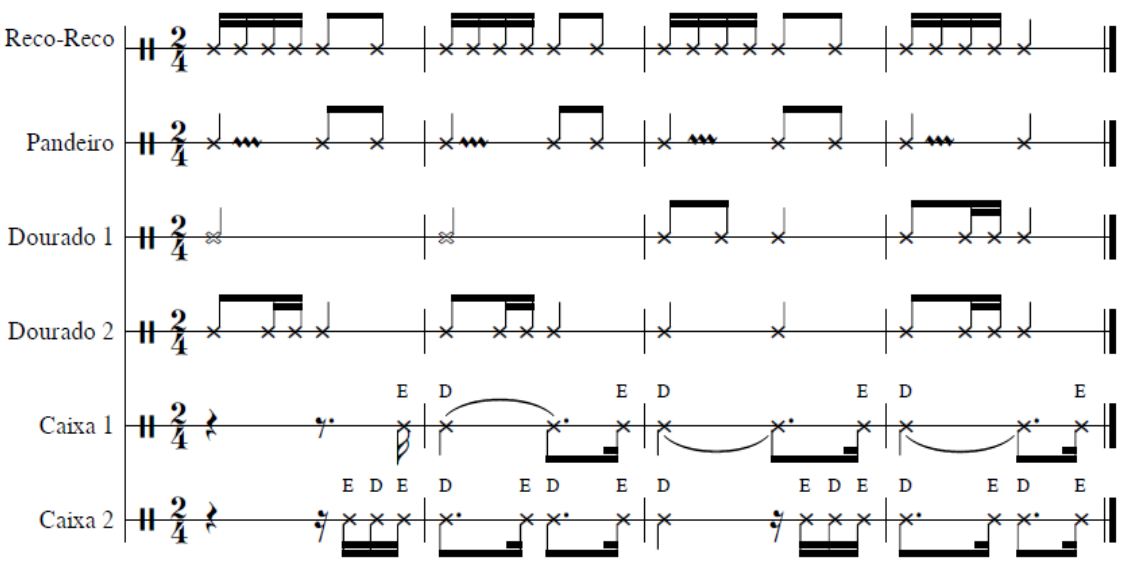
Variações rítmicas s Dourados

Figura 15 - Palhaços e dourados.



Folia em visita ao asilo Vila São Vicente na cidade de Carmo do Cajuru no dia 26/12/2015.

Esboçamos abaixo um recorte sobre a percussão da Folia de Reis São Francisco de Assis. Ressaltamos que instrumentos percussivos ressoam em diálogo e não, necessariamente, seguem esta ordem.



- *Instrumentos de corda na folia*

Os instrumentos viola, violão e cavaquinho preenchem, harmonicamente, a música da folia. Na pesquisa etnográfica, encontramos uma viola de 10 cordas, violão e cavaquinho em maior quantidade. Por serem de fácil transporte, estes instrumentos giram com maior tranquilidade entre os foliões, especialmente, nos momentos de revezamento, quando são substituídos nos braços dos tocadores de acordeon, para facilitar a caminhada destes nas jornadas. Os instrumentos de cordas são importantes no preenchimento harmônico, dando apoio ao canto dos foliões.

- *Vida coletiva em movimento*

Na atuação do grupo, percebemos a existência de uma relação entre sagrado, músicos e instrumentos. Neste caso é o que possibilita torná-los foliões e devotos, ou seja, uma experiência alcançada pela prática de engajamento na Folia. No decorrer da performance, os foliões cantam, tocam e dançam em um movimento uníssono, ou bailar coletivo, lento e gracioso, contagiante e alegre. O contexto desta prática musical é o verdadeiro ambiente funcional, em que, o instrumento sonoro se torna significativo na interação com os foliões, estendendo-se ao corpo e a voz, conectando-se e se relacionando com o grupo. Pelo instrumento musical, compreendemos não só a música e sua função, mas as relações de envolvimento dos Foliões com os objetos materiais, pois, neste movimento, ambos constituem o ambiente que é vivido. Pelo engajamento, os instrumentos sonoros produzem efeitos atravessando a cidade, avisando seus moradores dos cantos e das danças da folia. Assim, a materialidade sonora compõe, ativamente, a folia em cada movimento e envolvimento com o mundo.

Quando realçamos a presença destes materiais sonoros na folia e sua interferência na maneira de comunicar ou mediar o fazer musical, através dos instrumentos ou da materialidade, percebemos o quanto a vida está acontecendo, ou seja, pelos acordes, vibrações e musicalidade. Na folia, a música coloca pessoas e instrumentos em relação: nela as coisas fluem, raspam, batem, tocam, criam e tornam-se música (INGOLD, 2011, p. 29). Neste andamento, os instrumentos da Folia tecem histórias através do tempo e isto requer, sempre, uma restauração do material gasto pelo uso, como as peles que furam, as cordas que arrebentam ou mesmo a pintura que desgasta. Tudo isto retrata que o tempo passa e deixa suas marcas nas coisas e nas pessoas quando se envolvem. Por isto, é quase inevitável que novas coisas sejam reinventadas.

A proposta de Ingold, em trazer as coisas à vida, se refere e este processo, permanente, das coisas se constituindo num fluxo constante. Desta forma, as coisas estão na vida constituindo e se constituindo no próprio movimento. E, assim, a Folia de Reis se revela, num fluxo, em inter-relação com as pessoas, a música e a dança.

Quando propusemos estudar esta prática, nos envolvemos com as pessoas, as coisas, os sentimentos, a fé e os laços que constituem a vida coletiva. Ao estudarmos as relações, a maneira como nos constituímos pessoas e tecemos histórias, inevitavelmente, deparamos com a vida coletiva em movimento.A Folia de Reis São Francisco de Assis se sustenta a partir de um dinamismo processual e constante associações. Como acontece no mês de dezembro, quando a Folia de Reis São Francisco de Assis realiza o Encontro de Folias[19] na cidade do Carmo de Cajuru. Neste encontro, a Folia faz novas associações e redefinições, aumentando seus sons, instrumentos, cantos e danças. Os foliões, fortificam os laços e, assim, organizam e estabelecem novas conexões, pois, cada folia promove, em sua cidade, um encontro, gerando uma rede em constante dinâmica.

Diante destes apontamentos, apresentamos uma prática integrada, em um sistema sócio cosmológico e organizada por uma coletividade heterogênea. Toda esta riqueza de entrelaçamentos, realçada na musicalidade dos foliões, expressa-se nas formas infindáveis das pessoas e coisas de se situarem e de se relacionarem no mundo. Assim, as relações na Folia de Reis se revelam em socialidade nos cantos rituais em que a vida humana é estabelecida. Como prática social, a festa da Folia de Reis São Francisco de Assis, através da expressividade musical, comunica e interage com o mundo que participa, tanto no plano físico como espiritual.

[19] Todo ano, a Irmandade Folia de Reis São Francisco de Assis, promove, na cidade de Carmo do Cajuru, o Encontro de Folias. Para este encontro são convidadas grupos de Folias de Reis de várias regiões de Minas Gerais. O evento tem como objetivo fortificar os laços, tocando, cantando e rezando. Neste dia, ampliam as sonoridades, características de cada Folia de Reis, consolidando sempre com um bom almoço comunitário.

2.4 Imagens da folia

Figura 16 - Abertura da folia.



Abertura da folia no terreiro da casa do Seu Nego. Bandeireiro Joaquim Ferreira da Fonseca. Embaixador Assobio ao centro realizando abertura para o encontro de folias no dia 07/12/2014. Foto Sônia Assis

Figura 17 - Foliões na rua de Carmo do Cajuru.



Folia de Reis São Francisco de Assis pelas ruas da cidade de Carmo do Cajuru em jornada no dia 03/01/2015. Foto Sônia Assis

Figura 18 - Homenagem ao antigo folião.



8º Encontro de Folias de Reis – Carmo do Cajuru 07/12/2014. Folia de Reis São Francisco de Assis homenageando senhor que exerceu função de palhaço nesta folia. Foto Sônia Assis

Figura 19 - Foliões da Irmandade São Francisco de Assis



Folia de Reis São Francisco de Assis no 8º Encontro de Folias na cidade de Carmo do Cajuru. 07/12/2014. Foto Sônia Assis

TERCEIRO MOVIMENTO

3 A FOLIA NA RUA

Vem ver, sentir, cheirar
e escutar a Folia.
Sônia Assis

Notas de movimento

Em Belo Horizonte, no dia 03 de janeiro de 2015, por volta das 14:00 horas, recebo uma mensagem do filho do Seu Nego, por mensagem, informando que as 18:00 horas a Folia sairia. Na mensagem constava "Sônia a folia vai sair hoje às 18:00 horas". Seria minha primeira jornada. Depois da notícia, foi um alvoroço atrás de equipamentos de filmagem, gravador de áudio, cadernos, bolsas, e tudo que fosse necessário para a chegar a tempo de acompanhar a jornada. A expectativa para vê-la na rua crescia. Até então, só tinha assistido a performance do grupo no "Encontro de folias" no dia 07 de dezembro de 2014. Ao chegar à Cidade de Carmo do Cajuru, a folia se encontrava em jornada.

Uma semana antes, desse encontro tão esperado, estive em Carmo de Cajuru para conversar com Criolo, que é coordenador da folia, e os embaixadores Zé da Ana e Assobio. Tudo combinado e acertando para o encontro, mas, ao chegar à cidade, não encontrei nenhum deles, dois estavam na roça e o outro viajando, ou seja, esqueceram do nosso encontro.

Quando chego à cidade, no dia 03 de janeiro, a Folia estava cantando na porta da casa de um devoto. Cheguei animada, com a filmadora em mãos, e logo avistei Seu Nego, tocando cavaquinho, que sorrindo me saudou. Passei filmando por detrás do grupo até alcançar o portão da casa, lá se encontravam os donos ouvindo as embaixadas. Ao

lado do embaixador Assobio, Zé da Ana tocava acordeon, acompanhando a embaixada. Os integrantes da Folia me cumprimentaram sorrindo. Assobio estava concentrado no canto, Zé da Ana olhou-me sorrindo e trocou uma conversa com Criolo. Não consegui escutar, mas pela filmagem foi parecido com isso "A moça que nós combinamos semana passada para conversar chegou". O embaixador Assobio que terminava o canto abraçou o dono da casa, chegando a levantá-lo do chão, pareceu-me amigos próximos.

Os palhaços, com seus Dourados, marcavam a música batendo-os no chão. Assobio acenou-me sorrindo, a timidez nunca atrapalhou em nada sua performance. Depois continuou se despedindo do casal cantando e tocando seu cavaquinho. Na esquina, apareceu outro casal. Um dos palhaços disse para o embaixador que eles tinham dado esmola. Assobio iniciou os versos cantados para o novo casal. No meio do canto, um palhaço abriu seu saquinho de esmola em minha direção me pedindo dinheiro, porém, como estava filmando, não pude agradá-lo. Percebendo que não contribuiria, o palhaço improvisou uma dança com seu Dourado o abraçando como se estivesse bailando com uma pessoa. Para alegria deste palhaço, a pessoa que estava atrás de mim lhe deu uma esmola. O embaixador Assobio continuou cantando para o casal e os foliões responderam os versos, seguindo a mesma melodia.

Seja o pai, seja o filho, seja o nosso santo amém
Seja nosso santo amém,
Seja nosso redentor que nasceu lá em Belém, ai, ai.
Coro: Lá lá .....

Depois de cantar para o casal, a sanfona fez um acorde comunicando aos foliões que a cantoria iria finalizar. Toda a folia entendeu a mensagem finalizando juntos à música. Continuei filmando a movimentação dos palhaços e suas brincadeiras quando Criolo chegou pertinho e disse: "- Eu quero te pedir desculpas daquele dia que nós tratô e não cumpriu".

3.1 Acordai, nobres senhores.

Tinhorão (1998) apresenta a população urbana no final do século XVIII formada por escravos africanos, negros forros, trabalhadores, soldados, funcionários públicos, artesãos, vadios e prostitutas. Mas, das atividades urbanas que mais se destacavam, nessa época, era a profissão do barbeiro. Segundo o autor, por demandar poucos minutos entre aparar o cabelo ou fazer a barba, os barbeiros tinham tempo suficiente para arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). Uma atividade decorrente da divisão social do trabalho urbano que surgia nas duas cidades, Salvador e Rio de Janeiro, importantes centros comerciais da colônia e do Império. Sendo praticadas em público, na rua, os barbeiros tinham sua relação profissional diferenciada das demais profissões mecânicas ou outras atividades artesanais, com tempo vago entre um freguês e outro. Tinhorão denomina esse tempo de lazer, ressaltando que eles, dessa forma, aproveitavam para exercitarem outra arte não mecânica: a atividade musical.

Os barbeiros escravos africanos e forros se relacionavam muito bem com a música e passaram a ser conhecidos, nessa época, por seus pregões e cantos de trabalhos. O ato de cantar trabalhando, dava ritmo ou cadência ao carregarem sacos e cargas pesados. Existiam, também, as canções dos carregadores de pianos, conhecidas como “cantilenas dos carregadores de pianos” (TINHORÃO, 1998, p. 155-159). Nos relatos de Tinhorão, os barbeiros desenvolveram a habilidade musical, justamente, por terem as mãos livres e, assim, podiam praticar o aprendizado de um instrumento musical como rabecas, trombetas, atabales e oboé. Surgiu, então, a nova especialização musical dos barbeiros do Rio de Janeiro e Bahia, únicos centros urbanos do Brasil colonial, documentada em meados do século XVIII.

Figura 20 - Loja de Barbeiro



Barbeiros Ambulantes Jean-Baptiste Debret (1768-1848), século XVIII.[20] Centros urbanos do Brasil colonial.

Figura 21 - Barbeiros trabalhando



Jean-Baptiste Debret (1768-1848)[21].

Dentre os relatos das festas, em meio ao século XVIII, Tinhorão (1998), a partir do romancista Manuel Antônio de Almeida[22], rememora como a música dos barbeiros se tornava indispensável à festa do Divino Espírito Santo. Era um grupo de meninos de 9 a 11 anos vestidos à pastora: sapatos cor de rosa, meias brancas, calções da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de colarinho, chapéus de palha de abas largas e forradas de seda, tudo enfeitado com grinaldas de flores. Os meninos levavam instrumentos pastoril: pandeiro, machete (cavaquinho) e tamboril.

> Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por uma música de barbeiros e precedidos e cercados por uma chusma de irmãos de opa, levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam (TINHORÃO, 1998, p.165).

Uma música de andamento alegre, composta de pandeiros ou tamboril, oriundos da Península Ibérica e tão antigos quanto macetes ou cavaquinho, tipicamente, português, encarregados de dramatizar o auto da Folia. No Rio de Janeiro, ao lado da Igreja patrocinadora da festa, eram construídos os chamados Impérios que acolhiam o Imperador do Divino e serviam de palanque para a música dos barbeiros. Hoje conhecidos como coreto.

---

[20]Disponível em: http://http://brasilescola.uol.com.br/historiab/a-musica-barbeiros-nas-cidades-imperiais.htm. Acesso em: 04 Jan 2014.

[21] Disponível em http://www.brasilescola.com/historiab/a-musica-barbeiros-nas-cidades-imperiais.htm. Acesso em: 20 Jan 2014.

[22]O romancista, que nasceu em 1831, reproduz lembranças de sua infância no Rio de Janeiro. Almeida, Manuel Antônio. Memórias de um sargento de milícias. Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1994, vol. XIX da Biblioteca Popular Brasileira do Instituto nacional do Livro, p. 85-5.

No século XIX do Brasil escravocrata e hierarquizado, as festas dos brancos eram acolhidas no interior dos palácios e teatros, e as dos “negros”, nas ruas da cidade e senzalas das fazendas. Nas procissões e festejos, o povo tornava-se membro do cortejo e representantes do seu santo de devoção. Nessas festas, havia a mistura de pessoas e grupos. Schwarcz (1998, p. 266-269) relata que, nas festas de Dia de Reis, nesse Brasil Imperial, havia a presença de D. Pedro II, que prestava homenagem aos Reis Magos do Oriente.

A presença da música dos barbeiros impulsionou o surgimento da música popular no Brasil, sendo esses músicos, no início do século XIX, os pioneiros da música urbana. Era comum, nessa época, bandas de música tocando nas vilas da vizinhança em comemoração a algum santo. Conhecidos, também, como filhos da harmonia, eles sempre encontravam trabalho nas igrejas ou celebração de festas. Segundo Tinhorão (1998), esses músicos, instrumentistas negros, tornaram-se os únicos fornecedores do novo tipo de serviço urbano, o da música destinada ao entretenimento público. Eles se diferenciavam, musicalmente, dos músicos das bandas das fazendas que tinham grande preocupação orquestral e detinham seus conhecimentos sob direção de professores europeus. Os barbeiros se organizavam a partir de um mestre de seu meio e condição, criando um estilo musical mais espontâneo e um aprendizado de instrumento que acontecia mais livre. A música era ensinada por “ouvido”, sendo assim autodidatas na formação musical (TINHORÃO, 1998, p. 160- 163).

Moraes Filho Mello (2002) narra, no Brasil Imperial, na véspera de Reis na Bahia, que os cantadores de Reis percorriam a cidade cantando versos de memória e de longa data. Eram moças e rapazes negros e pardos, eles com calça, paletó, colete branco e chapéu de palha ornado com fitas compridas e flores em torno, elas de vestidos bem feitos e alvos e chapéus de pastoras. “São mulheres e homens, meninos e meninas, batem, ao compasso da música, leves pandeiros, ou tocam, nas mãos entre abertas e suspensas, castanholas que atroam” (MELLO, 2002, p. 75). Adiante, Mello descreve que, estando o rancho em frente a porta da casa, ainda fechada, a música inicia com o canto.

Ó de casa, nobre gente,
Escutai e ou vireis,
Lá das bandas do Oriente
São chega dos os três Reis.

Do letargo em que caístes,
Acordai, nobres senhores,
Vinde ou vir notícias belas
Que vos trazem os pastores.

Nesta noite tão ditosa
É bom que vós não durmais,
Por que tão alta ventura
Não é justo que percais.

Vinde ou vir simples cantigas
De grosseiros camponeses,
Das aldeias conduzindo
Cordeiros e mansas reses.

As serranas enfeitadas,
De prazeres vêm saltando;
Os mancebos e os velhinhos,
Todos, todos vêm chegando.

Ó senhor, dono da casa,
Quer que lhe diga quem é?
É um cravo de amaranto
Com sua açucena ao pé.

Senhora dona da casa,
Mande entrar, faça favor,
Que dos céus estão caindo
Pinguinhos d'água de flor.

Inda bem,
Há de vir!
Que somos de longe
Queremos nos ir...
(MELLO, 2002, p.76)

Depois de muitas trovas clássicas, a porta se abre, o rancho entra e, em frente ao "*presepe*", iniciam-se novas canções e acompanhamentos. Assim, os ranchos ao som das flautas, violões, cavaquinhos e pandeiros, das cantorias e castanholas, dirigem-se ao presépio da Lapinha ou às casas já conhecidas para festejar o Natal. Mello (2002) descreve, também, que o ritual era composto de escravos negros e esses recebiam convites para tocar nas folias. Ensaiavam dobrados, quadrilhas e fandangos para a Festa do Divino Espírito Santo. Essas folias, com seus instrumentos múltiplos e canções tradicionais, tinham na colheita das esmolas relações diretas com o festejo.

Figura 22 - Folia do Divino, séc. XIX.[23]



A FIGURA 22, representa a Folia do Divino presenciada por Debret no início do século XIX no Rio de Janeiro. Na gravura, em primeiro plano, o porta-bandeira com chapéu enfeitado, impedindo o macaco de arrancar a bandeira do mastro. Junto ao porta-bandeira, um grupo de pessoas com seus tambores, violão e triangulo de metal, caminhavam tocavam e cantavam. Do lado direito da cena, também em primeiro plano, vemos um irmão da confraria com uma sacola de coleta recebendo donativos. Mais ao fundo e ao centro da cena, um menino, que representa o imperador, caminha com dois membros adultos da confraria ao seu lado.

[23]Pintura de Debret sobre a Folia do Divino, Rio de Janeiro séc. XIX.
Disponível em: http://www.riodejaneiroaqui.com/pt/folia-do-divino.html.Acesso em:14 Mai 2015.

No século XXI, encontramos a Folia de Reis São Francisco de Assis com seus homens negros, pardos, brancos, artesãos, carpinteiros e festeiros envolvidos em uma cosmologia de experiências comuns, transpassadas por materiais, que, por vezes, constituem-se inseparáveis da música, do ritual e dos instrumentos musicais.

3.2 Abertura do ritual

Na moradia do folião e artesão Seu Nego, ficam guardados os instrumentos dos músicos foliões e dos palhaços, sendo este o motivo da folia ser aberta em sua residência. Antes da abertura da folia, os foliões realizam o primeiro ritual, o almoço, o alimento do corpo indispensável para cumprirem tantas horas de jornadas pelas ruas da cidade. Nestes momentos agradáveis que antecedem a abertura da Folia, a moradia do Seu Nego se enche de conversas, risadas e "causos". É intensa a mudança de expressão das pessoas, começando pela a anfitriã Dona Ana, que não esconde sua alegria, cumprimentando, distribuindo bênçãos, conversando e contando suas histórias. Neste ritmo festivo, os foliões localizam seus instrumentos, no quarto que os guardam, e depois se direcionam ao terreiro para os afinarem, tendo o som da sanfona como referência.

O embaixador Assobio, detentor dos fundamentos da Folia de Reis, no quarto dos instrumentos e com a bandeira em mãos, a desenrola, cuidadosamente, ajoelha, beija gira sobre sua cabeça e diz, "Agora só falta cantar para a bandeira". O primeiro acorde, feito pelo embaixador na sanfona, comunica a Abertura da Folia. Durante todo este processo de bênção e purificação, o som do acordeon, do pandeiro, viola e violão soam no terreiro. A música é que comunica. Não se usam falas entre os foliões para iniciarem a abertura da folia. Tudo é percebido pela sonoridade, pelos gestos e pelos sentidos. Depois que o embaixador faz reverência à bandeira e é benzido por ela, esta passa para as mãos do bandeireiro que se encarrega de conduzi-la. Em seguida, eles cantam e rezam para que nada de mal lhes aconteçam, durante as viagens, pelas ruas da cidade. A cena se manifesta de maneira interessante. Primeiro, os foliões se alimentam de nutrientes, o alimento indispensável para cumprirem tantas horas de jornadas pelas ruas da cidade e depois de sons.

3.2 Uma organização orgânica

Figura 23 - Embaixadas do Zé da Ana



Embaixador Zé da Ana tocando sanfona e Subio com seu cavaco fazendo embaixada. 03/01/2015. Foto Sônia Assis.

Na FIGURA 23, retratamos a maneira como se dá a organização espacial da folia durante a performance musical. Neste dia de jornada, na cidade de Carmo do Cajuru, registramos os foliões musicistas no entorno dos embaixadores. E neste momento, não percebemos uma organização fixa para cada folião ou um desenho definido.

Figura 24 - Jornadas em Belo Horizonte



Jornada realizada no dia 09/01/2016 no Bairro das Indústrias/BH. Foto Sônia Assis

Um ano depois acompanhamos a folia, no Bairro das Indústrias, em Belo Horizonte. Na FIGURA 24 apresentamos um outro formato do grupo nas jornadas. A folia manteve duas filas indianas, com as caixas na frente, ao lado do embaixador Zé da Ana, que tocou o acordeon de 48 baixos. Bem atrás, sustentando a tonalidade, Júlio com seu acordeon de 8 baixos. Nesse dia, o acordeon de 120 baixos não participou da jornada.

Sobre a organização da Folia, em suas jornadas, refletimos que a cada performance há uma modulação diferente, assim encontramos caixeiros, cavaquinista, violonistas ou sanfoneiros se organizando, ora de maneira mais livre e orgânica, ora mantendo uma simetria. Nesta dinâmica, independente do formato, a organização dos foliões é totalmente arranjada ou organizada com seus integrantes, cumprindo, com determinação, sua função e papel. Em nossas análises, notamos a importância da presença das sanfonas ao lado do embaixador, pois estes instrumentos são a base e referência para o canto. Não muito distante, os caixeiros mantêm toda a cadência, acompanhando o início e fim do canto. E neste acontecimento festivo, a proximidade de todos contribui, favoravelmente, para a boa performance, possibilitando, assim, que os sons da folia preencham e agregam à paisagem.

3.3 Encontros e envolvimento

A sonoridade da Folia ganha a rua. Com seus passos lentos, o grupo se movimenta até ao portão de outra casa para iniciar a cantoria. As pessoas interessadas em ver a Folia se acomodam nos passeios com cadeiras, bancos improvisados ou aguardam, em pé, na entrada da casa. A paisagem da rua se modifica, instantaneamente, com a passagem da Folia. As vestimentas brancas, o andar musicado, o colorido dos palhaços nas vestes, as pessoas aguardando nas calçadas, tudo vai compondo a paisagem. O próximo encontro se deu do outro lado da rua. Agraciado pela vizinha com dois reais, um senhor de idade, usando um rosário[24] feito de "lágrimas de Nossa Senhora" cruzado no peito, aguardava o embaixador Assobio para exercer suas embaixadas.[25] Todo congadeiro tem seu rosário. Assobio e Zé da Ana confirmam que este senhor de quase 100 anos é um capitão congadeiro da cidade.

[24]Consta como sendo o símbolo maior dos devotos de Nossa Senhora. O rosário contém quinze mistérios, que é a junção de três terços - os gozosos, os dolorosos e os gloriosos - cada um possui cinco mistérios. Todo congadeiro o usa em torno do corpo como proteção (LUCAS, 2002).
[25]Embaixadas são as narrativas que associam a viagem dos Reis do Oriente ou o nascimento do Menino Deus.

Nesta festa, a participação dos devotos não se dá passivamente. Neste encontro, um senhor congadeiro participa da performance da folia de maneira emocionante e verdadeira, contagiando foliões, pesquisadora e devotos que viajavam. Apresentamos os versos do embaixador, feitos para este devoto, com imagens registradas deste encontro. Durante a exposição dos versos sagrados, percebemos, uma atitude significativa entre devoto e folião, uma comunicação gestual de bênçãos, uma expressividade única do momento vivido. Estas imagens que expomos são frames do vídeo da jornada da Folia de Reis. A gravação direta se torna, como já diz Gardner (1957, p. 356), uma realidade instantânea, capturada sem distorções resultantes de falhas de observação.

Figura 25 - Embaixador e reinadeiro I.



Embaixador inicia o canto com o refrão

Santo rei desceu do céu ai ai
Para visitar seu povo
Trazendo a boa festa ô lá, lá
Pro natal e ano novo

Figura 26 - Embaixador e reinadeiro *II.*



Coro repete o refrão

Santo rei desceu do céu ai ai
Para visitar seu povo
Trazendo a boa festa ô lálá
Pro natal e ano novo

Figura 27 - Embaixador e reinadeiro III.



O meu nobre companheiro
Pra você eu canto agora
Vim aqui te visitar ô lá, lá
Com o mandado de Nossa Senhora

(Refrão Coro)

Figura 28 - Embaixador e reinadeiro IV



O destino guiando o bem
Vem fazer nossa união
Santo Reis lhe dá um abraço ô lá, lá
Também um aperto de mão
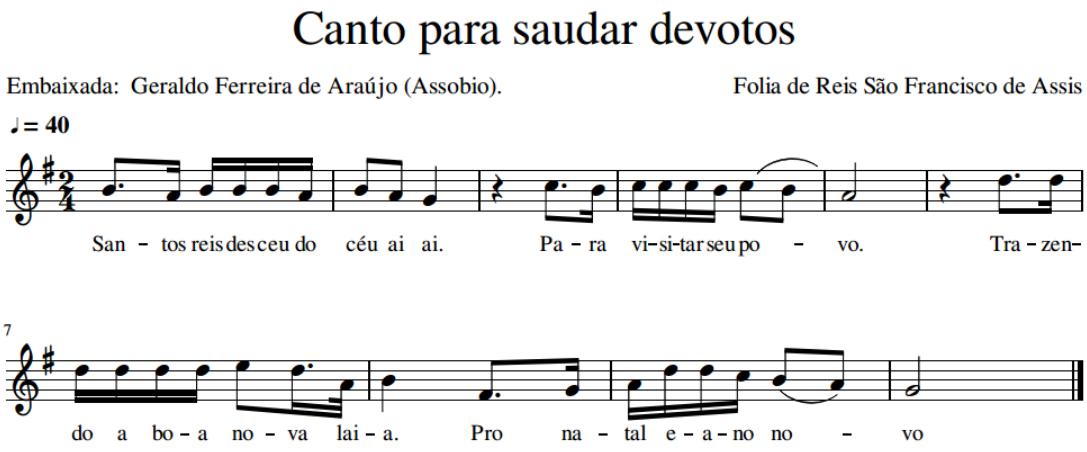
(Refrão Coro)

Figura 29 - Embaixador e reinadeiro V.



O meu nobre capitão
Filho da Virgem Maria
Você fica aí com Deus ô lálá
Com filho da Virgem Maria

Refrão Coro



Transcrição 1 - Canto para saudar devotos

Durante esta performance, presenciamos que a interação entre folião e devoto é exercida pelos papéis que cada assume neste coletivo, possibilitando uma organização de experiência da vida social. Cantar para uma pessoa permite compreender esta pessoa como participante da folia, seja por meio da integração de gestos ou pelos sons vocais que são inseridos no ato da performance, permeados de sentidos e sensibilidade. Pelo olhar convidativo, pelo toque de mãos, abraços, pelos sons, pelas frases cantadas e criadas, pela bênção de agradecimento, tudo

isso diz sobre o que é ser pessoa folião e pessoa devota. No fazer musical da Folia, encontramos pessoas pronunciando, através da corporalidade, suas experiências arranjadas no mundo que as rodeiam.

Abrindo seus braços, parecendo querer abraçar a folia, o capitão, com sua voz rouca, afinada e intensa, solta sua voz possante junto a dos foliões. O embaixador improvisa versos, especialmente para promover esta união (devoto, foliões e santos). Ele solicita um contato corporal, um abraço e um aperto de mãos para selar o encontro em nome dos Santos Reis do Oriente. O Senhor Capitão do Congado, experiente e conhecedor de saberes cosmológicos, retribui os versos benzendo o embaixador com o Terço do Rosário. Este ato entrelaça as energias dos irmãos do Reinado e do Reisado em uma trama de fé, respeito e sabedoria.

- *O canto na rua*

O embaixador Assobio esclarece a diferença de cantar na rua para uma pessoa e cantar no presépio. Segundo sua narração, os cantos na rua surgem pela criatividade ou improviso e no presépio, por escrito.

> **Sônia**: Existem diferenças nos cantos realizados na rua ou em frente aos presépios?
>
> **Assobio**: Tem muita diferença.
>
> **Sônia**: Você pode explicar?
>
> **Assobio**: A música do presépio é uma música que você está concentrado em frente ao Menino Jesus, né? Agora, as músicas na rua, você está cantando concentrado, assim, você está com aquele objetivo e aquela devoção. Só que as músicas são diferentes. Por exemplo, você está cantando para uma pessoa na rua agradecendo a esmola ou só cantando para aquela pessoa. Você está cantando ali com criatividade e memória, né? No presépio não. Você está cantando por escrito.

Em entrevista, o embaixador Assobio fala da existência de um caderninho com os cantos escritos à mão, caderninho este que retém versos do tempo de seus antepassados e outros passados por embaixadores conhecidos. Segundo Seu Nego, a Folia de Reis São Francisco de Assis teria três cópias de embaixadores “famosos” da região de Carmo do Cajuru, sendo o Sr. Vicente, Luís Entulho e João. Chaves (2014), também, descreve que, durante sua pesquisa sobre a origem da Folia de Reis no sertão norte-mineiro, nas beiras do rio São Francisco, os embaixadores guardavam cadernos preenchidos com versos das partes principais que deveriam

aprender. Estes cadernos não são disponibilizados, pois neles constam o fundamento dos cantos de folia.

Para o embaixador Zé da Ana, cantar, para uma pessoa na rua, desencadeia muitas emoções. Principalmente, as lembranças dos familiares, foliões ou devotos, que já partiram. Os versos cantados que surgem de improviso/criatividade, na maioria das vezes, tocam as pessoas por serem versos sinceros, acolhedores e agradáveis. A explicação que O embaixador Zé da Ana traz sobre o canto de improviso diz muito sobre este momento.

> **Sônia:** E o sentimento de vocês, naquele momento, como é?
>
> **Zé da Ana**: Forte. Falar a verdade pra você, tem hora que a gente se emociona tanto. Tem hora que você canta e depois que você acaba de cantar, você vai raciocinar a música e a emoção bate muito forte. Bate forte de mexer com a gente, a gente busca de uma pessoa da família da gente que já se foi, partiu.
>
> **Chumbo**: Que já se foi. Para o Menino Jesus ou a Sagrada Família.
>
> **Zé da Ana**: Que já se foi. Partiu e cantava com aquela emoção, com aquela fé e objetivo para os Três Reis do Oriente e Menino Jesus. Entendeu? Depois você pode completar Assobio, às vezes eu passei na sua frente.
>
> **Assobio**: Não, não tá certo.
>
> **Zé da Ana:** Tem hora que a gente se emociona tanto que os olhos chegam a encher d'água de tanta emoção. Emoção não é de tá cantando. É da gente alcançar aquele objetivo. Às vezes você dá uma esmola e põe na bandeira. Não tem como eu passar pra você como é que a gente tá cantando para tirar aquela esmola da bandeira. Mas, a gente tem aquela emoção de estar cantando para a sua pessoa, você se sente emocionada, vem a chorar por aquele verso que a gente fez te agradecendo. O que você deu para os Três Reis do Oriente, para São Sebastião. - Você está entendendo?
>
> **Sônia:** Estou.
>
> **Chumbo:** Alcançar aquela graça que recebeu. Estava doente sofrendo das vistas e voltou a enxergar. Tem essas coisas como, estou dando essa esmola pra São Sebastião porque o meu gado estava morrendo e parou de morrer.
>
> **Zé da Ana:** [...] Eu cantei tirando esmola da bandeira, os versos que eu cantei o meu irmão que estava de palhaço chorou dentro da máscara. Ele disse assim: - Zé da Ana eu chorei de ver.
> - Eu mesmo não pressenti nada, mas senti a música e o tanto que a música tocou.
>
> **Assobio:** Tem hora que você canta, numa hora dessa, até sem concentrar, sem pensar. Aquilo ali cai na mente da gente e a gente vai cantando.

A partir das narrativas acima, cantar para uma pessoa na rua é um momento único e especial, pois são versos que dizem sobre as pessoas, seus sentimentos e fé, emocionando e afetando tanto a pessoa que está cantando quanto a que está sendo homenageada. Zé da Ana acrescenta

que agradar uma pessoa com um canto é um caminho difícil, pois os embaixadores não sabem o que as pessoas querem ouvir. Logo, se o canto consegue emocionar uma pessoa, os embaixadores, também, sentem-se emocionados. Todo o verso, direcionados ao devoto, requer dos embaixadores um conhecimento profundo sobre os fundamentos. Esta experiência é que possibilita colocar em prática seu processo criativo de improvisar versos. Diante do presépio, no entanto, segundo o embaixador Assobio, os versos cantados são diferentes. Para saudar um presépio os embaixadores cantam os versos memorizados, ou versos escritos, os quais são sagrados. Somente os embaixadores experientes conhecem os versos para saudar presépio. Neste envolvimento, todos cumprem seu papel e objetivo na Folia. O folião Chumbo, tocador de reco-reco, narra um episódio da Folia de Reis e a situação desagradável que passaram, quando saíram com um embaixador que não sabia saudar presépio.

> **Chumbo**: Aconteceu com nós uma vez aqui. A gente saiu com a Folia e o embaixador não sabia cantar no presépio. Na casa aqui em baixo. Aí nós passó com os instrumentos tudo fechado (em silêncio). Nós desceu. O cara (dono da casa) foi lá na casa que a gente tava batendo e falou.
>
> **Dona da casa**: Lá em casa tem maribondo?
>
> **Chumbo**: Porque a gente não passó na casa dele.
>
> **Dono da casa**: Não, vocês têm que passá lá.
>
> **Chumbo**: O que aconteceu? Nós tivemos que buscar o Assobio para cantar no presépio, na época o Zé da Ana não estava com nós. Nós passó vergonha. Quer dizer. Sair com embaixador sem ele saber cantar no presépio, não precisa tentar. Porque vai chegar numa casa e vai ter que cantar. Tem cara que não sabe, mas tem cara que sabe. Aquele velho reinadeiro (FIGURAS 25 a 29). Ele conhece a folia. O Assobio cantou para ele e ele conheceu as músicas. O assobio, também, sabia o que cantou para o velho. Que é ritmo de folia, que é tradição, o que o rei fez, o que o rei deixou de fazer, o que eles estão cantando para os Reis. Não é só saí com folia não! Sem eles nós não sai (sem os embaixadores Assobio e Zé da Ana).

- *Paisagem da Folia de Reis*

Compreendemos esta prática social, em movimento, que coloca em comunicação pessoas e coisas numa interação de engajamentos. Ingold (2011) diz isso da seguinte maneira “cada um de nós age como um centro de fração ideal de movimento e consciência”. Pelo movimento, a Folia se lança compondo uma paisagem, ricamente, estruturada de danças, cantos e ritos indissociáveis. Entendendo esta conexão e toda sua potencialidade, decidimos não fragmentar

essa rica paisagem, seja pelos sons, pela imagem ou pelos cheiros. Queremos dizer desta prática, em sua amplitude, tendo a consciência que elas precisam ser vividas para serem sentidas.

Murray Schafer (2001) denomina de ambientes sonoros (soundscape) tanto ambientes reais como construções abstratas (p.366). Sua proposta é uma percepção do mundo pela escuta, captando a revelação perceptiva sonora de uma configuração detectada. Indagamos como seria possível compreender a Folia e toda sua complexidade extraindo seus sons, cores e cheiro. Ingold (2011, p. 137) nos provoca dizendo que ouvimos (soundscape) e vemos (lightscape) um ambiente quando o vivenciamos, tanto os ouvidos como os olhos são órgãos para observação e não instrumentos de reprodução registrados em gravadores ou telas. O som, assim pensando, é uma experiência de imersão no mundo. Assim percebemos a sonoridade da Folia de Reis em suas jornadas, e quando a alcançamos, agregamos outros elementos, descortinando um ambiente composto de cores, sons, luzes, vibrações, cheiro, emoções e energias.

Os sons participam, ativamente, da construção social do nosso ambiente espacial e temporal. Se quisermos sentir os espaços pela escuta ou experimentar o espaço, sonoramente, melhor concentrarmos no momento da performance. No fazer musical de práticas tradicionais, encontramos experiências e a maneira como ela é vivida. Também se torna evidente, neste momento, a interação social, a interligação entre o espaço som e ambiente. Na paisagem da Folia de Reis, cada ser humano é afetado e envolvido por maneiras diferentes, uns pela sonoridade e outros pelo movimento ou cores. Sentindo, cheirando e vendo o ambiente que nos rodeiam. Somos afetados pelas vias sensoriais, quando inseridos no coletivo, para isto é necessário “nos expor”, “expor nosso corpo”. “Afirmar a paisagem é garantir que, “lá fora”, as coisas acontecem sob suas formas mais concretas de luz, temperatura, qualidade do ar, odores (BESSE, 2014, p. 247).

Colocamos nosso corpo na paisagem e nos embrenhamos no ritual da Folia de Reis São Francisco de Assis. Buscamos conexões entre gestos, reza, pessoas e coisas. Como coloca Jean -Marc Besse (2014), o corpo ocupa um lugar central nas experiências paisagísticas. Neste pensamento, entendemos que a representação de uma “paisagem visual” ou de uma “paisagem sonora” não seria falsa ou inadequada. Entretanto, na perspectiva que direcionamos este estudo, quando fragmentamos esta rica paisagem da Folia de Reis, as concepções se tornam, epistemologicamente, insuficientes para compreendermos práticas tão complexas.

Podemos concluir, neste Movimento, que esta prática, arranjada de uma diversidade de experiências vividas, não se encaixa como uma fragmentação da vida, como um momento sugestivo para o “bem-estar” ou “entretenimento”, pois as obrigações e o trabalho não se separam do contexto festivo. Pois, as experiências contidas, na Folia de Reis, perpassam por um entendimento de práticas arranjadas em contextos de paisagens vividas. As viagens promovem a socialidade entre foliões e devotos na performance musical conectada com à experiência do sagrado. No movimento das jornadas esboçadas pela música, pelos objetos sonoros, pelas pessoas e os cantos, entendemos as especificidades desta prática que se constitui em um sistema de relações e habilidades em um território de sentido. No próximo Movimento, apresentamos o ritual da Folia de Reis diante do presépio e dentro da morada dos devotos. Nele apresentaremos quem são os foliões que participam deste ritual e como são tecidas as relações entre foliões e devotos.

3.4 Imagens

Figura 30 - Movimentando com a Folia



Figura 31 - Embaixadas do Zé da Ana



Primeiro dia de trabalho de campo com a Folia. Embaixador Zé da Ana tocando sanfona e embaixador Assobio fazendo embaixadas e tocando cavaco.03/01/2015. Foto Sônia Assis.

Figura 32 - Em jornada I.



Jornadas pelo bairro das Indústrias/BH com participação da comunidade. Dona da casa leva imagem do menino Jesus para sua Residência.09/01/2016. Fotos Sônia Assis

Figura 33 - Em Jornada II.



Jornadas pelo bairro das Indústrias/BH com participação da comunidade. Devota leva imagem do menino Jesus para sua Residência.09/01/2016. Fotos Sônia Assis

QUARTO MOVIMENTO

4 DIANTE DO PRESÉPIO

Nasceu, nasceu, nasceu
Nasceu nosso Senhor, ai, ai

Folia de Reis São Francisco
de Assis

Notas de movimento

No mês de janeiro de 2015, horário de verão, às 20:00 horas o sol ainda brilhava nas ruas da cidade. Antes da folia chegar na segunda casa que a aguardava, os foliões pararam em um comércio e o dono ofereceu-lhes água. A residência para qual a Folia se dirigia se localizava próxima a entrada da cidade, um local bem movimentado onde se encontra a igreja matriz Nossa Senhora do Carmo e muitos comércios. A moradora aguardava, ansiosamente, a Folia de Reis em frente à porta de sua casa. Era uma rua plana e larga que permitia ver de longe a anfitriã anunciando aos parentes a chegada da folia. Muito alegre, a senhora, dona da casa, cumprimentava todos os foliões dando-lhes boas-vindas.

4.1 Associação de pessoas, objetos e adereços no ritual

- *Lenço de proteção*

Passando por detrás do pescoço e caindo sobre o peito, o lenço branco, de aproximadamente, um metro e meio de comprimento, é utilizado por todos os foliões. O lenço ou toalha é enfeitado com bordados e rendas nas pontas. Sua simbologia, em algumas folias, está associada à história dos Reis do Oriente, quando foram deixar presentes ao Menino Jesus, recebendo, em troca, um pedaço do manto de Maria, que foi dividido em três partes e distribuído aos Reis visitantes.

O embaixador Assobio apresenta sua versão sobre a história da toalha, retratando um episódio de Jesus Cristo ao deixar este mundo. Sua versão está associada ao manto de Maria usado para enxugar o rosto de Jesus depois de ser crucificado. Para o embaixador, este ato torna a toalha um objeto sagrado para a folia, pois representa o início, o fim, a ressurreição e a nova vida. As andanças, pelas ruas da cidade ou nas roças, expõem os foliões aos perigos do mundo físico, como também do mundo espiritual. Ter o lenço, próximo ao corpo, une o grupo e os protege de alguma desarmonia. Neste sentido, como ressalta Chaves, o lenço é carregado de fundamento e é um importante signo visual que distingui os foliões dos demais envolvidos (CHAVES, 2014, p. 81). Na Folia de Reis São Francisco de Assis, os lenços podem ser colocados sobre os ombros como também sobre os instrumentos. Registramos seu uso sobre os acordeons, o braço das violas e dos violões e nas caixas. Somente os palhaços os usam por debaixo do capacete cobrindo suas cabeças. A indumentária da Folia consta de sapato social preto, calça preta, camisa de malha cinza clara ou verde. Nas costas, os dizeres: “Folia de Reis São Francisco de Assis – Carmo do Cajuru – MG. Na frente da camisa, está impresso a imagem de São Francisco de Assis com o nome dele. Todos os foliões, menos os embaixadores, usam chapéu de aba de diferentes modelos.

- *Bandeira que Guia*

O percurso vai se constituindo de forma atenta para que nenhuma casa fique fora da jornada. Toda casa visitada tem um presépio e, neste recinto, a visita pode se prolongar por horas de cantoria e devoção. É dentro das casas que acontece o ritual de visita ao presépio que inicia na porta da casa do devoto. Para atingir os objetivos, a Folia segue uma movimentação. Primeiro ela canta e toca em frente à casa do devoto para anunciar sua chegada. A bandeira guia é quem entra primeiro, preparando o ambiente com sua energia e força, ancorada no Menino Jesus, José, Maria e os Reis do Oriente, protegendo os foliões tanto materialmente quanto espiritual. Em seguida, o embaixador Assobio canta o verso, "Você abre o portão, agora podemos entrar". Com a autorização da dona da casa, o embaixador entra cantando e, atrás dele, toda folia o acompanha.

O folião com a bandeira se posiciona ao lado do presépio, e o embaixador se coloca em frente e o abençoa com seus versos sagrados. Ao seu redor, acomodam-se os foliões tocando seus instrumentos. Os estudos de Daniel Bitter (2008) ressaltam o modo como os objetos da Folia de Reis estabelecem mediações entre domínios sociais e cosmológicos diversos, adotando os objetos materiais como ponto de vista para observar essas relações. O foco da descrição e análise é a circulação da bandeira e da máscara no contexto social e ritual das folias de reis. Bitter comenta que dentro das casas, considerando-as como eixo central, a Folia de Reis mantém relações de maior ou menor intimidade desta prática. As jornadas da Folia de Reis São Francisco de Assis aproximam-se dos estudos de Bitter no que tange a participação da bandeira no interior das casas, lugar da realização do sagrado, das bênçãos e do mito. No interior das casas, ocorrem as trocas cerimoniais quando a bandeira é recebida, no canto das profecias, as ofertas, despedidas e agradecimentos. A casa é alvo privilegiado dos efeitos rituais da bandeira. Local onde ela é sacralizada. Como já ressaltado, a bandeira é quem guia os foliões nas visitações às casas, abençoando as famílias em troca de alimentos e donativos para a Festa de Reis. A bandeira da folia São Francisco de Assis, feita de tecido com a pintura da Sagrada Família, é reverenciada na abertura, no fechamento, nos cantos e em frente ao presépio.

Assim que o embaixador se encontra em frente ao presépio, inicia-se o canto dos versos consagrados. Ele canta e a folia responde em forma de coro. São versos que falam da história do nascimento do menino Jesus e a visita dos Reis do Oriente. Nas mãos do responsável, ao

receber a Folia, a bandeira é levada para o interior da casa, benzendo cômodo por cômodo da residência. Curando o ambiente e as pessoas[26].

> [...] que o rito, fenomenologicamente falando, é uma ação sagrada repetitiva, composta de um *drómenon* (ação) e de um *legómenon* (palavra, mito). Nele e na conjunção de palavra e ação se manifesta um agir "holístico" que não é do tipo instrumental e não pretende induzir uma causação normal entre meios e fins (TERRIM, 2004, p. 27).

Os instrumentos utilizados nos rituais, que são adquiridos no mundo vivido, ao serem inseridos no rito, tornam-se correspondentes do mundo simbólico ou do mito. Desta forma, o instrumento se encaixa no mundo simbólico, alcançando o vivido e elevando-se ao nível espiritual. Assim o rito é um ato de adoração e um momento de expressão, pois ele unifica a experiência do real. O ato sagrado é a conjunção do rito com o mito, sendo esse a ação e este a palavra (AGABEM,2008; TERRIM, 2004). A bandeira para os foliões é tida como uma orientação que "ilumina" suas viagens, como explica o embaixador Assobio:

> **Assobio**: Como você vai sair com o carro sem farol à noite? Não tem como, tem? Assim é a bandeira. Ela é que abre a guia pra gente, e a fé também.

Zé da Ana complementa, explicando a importância da bandeira e seu reconhecimento como símbolo sagrado pelos devotos do Menino Jesus. A bandeira é a representação da Sagrada Família e por isso ela se torna abençoada. Zé da Ana finaliza dizendo:

> **Zé da Ana**: Nem mesmo os moradores recebem a Folia sem a bandeira. E caso alguma Folia bata, na casa de alguém, sem a bandeira, o morador logo pergunta:
> - Cadê a Bandeira?
> **Zé da Ana**: A bandeira é fundamental.

Nas residências, durante todo o canto, o folião responsável pela bandeira permanece, ao lado do presépio, atento ao ritual. A bandeira deixa suas mãos, somente, quando é entregue ao embaixador para ser colocada no presépio, para abençoá-lo, para ser beijada pelos foliões ou quando é levada para dentro da casa pelo anfitrião. Bem antes de todo este processo ritualístico, os moradores combinam com os embaixadores o desejo de receber a folia em sua casa. E neste dia, eles aguardam ansiosos a visita do grupo.

[26]Um anfitrião experiente pode colocar enfeites na bandeira como fitas e rosas de agradecimento, respeito ou gratidão pela visita da Folia. Este gesto simbólico enaltece toda a Folia que em contrapartida canta versos de agradecimento.

- *Movimentação da folia*

No dia 03 de janeiro de 2015, a folia visitou três casas para cantar ao presépio[27]. A jornada teve início às 17:00 e, pelas ruas de Carmo do Cajuru, o grupo caminhou tocando e anunciando sua passagem. Ao ouvir a folia, os moradores se posicionaram na entrada da casa, para pedirem um canto e, em troca, ofereciam esmola aos palhaços. A duração da jornada se dá de acordo com o número de pessoas que a folia encontrará na rua. Para três casas, já, previamente, inseridas no trajeto, aconteceram várias paradas. O fato é que, os anfitriões não sabendo quando a folia chegará em sua casa, devido as paradas, ficam ansiosos e ligam para o responsável, pedindo informação sobre o trajeto.

Em frente ao portão da casa, o embaixador inicia o canto de entrada, pedindo licença para ingressar na residência. Os versos cantados, de fora da casa, são três, sendo o primeiro uma saudação aos moradores, o segundo a procura dos Reis Magos pelo Deus Menino e o terceiro a anunciação do nascimento o Menino Deus.

Ô Deus salve a casa santa, onde Deus fez a morada,
Onde Deus fez a morada
Onde mora o cálix bento e a hóstia consagrada, oia

Os Três Reis cantaram muito, cantando junto a vocês
Cantando juntos a vocês,
Procurando Deus Menino junto a Virgem Maria, oia

Tiveram notícia certa, que nasceu lá em Belém
Que nasceu lá em Belém
O Emmanuel Messias que nasceu pro nosso bem, oia

Cantando esses três versos, o embaixador não entra, definitivamente, na casa, mas mantém um pé dentro da varanda e o outro do lado de fora. A folia, ainda do lado de fora, continua cantando os versos puxados pelo embaixador Assobio. Neste momento, a bandeira ocupa a centralidade durante todo o ritual.

[27] No filme documentário, "Entre caixa e sanfona", consta o registro da jornada da Folia de Reis São Francisco de Assis pelas ruas da cidade de Carmo do Cajuru e abençoando presépio de devoto.

4.2 Abençoando o presépio

Agora, o embaixador entra, definitivamente, na casa, dirige-se para o presépio, iniciando o canto sagrado, momento expressivo, que exige saber muitos versos, cantados por seus antepassados. Durante este rito, a folia se aproxima do embaixador. Atentos ao canto, os foliões interagem tocando e cantando, expressado em um balanço corporal na cadência da música.

Versos sagrados de presépio

Vinte e cinco de dezembro
Vou contar o que aconteceu
Em Belém a meia noite
O Menino Deus nasceu

Refrão: 2X
Nasceu, nasceu, nasceu
Nasceu Nosso Senhor

Os três reis quando avisados
Começaram a viajar
Para visitar Jesus
Antes do galo cantar

Os três reis foram a Belém
Todos três com alegria
Para visitar Jesus
Filho da Virgem Maria

A estrela de Belém,
De noite apareceu
Seu clarão iluminou
Aonde Jesus nasceu

Os Três Reis foram chegando
Todos três com voz sonora
Pra visitar Jesus
Filho da nossa senhora

Os Três Reis de viagem
Todos três com resplendor
Encontrou no caminho
Rei Herodes, traidor

Rei Herodes perguntou
Viajar pra onde vai
Vou agora ver o menino
Jesus Cristo nosso pai

Os Três Reis se despediram
Herodes pôs a pensar
Quando voltar de Belém
Passa aqui pra me avisar

A estrela do presépio
Na hora apagou a luz
Para Herodes não saber
Aonde estava Jesus

O anjo São Gabriel
Foi quem nos anunciou
Que nasceu o Deus Menino
Para o nosso salvador

Os três foram chegando
Por esse portal sagrado
Para adorar o Deus menino
No presépio deitado

Os três Reis dentro do templo
Ajoelharam pra Deus Rei
Fizeram sua adoram
Cada um à sua vez

Na varanda, como em muitas casas, é o local onde se monta o presépio, de vários tamanhos, arranjos, luzes, muitas plantas naturais. Tudo para representar o estábulo que o Menino Jesus nasceu. Nela, primeiro, o bandeireiro entra e se posiciona ao lado do presépio. A cantoria, em frente ao presépio, é um momento de reprodução do rito anunciado pela história do mito. O rito se torna parte essencial da vivência do que se pretende falar. Através dele, os foliões comunicam o que são, neste sentindo, ser folião é vivenciar, pertencer e exercer funções, na folia, em plena organização com a vida social. Pelos cantos e versos ou instrumentos e música, eles se comunicam com os devotos. Na Folia de Reis, a performance musical está interligada ao sagrado que envolve mitologia, ritualização e promessa. O canto do embaixador, o coro e os sons dos instrumentos estreitam a comunicação entre os planos cosmológicos em uma ação. E neste ritual, os movimentos e os gestos emergem em muitas ações. O canto é o elo da

representação do mito, ritualizado no momento que o embaixador se ajoelha diante do presépio. Cantando, narra a passagem do mito utilizando de movimentos e gestos simbólicos.

Os três reis diante do presépio
Ajoelharam bem ali
Fizeram sua oração
Que obedeceu a lei

Refrão: 2X
Nasceu, nasceu, nasceu
Nasceu nosso senhor, ai, ai

Os três reis foram a Belém
Viajaram noite e dia
Para visitar Jesus
Filho da Virgem Maria

Refrão

Os Três Reis diante do presépio
Todos três com alegria
Deram a benção ao presépio
Filho da Virgem Maria

Refrão

Relacionando a história do mito com o festejo da Folia, fica nítido o papel dos embaixadores. Estes representam e personificam os Reis Magos, pois, eles têm conhecimento dos cantos de presépio, como os Reis do Oriente, os magos/sábios sacerdotes que detinham o conhecimento sobre astrologia da época e eram conhecidos como “homens que estudavam as estrelas”. Segundo Assobio, o embaixador ajoelhado, em frente ao presépio, simboliza os Reis do Oriente quando visitaram o menino Jesus e beijaram os pés do pequenino.

Enquanto o coro responde com o verso “Nasceu, nasceu, nasceu. Nasceu nosso senhor”, o embaixador coloca a bandeira no presépio para dar início aos versos próprios para saudá-lo. Neste gesto, a bandeira é a ponte que liga o mundo sagrado dos Reis do Oriente, estes que abençoaram o presépio quando encontraram com o Menino Deus, com o mundo presente dos foliões. A bandeira se torna a materialidade que conecta o mundo dos deuses com os dos homens e dos antepassados. Dentro deste sistema de significados, ao ser passada por cima da cabeça dos foliões e devotos, ela distribui bênçãos e determina sua posição e qualidades. Bitter (2008, p.132) descreve a bandeira, nas casas, como um objeto que transforma e sacraliza o ambiente, purificando-o das impurezas, operando como mediador de vários planos.

Depois de cantar o verso relativo à bênção ao presépio, o embaixador, estando ainda ajoelhado, beija a bandeira, levanta e inicia o próximo rito. Uma movimentação circular bem interessante e organizada, neste rito cada folião se dirige até o presépio para o saudar e beijar a bandeira. Os foliões retiram o chapéu e, se esquecer, o embaixador lembra. A movimentação acontece com a folia cantando e tocando os versos de presépio.

Notas de movimento

Enquanto filmava o rito percebi que muitos foliões não conseguiam ajoelhar para beijar a bandeira, que se encontrava no presépio. Então, me ofereci para segurá-la. Mas, o embaixador Assobio disse-me que não era necessário. Porém, a moça, filha da dona da casa, que participava do ritual, também se ofereceu para segurar a bandeira. O embaixador, imediatamente, entregou a bandeira para a moça. Ou seja, por não pertencer a família, que recebia a Folia em sua morada, não me foi permitido segurar a bandeira. E assim, fui compreendendo alguns fundamentos que conduzem a Folia de Reis São Francisco de Assis. Depois que todos os foliões beijaram a bandeira, o embaixador, com ela em mãos, a ofereceu às pessoas presentes para beijá-la. Mesmo quem nunca realizou este gesto o faz naturalmente. Basta estar envolvido no ritual. Foi assim comigo. Quando percebi a bandeira vinha em minha direção para que eu a beijasse. Eu a beijei. Fui iniciada no "Encontro de Folias" do dia 07 de dezembro de 2014. Nessa mesma data o embaixador Assobio permitiu que eu realizasse a pesquisa em sua irmandade. E, desde então, sou parte deste acontecimento.

Figura 34 - Abençoando presépio.



Embaixador Assobio (ajoelhado) e Zé da Ana (em pé) saudando presépio. Fotos Sônia Assis. 03/01/2015

Figura 35 - Beijando bandeira.



Adorações à bandeira feita pelos foliões. Foto: Sônia Assis. 03/01/2015

Depois de cantar algumas passagens do mito, o embaixador se direcionou para a moça com a bandeira em mãos e cantou o verso.

Senhora dona da casa
Pra você eu vou cantar
Leva a bandeira lá dentro
Pra Santo Deus te abençoar

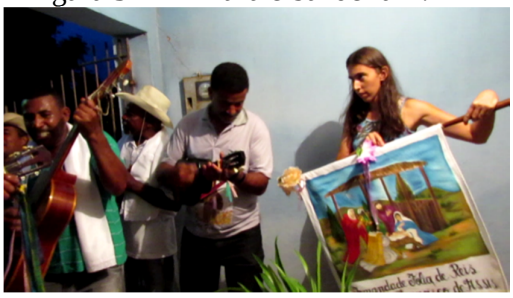
Refrão:
Nasceu, nasceu, nasceu
Nasceu nosso senhor, ai, ai

Figura 36 - Anfitriã e bandeira I



Moça anfitriã levando a bandeira para benzer sua casa

Figura 37 - Anfitriã e bandeira II.



Moça anfitriã retornando com a bandeira.

A moça, atendendo ao pedido do embaixador, foi em direção à porta da sala, entrou e, imediatamente, voltou. Parou na porta e conversou com sua mãe. Depois, olhou para o embaixador Geraldo (Assobio) e demonstrou, pelo olhar, que não compreendia o que fazer com
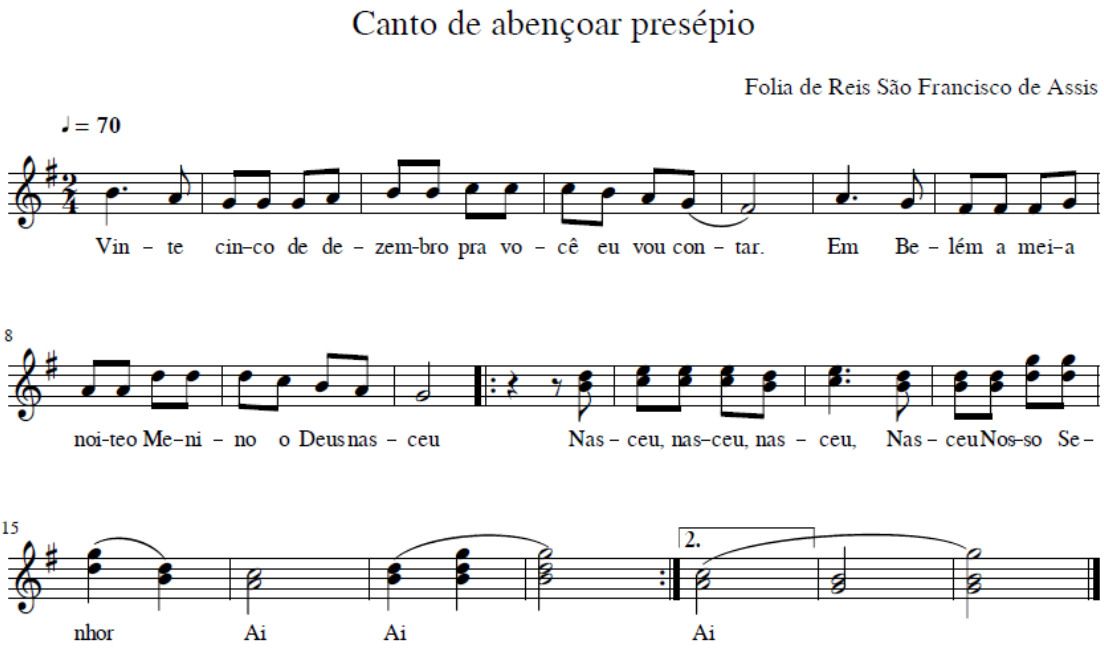
a bandeira em mãos. O embaixador, percebendo a preocupação da moça, sorriu. Com um pequeno gesto, girando o dedo indicador, pediu a ela que desse um giro com a bandeira pela casa. Entendendo a mensagem, ela entrou e efetuou o rito de abençoar o lar.

Nesta passagem, temos a iniciação da jovem no ritual da Folia de Reis. Momento que experimenta e aprende como receber uma folia, que ações são firmadas e o significado dos gestos. Nesta experiência, primeiro, tem-se a permissão para participar do ritual que é segurar a bandeira. Posteriormente, vivendo o rito, é convidada a benzer a casa. Pelo interesse em participar, por ser uma anfitriã, é que lhe é permitido inserir-se ativamente no ritual, aprender a partir de um engajamento prático o qual se vivencia as ações para que sejam entendidas.

Processos, como estes, são descritos por Ingold (2010) como aprendizado por redescobrimento dirigido, que é transmitido pela noção do mostrar. Mostrar alguma coisa é, ao mesmo tempo, um entendimento do ato vivido e experimentado. Neste caso, segurar/proteger/guardar em mãos a bandeira, entender as mensagens do canto e sentir o momento exato das ações, consiste em aprender fazendo e participando. Como ressalta Ingold, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma "educação da atenção", que nesta cena, apresenta-se, em poder participar ativamente de uma gama de possibilidades. Assim, ao andar com a bandeira em sua residência permite modificar o ambiente, remetendo o invisível, o sagrado e a fé. Como diz o verso, o rito de levar a bandeira, para o interior da casa, tem o poder divino de benzer, abençoar e proteger a casa e as pessoas. Depois que a moça retorna, o embaixador finaliza o canto, fazendo várias saudações.
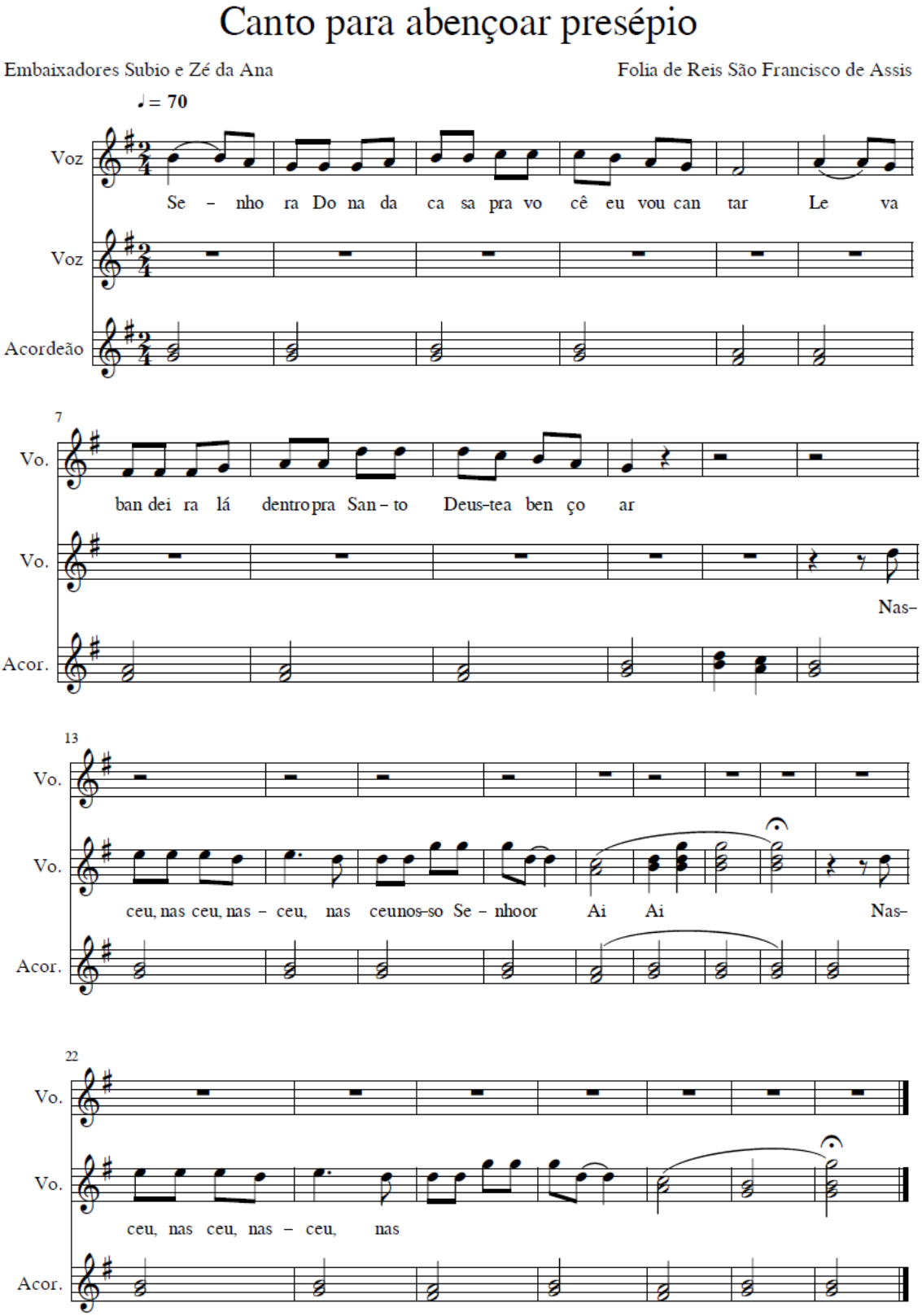
Versos falados para finalizar o ritual

Embaixador	Coro
Viva Deus!	Viva!
Viva o menino Jesus!	Viva!
Viva os três reis do oriente!	Viva!
Viva o dono (a) da casa!	Viva!
Viva todos os foliões!	Viva!
Viva as três pessoas da Santíssima Trindade! Viva!	
Todos: Em nome do Deus pai, do Deus filho e do espírito santo. Amém.	



Transcrição 2 - Melodia do canto para abençoar presépio

Depois de saudar e abençoar o presépio, é permitido aos palhaços entrarem na residência para desfrutarem de uma mesa repleta de quitutes, sucos, queijos e refrescos. Bem alimentados, os foliões continuam a viagem pela cidade e entram noite adentro. A última casa que visitamos já era madrugada. Como fechamento, neste dia de ritual, fomos nos despedindo debaixo de uma chuva fria de uma noite de verão. O canto do embaixador, desde a entrada da casa até a saudação, dura em média 30 minutos. São histórias que narram a vida de Cristo, homenageia o dono da casa, adora os Reis do Oriente e a Santíssima Trindade. Durante todo o ritual, os foliões cantam, dançam e tocam. Aliando a fé, o festejar, a oração coletiva, o riso e a brincadeira, foliões e devotos, num momento único de alegria que se recebem graças e as agradecem. Neste cenário ritualístico religioso, renovam-se as forças para que a jornada continue. Assim, entendemos a noção de festa e a descortinamos em pleno sentido de uma experiência no ritual, convergindo em ritos, brincadeiras, danças, cantos, sons, criatividade e improviso. Isto nos permite dizer na mesma profundidade sobre o Lazer, um tema que tem como sentido o encontro com o Outro, com as coisas, com a experiência e histórias de vida. Veremos no próximo Movimento os foliões palhaços, também conhecido como Major e ator, responsáveis em alegrar as ruas de Carmo do Cajuru com brincadeiras, jogos e danças. Estes, encantam pela sua espetacular atuação dentro do fazer musical da Folia.



Transcrição 3 – Arranjo do canto para abençoar presépio

4.3 Imagens

Figura 38 - Bandeira benze embaixador.



Bandeira benzendo o embaixador Assobio. O embaixador realiza esse rito dentro do quarto onde ficam guardados os instrumentos, a bandeira, os uniformes e as máscaras dos palhaços.

Figura 39 - Abrindo Folia.



Embaixador Assobio abre a Folia no terreiro da casa do Seu Nego. São cantos direcionados para a bandeira guia, que protege a todos nas jornadas. Imagem Sônia Assis. 26/12/2016

Figura 40 - Anfitriã abrindo o portão .



Anfitriã abre o portão para a folia entrar, cantar e abençoar o presépio e sua moradia. Foto Sônia Assis. 03/01/2015

Figura 41 – Mulher tocando reco-reco na Folia de Reis São Francisco de Assis



Foliona Maria Pires foi integrante da Folia de Reis até janeiro de 2014. Como ela, outras mulheres integram a Irmandade ocupando cargos como presidenta e secretária. (Ver QUADRO 4).

QUINTO MOVIMENTO

5 OS PALHAÇOS

Cantam, dançam, brincam e encantam.

Sônia Assis

5.1 Os Dourados dos palhaços

A graça e função dos palhaços têm relação com a capacidade de despertar atenção e interesse das pessoas envolvidas no evento. Para isso, eles utilizam da criatividade/improviso, da máscara e de seu instrumento sonoro, *Dourado*[28], para acompanharem a folia, dançando e brincando junto com a performance musical do grupo. Nos tempos antigos, as brincadeiras com a Folia tinham um caráter desafiador entre a comunidade e os palhaços. Dona Ana, esposa do Seu Nego, compartilhou suas lembranças sobre a folia de uma época que era comum confiscar os *Dourados* dos palhaços. Era preciso que os palhaços ficassem atentos, pois qualquer descuido de seus *Dourados*, alguém ali presente e cauteloso os "roubaria" e os esconderia dentro da casa. Os *Dourados* eram devolvidos aos palhaços somente depois de muita cantoria.

Segundo os embaixadores da Folia, o *Dourado* foi feito para compor a performance dos palhaços e chamar a atenção das pessoas. Assim, a existência dos *Dourados* está, relativamente, associada à existência deles na Folia de Reis. Os *Dourados* são usados para acompanhar a marcação rítmica da folia e a realização de danças. Nos estudos etnomusicológicos, sobre organologia dos instrumentos musicais, o *Dourado* é categorizado como um idiofone, ou seja, o próprio corpo do instrumento vibra para produzir o som sem a necessidade de nenhuma tensão. A utilização deste instrumento sonoro vem acompanhado pelo movimento corporal do palhaço, que pode ser um balanço lateral na cadência da música, um impulso vertical ou saltos no mesmo lugar. Desta maneira, eles participam ora marcando o tempo forte da música ou ora acompanhando a célula rítmica das caixas e sanfonas.

[28] Ver detalhes sobre a organologia do dourado no Segundo Movimento, subtítulo 2.3, p. 55 e 67.

Em outras Folias, os palhaços utilizam do cajado ou bastão de formas e tamanhos diferentes, porém, sem a intenção de ser um instrumento sonoro. A peculiaridade do *Dourado*, na forma e no som, o torna uma materialidade marcante e única, encontrado na Folia de Reis São Francisco de Assis. Em entrevista, os embaixadores e foliões comentam sobre os palhaços e seus *Dourados*.

> **Embaixador Assobio**: - Aquilo é instrumento deles. Aquilo já foi criado pelo homem. Os palhaços não tinham instrumentos. É criatividade do homem mesmo. Assim, com o *dourado* na mão e com as palhaçadas que fazem é criado para chamar atenção. Mas eles fazem parte da mesma coisa que nós na folia. O palhaço tem que ter muita comunicação. Nada fecha eles. Tudo que você pergunta, eles respondem.

Figura 42 - *Dourados* e céu.



A parte superior do Dourado consta de uma abertura vazada e dentro várias tampinhas de metal no formato de platinelas e fixadas por um arame.

Figura 43 - *Dourados* e chão.



Na base do Dourado é adaptado borrachas grossas para amortecer o impacto das batidas no solo.

Tirando esmola da bandeira

Quando os *Dourados* não estão ressoando suas platinelas, eles participam de ações que diversificam funções e significados na folia. O ritual a seguir temos os *Dourados* em posição de respeito, cruzados e em silêncio, evocando atenção e prontidão.

Figura 44 - Pagamento de promessa I



Figura 45 - Pagamento de promessa II



As FIGURAS 44 e 45 retratam um rito de pagamento de promessa que requer gestos e movimentos específicos para poder tirar a esmola que foi colocada na bandeira. Nelas temos o embaixador, o bandeireiro e os palhaços ajoelhados em frente à bandeira e nela há uma esmola ofertada pela criança. Neste rito, somente estes foliões se ajoelham. O embaixador Zé da Ana aparece conduzindo o rito e improvisando os versos direcionados à menina. Os *Dourados* não soam, mas descansam no solo suas bases formando um X. A atuação dos palhaços, também, é modificada. Na cena, percebemos que a postura dos palhaços ajoelhados transmite, também, atenção e respeito ao reverenciar o sagrado. Eles agem como guardiões, protegendo a bandeira, as pessoas e o acontecimento, numa atitude que transmite força junto a sua materialidade. E, assim, eles se projetam na condução do rito.

Acompanhada pelas mulheres, a menina aceitou participar deste ato sagrado. A criança, neste dia, foi iniciada no rito de pagamento de promessa, em que a esmola é colocada na bandeira para agradecer as graças recebidas. O embaixador Zé da Ana, tocando sanfona, recitou os versos para tirar esmola da bandeira.

A esmola na bandeira, mas eu não posso tirar
Mas eu não posso tirar
Pra tirar essa esmola precisamos ajoelhar

A esmola na bandeira precisamos ajoelhar
Precisamos ajoelhar
Essa esmola tão bendita essa criança veio nos dar

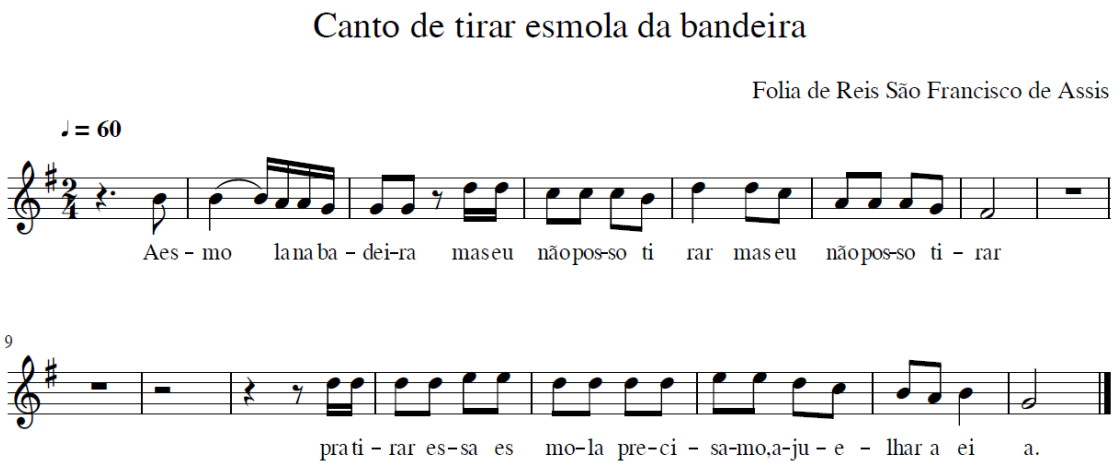
Vicente Ferreira de Araújo, conhecido por Criolo, coordenador da folia, ficou ao lado da menina durante o rito. Ele a orientava como agir, no momento de tirar a esmola da bandeira, e passar aos palhaços. Os Palhaços continuavam com os Dourados cruzados e com as sacolas de esmolas abertas, aguardando a esmola. A menina, sentindo a aspereza do asfalto, demonstrava dor, em consequência do ato de estar ajoelhada. As mulheres, que também acompanhavam o rito, deram um chinelo para a menina colocar debaixo dos joelhos e assim, ela continuou participando do ritual.

Oh minha linda criança para você vou cantar
Para você vou cantar
Você pega essa esmola pro ator pode entregar

A menina, depois de escutar o verso acima, tirou a esmola da bandeira e a colocou na sacola de um dos palhaços. Logo em seguida, levantou e se juntou às mulheres. Seu ato de entregar a esmola aos palhaços, com muita espontaneidade, finalizava assim sua participação no ritual surpreendendo todos os envolvidos. Como o embaixador não tinha agradecido a oferta, o rito estava ainda em processo, devendo a menina continuar ajoelhada. Mas sua participação e sua forma imprevisível de ação modificaram o ambiente. Devotos, palhaços e foliões, surpresos com a maneira de agir da menina, deram boas risadas. O embaixador, entendendo a atitude da menina, com toda delicadeza, continuou cantando os versos.

Sua promessa foi cumprida para os três reis ela entregou
Para os Três Reis ela entregou
Eles impõem suas bênçãos e nós em Deus o salvador

Eu agora estou cantando acabei de me encantar
Acabei de me encantar
Sua promessa está cumprida e nós podemos levantar



Transcrição 4 – Canto para tirar esmola da bandeira

O rito termina quando todos que estavam ajoelhados se levantam. Os palhaços, ao escutarem o último verso, levantam-se dizendo “Oh, oh, oh”. Um som vocal grave e forte, escutado de longe, que integra o canto. Depois, os palhaços saltam usando o Dourado como pulsão e se dirigem às mulheres e à criança agradecendo a esmola e a participação.

A folia de Reis São Francisco de Assis manteve o fluxo de movimento no ritual. E nos versos criativos de improviso, o embaixador Zé da Ana negociou as palavras cantadas com todos os envolvidos. Os versos e gestos da folia podem parecer iguais, mas nas jornadas o cantar, tocar, dançar, caminhar e rezar nunca acontece da mesma maneira. Em cada ajuste surge o improviso. Cada movimento do corpo, sintonizado com a produção de sons dos instrumentos e das vozes, provoca uma improvisação relacional, no percurso dinâmico de movimento da vida, onde as pessoas se situam e se colocam no mundo (INGOLD, 2007). O ritmo pulsante da Folia, repleto de variações, é rico e criativo porque permite suas oscilações. Desta forma, cada improviso, seja dos embaixadores, dos palhaços ou dos músicos, consiste de roteiro e fundamentos. E a capacidade de improvisar aparece nos momentos de dar respostas ao mundo.

A performance dos palhaços diz respeito a todo o desenvolvimento da folia. Eles são responsáveis em não deixar a folia presa, parada por muito tempo, no momento em que as pessoas trocam esmolas por cantos e danças. Alguns devotos gostariam de ter a folia somente na porta de sua casa e para prendê-la basta dar esmola com moedas de pequeno valor. Para o embaixador Zé da Ana, uma pessoa pode segurar a Folia dando cinco reais em pratinhas de cinquenta centavos. Este procedimento atrasa a jornada da folia que poderia estar cantado para

outras pessoas na rua ou no presépio. Por isso os palhaços precisam ser ágeis e mostrar toda sua experiência nas brincadeiras. A função dos palhaços, além de arrecadar esmolas de agradecimento, é promover o desenvolvimento da performance, uma perspicácia que beneficia os embaixadores, permitindo atender mais pessoas, como também economizar voz.

Dona Ana narrou, durante as tardes, em sua residência, o destino dado aos donativos arrecadados, retratando a passagem dos foliões na roça. Neste local, a Folia arrecada uma quantidade grande de mantimentos, diferenciando, neste aspecto, da cidade que arrecada dinheiro. Para carregarem os mantimentos, os palhaços levam uma mala nas costas para transportarem o arroz, a farinha, os ovos e mesmo as galinhas. No final do evento, os foliões reúnem as oferendas recebidas durante as jornadas e as transformam em cestas básicas, distribuindo-as para famílias necessitadas. Abaixo temos o depoimento de Dona Ana sobre a prática de arrecadamento de mantimentos na roça.

Dona Ana: - O palhaço vai pedindo na frente e ele não pode recusar o que ele vai ganhar. O que ele ganhar ele guarda na mala, fala mala nê. Eles andam com uma mala na cacunda e põe tudo nela. O palhaço pede tudo quanto há. Se ele for na sua casa, não tem nada que ele não pede, pode ser sabão, aquele sabão preto de bola, você conhece?

Sônia: - Conheço.

Dona Ana: - Pode ser ovo, pode ser galinha e se você tiver muita galinha no terreiro o palhaço te pede. Você vira para ele e fala assim.

– Se você der conta de pegar a galinha ela é sua. Aí ele dá conta de pegar. Ele pega a galinha e a galinha é dele. Se ele pegar duas é dele, se ele pegar três é dele. Você deu num deu? Pois então, é dele!

Narração de 15/11/2014.

Figura 46 - Dona Ana



Dona Ana, Senhora muito querida pelos foliões que a tratam como Mãe Ana. Foto Sônia Assis

Notas de movimento

Foram muitos "causos" narrados por Dona Ana, desde o termo carapina, que eu não conhecia, usado antigamente para designar o oficio de marceneiro, até histórias do pássaro João de Barro, abençoado por Deus e protegido na terra contra malfeitores.

5.2 Corporalidade dos palhaços

Neste Movimento, dialogaremos sobre a corporalidade dos palhaços da Folia como expressão da experiência, que experimenta, recria, reconta, reconstrói e remodela, em meio às danças, dentro da performance musical da folia. Por meio destas experiências vividas, os corpos dos palhaços integram no tempo e no espaço, ações coordenadas em movimentos rítmicos, junto ao seu objeto sonoro, dentro do ritual. Esta materialidade sonora carrega funções particulares para assim promover a performance artística destes foliões.

Quando a Folia de Reis está cantando na rua, para as pessoas, os foliões mascarados têm funções diferenciadas dos demais foliões. Estes foliões palhaços conduzem o momento divertido da folia promovendo o riso e o jogo da máscara. São os únicos na Folia que se utilizam de uma vestimenta colorida. Promovem as brincadeiras e as danças, encenando um papel perverso em um momento e, em outro, protegendo devotos e foliões. A atividade destes foliões acontece somente na rua, em um terreiro ou na sala de visita de algum devoto dos Reis do Oriente, porém, nunca diante de um presépio. Durante a adoração ao presépio, a presença dos palhaços é proibida no recinto, e somente, depois dos embaixadores saudarem o presépio, é liberado sua circulação na casa. Quando o embaixador está cantando para o presépio os palhaços se posicionam distante da folia, quase sempre ficam na rua, dançando e brincando com as pessoas. O entendimento desta conduta perpassa pela organização da Folia que se baseia no mito narrado pelos embaixadores. Nele os palhaços representam o Rei Herodes que tinha intenção em matar o Menino Jesus.

Narrativa sobre a história dos Reis do Oriente

Assobio: Os Reis Magos quando foram para Belém, Herodes queria ir lá visitar o Menino Jesus.

Chumbo: Para matar ele.

Assobio: - Só que os pastores que estavam pastorando as ovelhas formaram a folia com os Reis Magos. E o Rei Herodes queria ir também. Só que ele queria levar o Menino Jesus. Os Reis não deixô e afasto Herodes do Menino. Os Reis cantou para ele. Até que Herodes pôs a pensar o que ia fazer com o Menino Jesus.
- Só que, o que acontece? Quando o Herodes queria ir, ele mascarou para não ser reconhecido.

Chumbo: Os Reis num conheceu ele.

Assobio: Quando os Reis chegô de frente para o presépio a estrela apagô a luz. Aí o Herodes se perdeu e não deu conta de seguir.
- E é o que acontece? Nós hoje tá chegando no presépio. Cê num vê os palhaços. Na hora que tá chegando lá eles sai. E na igreja também é a mesma coisa.

Este mito é cantado/narrado e representado pelos foliões na festa da Folia de Reis, quando a história se torna ação, concebido pelo rito que contempla a representação, os cantos e seus personagens. A explanação do embaixador Assobio sobre o significado e função dos palhaços, ampliou o entendimento sobre alguns símbolos e representações presentes no ritual da Folia de Reis. Assim compreendemos o motivo pelo qual, por muito tempo, ficou oculta a identidade dos palhaços. Dona Ana narrou muitas histórias sobre as brincadeiras que as pessoas realizavam com os palhaços[29], uma delas era tirar-lhes a máscara ou desmascará-los.

A máscara esconde o rosto do folião e resguarda sua identidade, para não criar nenhum sentimento negativo de devotos, por serem eles representantes de Herodes. Mas no lugar do ódio, nasceu a brincadeira ao proporcionar o desafio, com o objetivo, em desmascará-los, promovendo assim a interação entre os devotos e a folia. Ainda hoje, os palhaços se vestem em local fechado e longe de olhares curiosos. Mas, o termo mascarado ou palhaço tem funções e papéis diferenciados, em algumas Folias de Reis os palhaços representam os próprios Reis Magos. Na Folia de Reis São Francisco de Assis os palhaços permeiam o sagrado e profano. Dentro das residências eles não se aproximam da bandeira e do presépio que está sendo saudado. Por outro lado, quando a folia está na rua, realizando os ritos de promessa, os palhaços se posicionam perto da bandeira e das pessoas, protegendo-os.

[29]Na Folia de Reis São Francisco de Assis quatro foliões se vestem de palhaço, sendo eles o Lalado, João da Ana, Tuca e Arlindo. Todos os palhaços são integrantes da Festa de Reinado.

As máscaras dos palhaços da Folia de Reis São Francisco de Assis são confeccionadas com couro de Boi. O uso da máscara é retratado por Bakhtin (1999), na cultura popular da antiguidade e da Idade Média, encarnando o princípio do jogo da vida, baseando na inter-relação da realidade e da imagem dos ritos e dos espetáculos (1999, p. 35). Na Folia de Reis São Francisco de Assis, a máscara traduz alegria, alternâncias e reencarnação do Rei Herodes e seus soldados. Ao mesmo tempo, gera uma alegre relatividade, uma negação de identidade que preserva seus atores de serem perseguidos futuramente.

Nos estudos de Chaves (2003), a máscara propõe uma inversão de comportamento em relação aos demais integrantes, uma abertura para a mudança, gerando liberdade para o comportamento dos palhaços da Folia. Sem a máscara, os palhaços, provavelmente, não poderiam exercer o jogo do disfarce ou a representação verdadeira do cômico popular. A máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos (BAKHTIN, 1999, p.35). Os palhaços subvertem o ritual utilizando a diversão e o lúdico, regido pelo improviso e astúcia, qualidades indispensáveis para a função de palhaço. Da mesma maneira, Bitter (2008) descreve a relação da brincadeira do palhaço associando uma ordem diferenciada da ordem comum.

> A brincadeira do palhaço é, de certa forma, o lugar potencial da subversão, da desordem (ou de uma outra ordem), da criatividade, em contraste com a formalidade e a solenidade do canto, da música, das palavras e dos gestos dos foliões. Nesse sentido, os palhaços podem ser vistos também como portadores de ideias não-oficiais que apontam para uma ordem diferenciada do mundo (BITTER, 2008, p.151).

Neste fazer criativo, o papel desempenhado pelos palhaços é marcado pela ação participativa e singular. Sua representação ao Rei Herodes os vetam de participar dos ritos de presépio, mas, por outro lado, eles são os únicos a exercerem a irreverência e a diversão improvisada. São eles que dão ritmo à folia quando estão na rua, dialogando e se relacionando com a arte numa prática musical que os evidenciam. São democráticos ao aturem respeitando as regras e as hierarquias, ao mesmo tempo que desmistificam o ritual com algazarra e brincadeiras. Eles são eficazes ao representarem o povo e dizer a verdade. Assim agem, politicamente, na festa, equilibrando o sagrado com o profano.

5.3. As danças

Nosso primeiro entendimento de dança delineia movimentos rítmicos expressos no corpo, no balanço dos braços, do tronco, cabeça, pernas e pés. No contexto da prática musical da folia, a dança dos palhaços emerge por um entendimento mais intenso que perpassa pela técnica, pela arte e, com um olhar mais aguçado, pela experiência social. Mencionamos o termo técnica no sentido tradicional, apoiando em Marcel Mauss (2003 [1934]), ou seja, a técnica existe quando existe tradição. Para Mauss o ato tradicional, ou uma técnica eficaz, não difere do ato mágico, religioso e simbólico, sendo sua consideração importante para nossos estudos. Neste sentido, as danças dos palhaços são projetadas por um corpo que já assimilou um conjunto de gestos, ritmos, passos e tempos. Um corpo que se ajusta numa intencionalidade de movimentos e sentido vividos. São processos que constam de um desenvolvimento da pessoa situada, experimentando, crescendo e sustentando uma prática de vida de atividades e em coletividade. Para Mauss, toda adaptação de movimentos bem coordenados, desenvolve habilidade em alguma coisa, ou seja, aprende como fazer. Destacaremos, na arte da dança dos palhaços, a noção de técnica a partir do corpo em ação com os *Dourados*, pois no sentindo amplo do movimento, dos corpos e dos sons dos instrumentos inseridos, em um ambiente, é que possibilita reinventar a dança, os dançarinos e técnica.

- *Dança Cobra Coral*

Figura 47 - Sanfona



O sanfoneiro faz a introdução para iniciar a música/dança. Cada palhaço coloca seu d*ourado*, paralelamente, no chão, mas em sentido contrário. Depois os dois dançam por cima dos *dourado*s até que um deles faz, oh, oh, oh, oh. Imediatamente, os dois pegam cada qual seu *dour*ado e o tiram do chão.

Todas as danças, que os palhaços executam, acontecem com a utilização dos d*ourados*. Nesta ocasião, a sanfona e as caixas são os únicos instrumentos que acompanham a dança. Algumas danças são solicitadas pelos devotos, tendo que, para isto, contribuir com uma pequena quantia de dinheiro e outras ocorrem naturalmente durante a performance da folia. É importante ressaltar que o pedido de dança se torna, também, um momento de vigília para os palhaços. Em algumas danças os palhaços deixam seus d*ourados* no chão, momento propício para serem capturados. O primeiro pedido de dança, que registramos, aconteceu na rua e na porta da casa dos devotos.

Depois da folia ter cantado, por um bom tempo, a dona da casa, que participava da performance, segurando a bandeira e pedindo cantos, solicitou aos palhaços que dançassem a dança Cobra Coral para o marido. Este, pela idade avançada, participava sentado em uma cadeira, ofertando esmolas com muita alegria. As caixas puxaram o ritmo e o acordeon iniciou a música. A dança Cobra Coral inicia com um dos palhaços dançando, com as pernas cruzadas, por toda a extensão do *dourado*. O outro palhaço, com seu *dourado* em mãos, acompanha a dança do colega, até que, inesperadamente, com seu *dourado* empurra o *dourado* que está no chão. Feito isto, o palhaço dançarino acaba pisando em seu *dourado* dele e cai no chão.

Figura 48 - Cena I



Figura 49 - Cena II.



Figura 50 - Cena III



FIG. 48- Início da dança Cobra Coral. Palhaço dançarino movimenta-se no ritmo da música dançando por sobre seu *Dourado*. Seu companheiro de dança faz uma escolta direcionando o *Dourado* para o chão.

FIG. 49 -Dourado do dançarino é puxado pelo companheiro.

FIG. 50 -Palhaço dançarino caído no chão.

Esta estratégia de derrubar o companheiro tem como finalidade encurtar a dança. Ficando o d*ourado* no chão, sem a devida proteção, um espectador atento pode o apanhá-lo e escondê-lo. A devolução acontece, somente depois, que a folia canta, por horas, para o especta-ator e para

sua alegria, sem nenhum gasto financeiro. Esta pessoa, ainda de posse do d*ourado*, pode exigir que os palhaços dancem, façam-lhe agrados em versos e elogios. E, só depois de satisfeito, é que ele devolve o d*ourado*. São aventuras como estas que fazem da performance dos palhaços uma improvisação constante de leveza, alegria, jogo e arte.

A senhora, não satisfeita, solicita que os palhaços dancem, a mesma dança, porém, com os *dourados* no chão. A dança inicia com os dançarinos saltitando com os pés alternados e as pernas cruzadas, por cima dos d*ourados.* A dança é marcada pela batida das caixas, ou seja, exigindo dos dançarinos uma boa resistência, já que seu andamento é ligeiro e alegre. Segundo o embaixador Zé da Ana, este é o único momento na Folia que o ritmo da sanfona muda.

Figura 51 - Dança Cobra Coral cena I.



Atendendo ao pedido da senhora, os palhaços iniciam a dança Cobra coral preparando seus *dourad*os no chão, paralelamente e em sentido contrário.

Figura 52 - Dança Cobra Coral cena II.



Os palhaços dançam sobre seus *dourados* partindo da base onde está fixada a borracha.

Figura 53 - Dança Cobra Coral cena III.



A dança no *dourado* exige dos dançarinos equilíbrio e resistência ao dançar com as pernas cruzadas, ou seja, no ritmo da música as pernas nunca descruzam.

Figura 54 - Dança Cobra Coral cena IV.



Depois de ir e vir, os dançarinos terminam a dança na extremidade que a iniciaram.

Figura 55 - Dança Cobra Coral cena V.



Ao terminarem a dança, os palhaços, imediatamente, recolhem seus d*ourados* do chão por precaução.

- *Dança Moçambique*

Outra dança que os palhaços são solicitados a realizar é o “Moçambique”, que faz parte de outra prática musical conhecida em Minas Gerias como Reinado Mineiro. Esta imbricação de práticas é comum em Minas Gerais, pois muitos dos integrantes da Folia de Reis são ativos das Irmandades do Reinado e Reisado. Percebemos na performance dos palhaços, ao dançar o Moçambique, um enriquecimento de saberes e vivências. De imediato, notamos uma modificação na batida das caixas que passaram a repicar. Para dançar o Moçambique, a batida da caixa e o ritmo da sanfona são modificados. Os palhaços, além de dançar, cantam a frase “ Chorou, chorou o sabiá”.

Figura 56 - Dança Moçambique cena I.



Postura corporal dos palhaços modificada para realizar a dança Moçambique.

Figura 57 - Dança Moçambique cena II.



Corpos pronunciam a dança Moçambique.

Ao ritmo das caixas, que agora repicam, os palhaços moldam seus corpos dançantes para realizarem a dança Moçambique. Com seus ombros curvados para o chão e seus joelhos, ligeiramente, flexionados eles buscam o moçambiqueiro. A corporalidade dos palhaços, conectada ao som do acordeon e das caixas, revela histórias dos antepassados.

Figura 58 - Dança Moçambique cena III.



Os dançarinos repicando os pés no chão como que tocando as gungas.

Figura 59 - Dança Moçambique cena IV.



Nesta dança, os Dourados não são batidos no solo.

Nesta dança, outros significados são articulados ao corpo dos palhaços dançarinos, pois o Reinado retrata os tempos de escravidão do povo negro no Brasil. A corporalidade dos palhaços expressa uma história de resistência. Vimos seus pés dançantes tocarem o chão como se gungas[30] estivessem amarradas em seus tornozelos. As gungas lembram os sinos que os senhores de escravos colocavam nos escravos, tendo como propósito achar o “escravo fujão”.
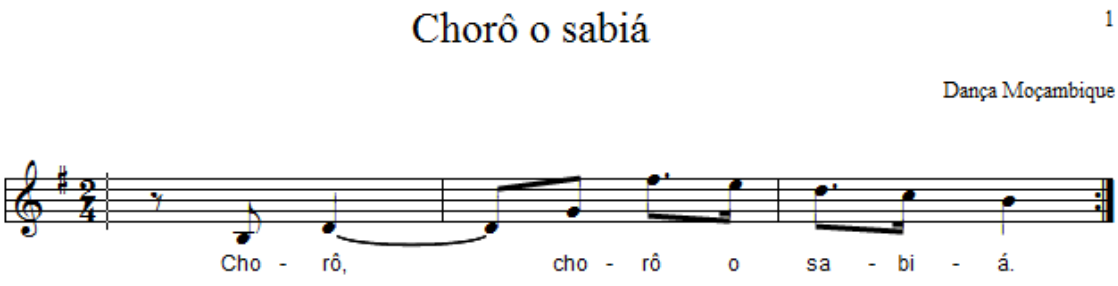
[30] As gungas, da Guarda de Moçambique Nossa Senhora do Rosário, são cilindros fabricados com folhas de zinco e presos em uma tira de couro. Para que fique firme nas pernas do dançarino usa-se uma espuma grossa, esta é anexada na tira de couro. Dentro dos cilindros usa-se chumbinho e o número de cilindros, em cada pé, podem variar de seis a oitos (FIGURA. 60).

Hoje, elas representam o tempo de sofrimento dos escravos, um tempo cantado e contado em seus pontos[31]. Mergulhados no imaginário de experiências vividas e envolvidos pela música, os palhaços, depois de incorporar o moçambiqueiro, mesmo sem as gungas repicam seus pés no chão cantando a frase “Chorou, chorou o sabiá”.

Figura 60 - Gungas



Gungas utilizados pelos integrantes da Guarda de Moçambique Nossa Senhora do Rosário. Festa de Reinado de Carmo do Cajuru - Minas Gerais, 15/05/2016. Foto Sônia Assis



Transcrição 5 – Chorô o sabiá

[31] Relato do Senhor Dirceu, capitão da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis. Dado retirado do estudo realizado pela pesquisadora, “As culturas do reinado mineiro: o processo de aprendizagem e a transmissão de saberes”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Organizações Sociais. Fundação Educacional de Divinópolis - UEMG Divinópolis, 2009.

O canto é repetido duas vezes pelos palhaços, em seguida a folia responde também repetindo a mesma frase. A habilidade dos palhaços em cantar e dançar, e o entendimento, sobre os significados que transitam entre às práticas, é adquirido na esfera do fazer coletivo. Saber cantar e dançar e saber o que cantar e dançar, nos momentos apropriados, emerge a pessoa dançarina, palhaço, folião e moçambiqueiro. Nestes percursos, são construídas narrativas que tecem significados os quais possibilitam vestir-se palhaço, mascarar-se e fazer do d*ourado* um instrumento que dialoga com o ambiente, com os sons e com as pessoas. São pelos atos carregados de vida que estes palhaços fazem suas histórias e se fazem foliões.

Figura 61 - Guarda de Moçambique.



Festa de São Benedito. Caixeiros e palhaços da Folia de Reis exercendo função de capitães da guarda de Moçambique. - Carmo do Cajuru - 15/05/2016- Foto: Sônia Assis

- *Dança da Jaca*

A *dança da Jaca* consiste de uma ação em que cada palhaço, dançando, bate seu *dourado* no do companheiro no momento em que o embaixador faz versos para o devoto. Neste caso, os palhaços dançam espontaneamente. Esta dança acompanha a pulsação da música e seu objetivo é o encontro dos *dourados*, sendo que ora bate a parte inferior e ora a parte superior

Figura 62 - Dança da Jaca cena I.



Figura 63 - Dança da Jaca cena II.



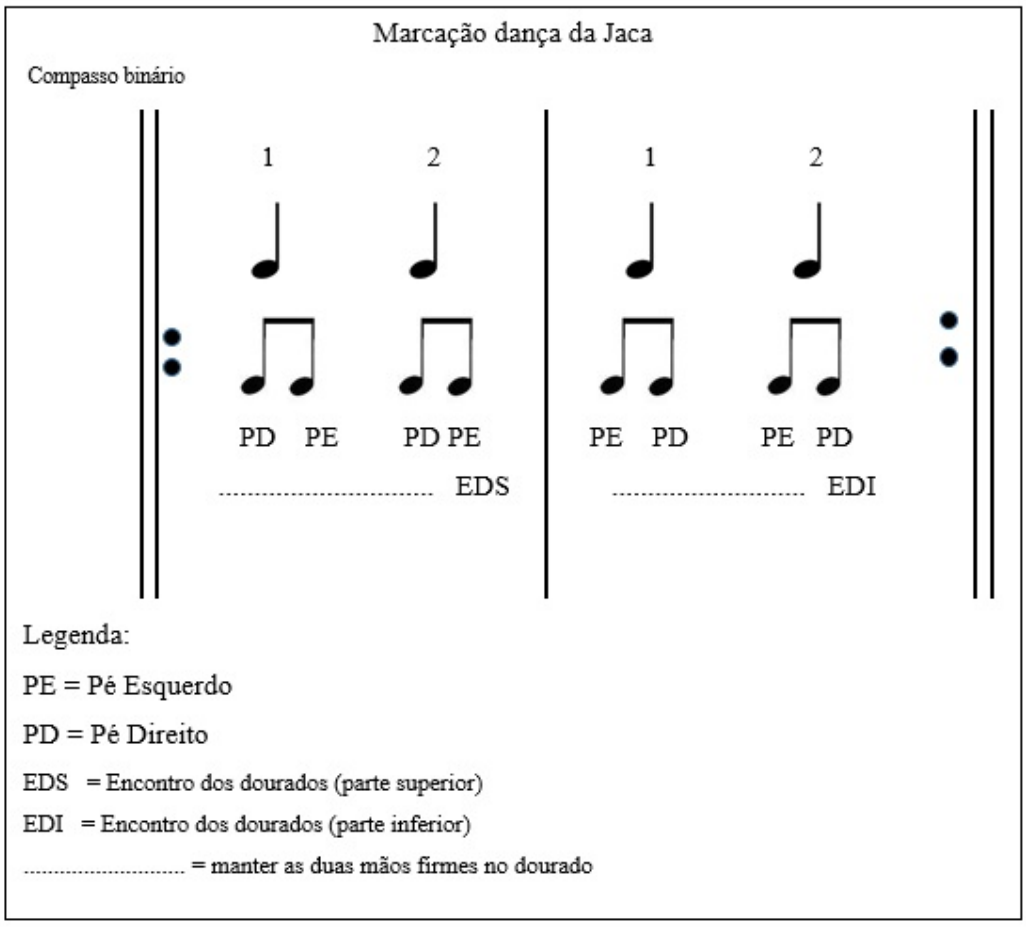
Figura 64 - Dança da Jaca cena III.



Jornada realizada dia 26/12/2016 – Foto: Sônia Assis

A dança da Jaca é realizada em um movimento circular em que os palhaços dançam girando, um de frente para o outro, tendo os pés como apoio e marcação. Os pés marcam o tempo em colcheias, alternando entre pé direito e esquerdo (quadro 3). Os corpos que conduzem os *dourados* dançam em compasso binário e, no contratempo do segundo tempo, chocam seus instrumentos ao mesmo tempo que saltitam. O gesto de colisão dos *dourados* vem acompanhado de sentido expressivo, ou seja, os dançarinos se revelam, quando demonstram sua habilidade gestual e rítmica, através de um movimento artístico e criativo. A dança é uma forma de homenagear aquele que sai à rua para ver e sentir a folia. É por meio do gesto que os dançarinos se reconhecem e se firmam no grupo.

Quadro 3 – Marcação dança da Jaca



A dança da Jaca é realizada pelos palhaços dançarinos, espontaneamente, sem necessidade de receber esmola. Como as outras danças, está se insere na folia com muita graça. Poesia em forma de movimento que enfeita e celebra o momento sagrado dos foliões e dos devotos. Mas, mesmo depois de dançar, espontaneamente, no término da dança, os palhaços se voltam para o devoto, direcionando suas sacolas abertas, num gesto de angariar esmola. Depois voltam acompanhando a música da folia com os *dourados*, agora os colidindo no solo.

- *Dança Moinho*

A dança Moinho, também, acontece espontaneamente. Esta dança consta de um gesto que representa a união dos dançarinos. Na Dança Moinho, os palhaços se abraçam e dançam com seus *dourados* entre eles e cruzados em formato de um X. Assim, ao mesmo tempo, que determinam um limite entre os corpos dos palhaços, eles, também, os aproximam. Possibilitando um elo de entendimento e de permissão que somente os palhaços experimentam. A corporalidade dos palhaços, nesta dança, inclui uma elaboração fraterna do gesto, que gera o abraço, aproximando palhaços, foliões e devotos. A dança descreve, também, as peripécias destes atores gerando uma representação cômica e uma brincadeira com o corpo.

Figura 65 - Dança Moinho cena I.



Figura 66 - Dança Moinho cena II.



Figura 67 - Dança Moinho cena III.



Figura68 - Dança Moinho cena IV.



Jornada realizada dia 03/01/2015. Foto Sônia Assis

A movimentação é simples e inicia quando um dos palhaços chama o companheiro para dançar. Primeiro cada palhaço começa a dançar com seu *dourado* e aos poucos vão se aproximando até que os *dourados* se encontram. Em seguida, os palhaços se abraçam e juntos iniciam a dança Moinho, jogando seus corpos para um lado e para o outro, sempre no andamento da música. A Dança Moinho é realizada num curto período de tempo, depois, separadamente, cada palhaço dança sozinho com seu *dourado*. Nesse gesto, os *dourados* assumem outra forma na dança, ou seja, neste momento, eles são personificados, passando a ser uma pessoa. Quando os objetos sonoros se tornam pessoas, no sentido enfatizado por Strathern (2006, p. 267), são as danças que, por sua vez, revelam o *Ser Palhaço*, dentro de práticas constituídas de relações coletivas e cotidianas.

A Folia de Reis sem os palhaços se torna, depois que os conhecemos, incompleta. Percebemos o quanto o som dos *dourados*, as vozes fortes dos palhaços e suas brincadeiras preenchem a performance. Desta forma, este mundo foi se mostrando para nossos estudos, pelos gestos em cada dança, pelos movimentos intencionais integrados de sons, corpos e instrumentos. Em um percurso expressivo, os gestos se conectam às frases musicais em um movimento de deslocamento espacial e temporal de um corpo físico a uma intenção expressiva. Ocupando uma posição diferenciada na folia, os palhaços ora negam o sagrado e ora o afirma, protegendo-o. Assim, eles constroem e elaboram conhecimentos dentro do fazer coletivo da folia, o qual gera significado a cada experiência vivida, firmando funções e organizando a vida social. As danças dos palhaços, dentro performance musical da Folia de Reis é um forte componente deste contexto musical. Elas nos foram reveladas, no momento, que surgiram pessoas que sabiam de sua existência e pagaram para vê-los dançarem. Se por acaso não houver pedido de dança, os palhaços dançam assim mesmo abraçados aos seus *dourados*, pulando ou soltando risadas.

Percebemos que o papel do palhaço, em meio às danças, perpassa em integrar devotos à folia. Segundo Small (1999), a performance é um encontro, ajustado nas relações sociais que se estabelecem entre pessoas e coisas, que dela participam passivamente ou ativamente. Small emprega o termo "musicar"[32] em atuações musicais em que são tecidas diversas relações. Para ele, musicar engloba qualquer forma de engajamento com música, que vai desde a escuta até ao fazer musical. Assim, na festa da Folia de Reis, as relações existentes entre foliões e devotos é o que promove o ato de musicar.

[32] O termo criado por Small é, também, utilizado em inglês como "musicking" e português "musicando" (Small, 1999)

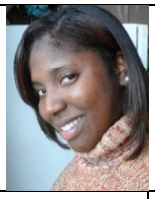
> Musicar é tomar parte, de qualquer maneira, em uma atuação musical. Isso significa não apenas tocar ou cantar, mas também escutar, proporcionar material para tocar ou cantar: o que chamamos compor; preparar-se para atuar; praticar e ensaiar; ou qualquer outra atividade que possa afetar a natureza desse encontro humano que chamamos uma atuação musical. Desde logo podemos incluir o dançar, se alguém está dançando, e podemos também ampliar o significado, até incluir o que faz a pessoa que recolhe as entradas na porta, ou os "roadies" que montam os instrumentos e checam a equipe de som, ou também os faxineiros que limpam a sala depois da atuação. Porque eles, e elas, também estão contribuindo para a natureza do acontecimento que é uma atuação musical (SMALL, 1999, p.5.tradução nossa).

O ato de musicar[33] cria entre foliões e devotos um conjunto de relações, e são nas relações que se encontra o significado do ato de musicar. Musicar é a soma de todas as atividade que totalizam o evento. Neste estudo musicar é o ritual da Festa de Reis, com seus ritos, cantos e danças. O diálogo com Small (1999) traz uma importante contribuição, em nossos estudos, sobre a participação dos devotos nesta prática musical, pois são eles que colaboram para que a festa aconteça. E o elo é a presença dos palhaços, sua movimentação e atitude. São eles os responsáveis em envolver os devotos na Folia de Reis, fazendo surgir as danças, as brincadeiras e mesmos os ritos de promessas. Finalizamos este Movimento e no próximo apresentaremos as caixas de folia que dão ritmos as estas danças. Apresentaremos, também, o folião que dá vida a esta materialidade que se revela na Festa de Reis.

[33] Apresentamos, nos quadros 04 ao 12, os integrantes que compõem a Irmandade. Reforçamos que todos, desde a diretoria aos instrumentistas, fazem parte da atuação musical da Festa da Folia De Reis São Francisco de Assis, no sentido proposto por Small (1999).

- *Integrantes da Irmandade Folia de Reis São Francisco de Assis*

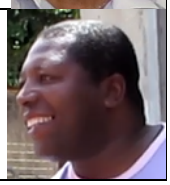
Quadro 4 – Diretoria da Folia de Reis

Diretoria			
Kelly Fernanda F. da Silva Secretária		Madalena Malaquias Araújo Presidente	
Jusimar de Oliveira Tesoureira		Criolo Vicente Ferreira Araújo Coordenador	

Quadro 5 –Embaixadores da Folia de Reis

Embaixadores	
Assobio Geraldo Ferreira 1º Embaixador Cavaquinista	
Zé da Ana José Geraldo 2º Embaixador Sanfoneiro (acordeon de 48 baixos)	

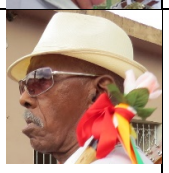
Quadro 6 – Palhaços da Folia de Reis

Palhaços			
João da Ana João Batista Ângelo Palhaço		Tuca José Geraldo Batista dos Santos Palhaço	
Lalado Juliarde Ferreira Palhaço		Arlindo Palhaço	

Quadro 7 - – Bandeireiro da Folia de Reis

Bandeireiro	
Joaquim Ferreira da Fonseca Bandeireiro	

Quadro 8 – Percussionistas da Folia de Reis

Percussionistas			
Ratinho Aristides Luiz Caixeiro		Caminhãozinho Wemerson Felipe N. Moreira Caixeiro	
José Bernardo Reco-reco de bambu		Chumbo Mario Vitalino Reco-reco de metal	
Frances Rangel Reco-reco de metal Pandeiro		Dico Geraldo Eustáquio Pandeiro	
Mateus Malaquia Pandeiro			

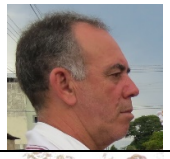
Quadro 9 – Caquinistas da Folia de Reis

Cavaquinistas			
Zorinho Ozório Cavaquinho		Seu Nego Djalma Cavaquinho/ constrói e cuida dos instrumentos	

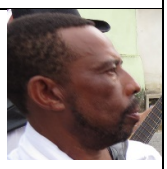
Quadro 10 – Violinistas da Folia de Reis

Violonistas			
Vadico Osvaldo Edwiges da silva Violão		Correa Antônio Gomes Violão	
João da Ana João Batista Ângelo João Batista Ângelo Violão			

Quadro 11 – Violeiros da Folia de Reis

Violeiros			
Ché Antônio dos Santos Viola		Zezinho José Viola	
Di Maurício Moreira Viola			

Quadro 12- Sanfoneiros da Folia de Reis

Acordeonistas			
Du Júlio César Sanfoneiro (Acordeon de 8 baixos)		Geraldo Magela Domingos Sanfoneiro (acordeon de 120 baixos)	
Renato Sanfoneiro (acordeon de 48 baixos)			

5.4 Imagens

Figura 69 - Palhaços com Vicente Ferreira Araújo (Criolo)



Figura 70 - Devota com palhaço.



Figura 71 - Devoto que pediu danças aos palhaços.



Figura 72 - Palhaços no ritual.

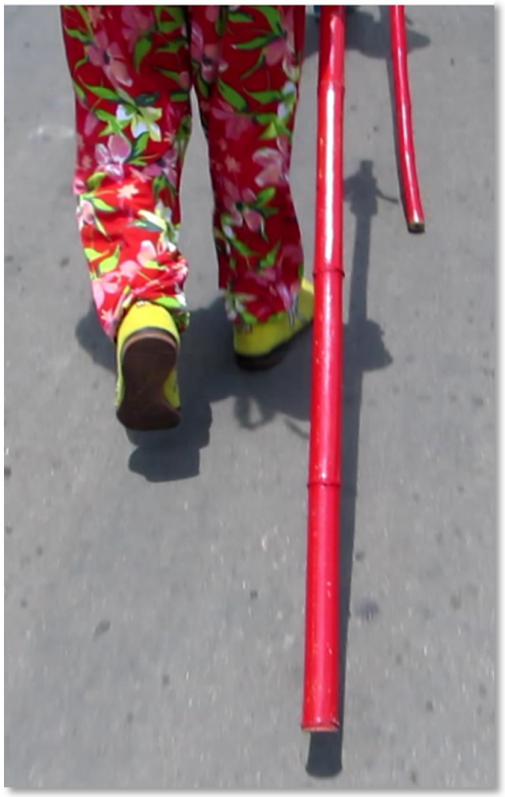


Figura 73 - Menino com medo dos palhaços.



Carmo do Cajuru dia 26/12/2015

Figura 74 - Palhaços em jornadas



Palhaços em jornadas pelas ruas da cidade de Carmo do Cajuru no dia 26/12/2015

SEXTO MOVIMENTO

6 O FOLIÃO CARAPINA

As mãos firmes, as unhas
impregnadas de tinta e cola, o
corpo ágil e leve.

Sônia Assis

Notas de movimento

Enquanto a festa de Folia de Reis da Irmandade São Francisco de Assis não acontecia, Auro da silva e eu fomos aprendizes do artesão e folião Seu Nego. Nosso objetivo perpassava em compreender o processo de feitura das caixas. Foram muitos encontros aos sábados e domingos, depois de percorrer 115,4 km de Belo Horizonte a Carmo do Cajuru. Acredito que, quando somos afetados pelas coisas, devemos, realmente, envolver-nos e, sendo a caixa a materialidade que nos proporcionou tantos encontros, para mim, era inadmissível não compreender sua feitura. O fato é que este engajamento técnico possibilitou um estudo investigativo da feitura deste instrumento sonoro e ao mesmo tempo promoveu, emergiu e apresentou a pessoa Seu Nego. Vivenciar cada etapa de feitura foi, esplendidamente, único. Por este processo, pude entender o quanto a experiência participativa e o registro corporal permitem procedimentos intensos. Alguns tranquilos, outros, praticamente, impossíveis de serem executados, ora pela falta de habilidade com manuseio de algumas ferramentas, ora pela falta de conhecimento sobre carapina, arte que Seu Nego é mestre.

6.1 Alcançando as coisas

Este Movimento aborda a fabricação de caixas enquanto modo de construção da pessoa, no engajamento entre o técnico e o humano no fazer prático, ou seja, um enfoque na articulação entre pessoa e objeto. A atenção incide sobre o modo como um objeto reinventa o conhecer colocando os humanos em relação com o mundo (LEROI-GOURHAN, 1983). Neste sentindo, revelamos que por meio de ferramentas, madeira, couro e corda, foi-nos apresentado uma técnica sofisticada, arranjada e criada pelo artesão, cavaquinista da Folia de Reis, Djalma Assis de Oliveira, o Seu Nego, nascido na zona rural da cidade de Carmo do Cajuru/MG. No âmbito deste arranjo, compreendemos, também, junto à técnica e materiais, questões sobre noção de organismo/pessoa articulada com o ambiente. Trata-se aqui de uma explicação sobre o entendimento desta técnica pronunciada pelo artesão, as quais foram observadas, imitadas e vivenciadas pela pesquisadora em campo, em um momento de diálogo tanto corporal quanto verbal.

As caixas de Seu Nego são muito conhecidas na região. Ele as vende para cidades vizinhas, como São Sebastião do Oeste, Bom Despacho, São Gonçalo do Pará e Divinópolis, tendo também compradores de outros estados como São Paulo. Sem perder a modéstia, seu Nego lembra que chegou até a exportar algumas para a França. Suas caixas têm sempre as cores azul e branco para o Reinado e azul, vermelho e branco para o Reisado. Uma pequena cruz entalhada pelo artesão no cilindro da caixa é a assinatura do folião. Além do ato de construir, ele conserta caixas fabricadas por ele e por outros artesãos, ou seja, Seu Nego é, atualmente, reconhecido como mestre deste ofício.

> **Seu Nego:** - No começo o pessoal falava que eu tava mexendo com imbondo[34]o, hoje, quando eles vê o tanto que eu tô trabalhando, o povo fala que se soubesse que ia dar dinheiro, aprendia também.

No primeiro encontro com Seu Nego, ele narra como se tece sua história de fabricador de caixas[35]. Tudo inicia, quando a criança Seu Nego foi "laçado" por uma caixa de Reinado do senhor João Quintero, capitão da guarda de Reinado. Nessa época, a caixa atiçou a curiosidade

[34] Imbondo é um africanismo linguístico bantu, subsistente no Brasil, que significa "coisa sem importância", (COUTO, 2003).
[35] No documentário "O artesão folião", Seu Nego narra sua história e o processo de inovação na fabricação de caixas.

do menino que queria muito tocá-la, mas ela ficava resguardada por ser um instrumento carregado de sentido sagrado.

> **Seu Nego:**
> Eu morava na roça. João Quintero tinha duas caixas veia que ele pendurava num cabide, eu era menino pequitito e ficava olhando aquelas caixas com vontade de pegá.
> Ele falava: - não, num pode pegá na caixa não porque é de Reinado.
> Num deixava eu pegá na caixa e eu quase que aguava.
> Eu pensava assim: - Oh gente, se eu desse conta de comprá uma caixa pra mim.
> Mas, num tinha ninguém pra vender não.
> Eu fui indo com aquela vontade de ao menos pegá numa caixa.
> Eu fui indo com aquela ideia, eu ia lá e olhava a caixa dele.
> - Vai indo, vai indo eu faço uma caixa.
> Aí o que que eu fiz, eu resolvi. Eu cresci e comecei a fazê.
> Juntei um pau e fui furando, furando e levei mais de dois meses para furá um toco.
> Mas quando fui fazê o arco, minha filha, eu gastei mas de cinquenta dias.
> Eu fazia um quebrava, no outro dia eu tornava a teimá e outra vez tornava a quebrá.
> É que o arco tem um sentindo que custei a aprendê, também ninguém me ensinô.
> Aprendi sozinho. Com ninguém. Comigo mesmo.
> Eu só vi essas caixas desse homem lá.
> De ver elas eu aprendi, mas isso tudo agora fui eu que inventei.

A materialidade sonora e sagrada aguçou a vontade do artesão em fabricar sua própria caixa. Ao observar dia após dia a caixa de Congado, o menino Nego começa a estudar sobre os materiais que eram usados nas caixas de Reinado e depois, de alguns anos, ele inicia a confecção. Não tendo uma pessoa que lhe ensinasse a técnica, ele utiliza da percepção sensorial e do engajamento prático em um mundo de materiais. Podemos dizer que seu processo de conhecimento foi elaborado pela observação e por uma experimentação com os materiais. O artesão apresenta o processo por ele vivido ao fazer o arco, ou seja, ele revela que para fazer o arco é necessário entender o sentido da madeira para que ela não rache. Esta experiência nos remete uma reflexão importante. A relação entre pessoas e materiais propõe uma compreensão da pessoa situada no mundo. Neste caso, o artesão compreende a maneira de fazer arco depois que estabelece um entendimento de conduta e cuidado com o material, respeitando suas propriedades e substâncias dentro de um diálogo recíproco. Neste diálogo, tanto o arco molda o artesão como artesão é moldado pelo arco, pois as atitudes do artesão são modificadas e ajustadas perante a madeira, que de certa forma, informa como deve ser lavrada. Este pequeno recorte sobre a caixa e o artesão apresenta uma parte da história deste senhor, imerso em seus materiais, que tanto nos instigou na realização desta etnografia.

Por estes motivos, Seu Nego inicia um processo de fabricação de suas próprias caixas. A primeira caixa precisou de três meses para ser finalizada devido à falta de prática ao moldar os arcos. Segundo o folião, o processo de confeccionar caixas mudou bastante. A caixa

antigamente era fabricada a partir de uma tora maciça vazada pelo formão. Depois de preparar a caixa de ressonância, ele forrava as aberturas com couro de boi que ganhava de amigos. Atualmente, devido escassez da madeira de pequi na região e a proibição do corte, novamente é modificada toda a técnica para a fabricação de caixas.

Figura 75 - Caixa, bancos e tocos.



Caixa feita com madeira maciça, à direita tora maciça que não foi vazada. Atualmente a tora é usada para dar forma aos aros de cipó. As outras duas toras são usadas como assento para trabalhar. Foto: Sônia Assis

Seu Nego mantém sua oficina nos fundos do terreiro e hoje em dia ele usa ripas de madeira de pinho nas caixas. As ripas são fixadas com cola de serragem que as mantêm unidas em uma armação de ferro. Do Pau-de-óleo Vermelho, planta nativa da região, ele entalha duas tiras grandes para formar o arco da caixa, parte que ele considera ser a mais difícil. Os arcos ficam amarrados à caixa durante 24 horas para tomar forma. Nesse tempo, o artesão deixa o couro de molho na água, depois de maleável ele costura no Cipó Murundu. No dia seguinte, ele retira, temporariamente, o arco que estava sendo moldando na caixa e com uma amarração específica finaliza o processo de confecção.

Figura 76 - Cilindro e tora maciça.



Cilindro feito com ripas para fabricação de caixas e tora maciça. Foto: Sônia Assis

Focalizamos nosso olhar para esta caixa que evoca sons, batidas e ritmos, promovendo gestos e sentido ao enlaçar e afetar as pessoas. Neste fluxo, tecemos caminhos que nos leva em direção ao entendimento sobre este artefato. E sem conhecermos esta trama de laços, seguimos seus rastros. Vimos no modo de organização deste carapina, em busca de soluções, torna-lo artesão. Apresentamos como as coisas foram agregadas e a maneira como ele agregou as coisas à sua vida, levando assim ao desenvolvimento de sua habilidade de artífice. Para Ingold (2012), estas habilidades não são inatas e nem adquiridas (transmitidas), são incorporadas em nosso organismo humano pelas práticas e treinamentos no ambiente que vivemos e, assim, tornamo-nos pessoas, participando e envolvendo de maneira vivida com as coisas que nos afetam.

> A coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros (INGOLD, 2012, p.29).

A partir da concepção fenomenológica da percepção de Merleau-Ponty, a noção de sentido ou sentidos são apreendidos pelo corpo e aborda uma expressão criadora a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. O olhar do menino, Seu Nego, observa o universo das coisas que se mostram e vendo a caixa, deseja entender a estrutura e a materialidade. Pois pelo olhar, desvelamos, habitamos e apreendemos sobre as coisas que nos afetam (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 105). Segundo o filósofo, entendemos sobre a percepção através da sensação do que sentimos. Ao ver a caixa de Reinado pendurada em um cabide, esta materialidade sonora desperta no menino um desejo que torna-o anos depois um artesão. Para Merleau-Ponty, todo saber se instala nos horizontes abertos pela percepção, pois a percepção é um acontecimento corpóreo em movimento com o mundo. Concordamos com Merleau-Ponty que “as coisas não são simples objetos neutros para serem contempladas, mas evocam e simbolizam uma conduta. Provocam reações e uma atitude nas pessoas diante o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 23-24). Para o filósofo, nesta relação íntima, estamos investidos de coisas que falam sobre nós, como também estão as coisas de pessoas. As caixas dizem muito sobre Seu Nego. A primeira que viu, modificou-o, gerou uma atitude e uma conduta o habilitando a se tornar um fabricador de caixas, de experimentar e criar ferramentas e instrumentos próprios.

6.2 Local de trabalho

Figura 77 - Oficina do Seu Nego.



Foto de acervo pessoal

Quando iniciamos esta pesquisa, Seu Nego trabalhava com capina nas roças e nas folgas construía caixas. Atualmente, dedica seu tempo para a confecção de caixas. Nos fundos do terreiro da casa, o artesão mantém uma oficina onde guarda ferramentas, linhas, arames, madeiras, aros e couro. Nesta oficina encontramos caixas penduradas por pregos e expostas em prateleiras. Algumas são encomendas e outras aguardam restauração. Nas paredes, junto às caixas, ele distribui suas ferramentas, tudo muito bem organizado. O pequeno quarto, construído para guardar suas ferramentas, é coberto por telhas de amianto, contendo uma pequena janela e uma porta de ferro. Consideravelmente quente, e por esse motivo, o artesão se mantém no terreiro para executar sua arte. A área coberta em frente, à entrada da cozinha, ele usa para costurar couro, montar cilindro e fechar tambor. Já, no terreiro aberto, em frente à oficina, ele usa para lavrar pau-de-óleo e secar couro. Um dia, encontramos seu Nego, na entrada da casa, sentado em um toco, fazendo baquetas e acompanhando o movimento da rua. Notamos que trabalhar no terreiro tem seus benefícios, além de ser um local claro e ventilado, é também receptivo a conversas com vizinhos e familiares. Sempre encontramos amigos da família na residência, um costume agradável praticado nas cidades do interior de Minas Gerais.

Figura 78 - Oficina do Seu Nego. Foto Sônia Assis



Na FIGURA 78, temos uma prateleira com caixas de folia e, na parede, aros e arames pendurados por pregos. Abaixo da prateleira, encontra-se uma mesa feita por Seu Nego que é, totalmente, modulável, pois a cada fase de confecção das caixas, ela se transforma, ou seja, à medida que se avança nas fases acrescenta ou retira uma peça da mesa.[36]

Apesar do pequeno espaço, o local acolhe um armário para armazenar ripas de madeira, furadeiras, serras, chaves diversas, martelo, novelos de linha. O móvel, além de abrigar muitas ferramentas, permite locais específicos para sustentar madeiras que serão serradas ou furadas. Tudo muito bem concebido, já que o artesão não tem uma pessoa que o ajude no oficio.

Figura 79 - Seu Nego cortado madeira para fazer baquetas.



Foto acervo pessoal.

[36]No decorrer da apresentação, sobre o processo de confecção, demonstraremos a maneira como a mesa é utilizada pelo artesão.

6.3 Técnica de fabricação de caixas

Observando Seu Nego trabalhando, descortinamos um ambiente vivo e dinâmico arranjado por uma técnica, totalmente, conectada e integrada em suas ações. Sua arte não se diferencia da técnica, como propõe Ingold (2000), pois se trata de uma movimentação e sentido na vida social. Arte e técnica, na sociedade Grega e Romana, eram entendidas para delinear todo tipo de atividade à qual envolvia a fabricação de objetos duráveis, “do pintor para o sapateiro, do arquiteto de templo para o construtor de pocilgas” (INGOLD, 2000, p. 349). Até o século XVI, não existiam diferenças entre arte e técnica, pois não havia, nessa época, diferenças entre artistas e artesãos.

Figura 80 - Cortado couro.



Figura 81 - Costurando couro no arco.



Figura 82 - Prensando caixa.



O querer fazer caixas de folia possibilitou ao artesão desenvolver uma habilidade manual adquirida/apreendida, lentamente, num engajamento corporal dinâmico. A respeito desse engajamento, Marcel Mauss (2003) esclarece que a habilidade antecede a técnica e que ambas agregam uma forma desenhada ao longo da vida. Neste sentido, o desenvolvimento das técnicas corporais está ligado ao contexto social e é, justamente, essa corporalidade que nos chama atenção. Na arte/técnica de feitura de caixas do artesão, observamos movimentos e posturas que trazem influências da disposição espacial dos materiais e do local de trabalho, como, também, de toda a prática em si. Como os tocos de madeira usados como assento. Estes deixam o artesão bem próximo ao chão e promovem, no movimento de levantar e abaixar, o fortalecimento e alongamento de seus músculos. Seu Nego sempre teve uma vida ativa. Seu trabalho, na roça, exigiu exercícios físicos intensos, exposto às condições climáticas adversas. O trabalho em casa, aparentemente, parece não exigir tanto esforço físico, porém, notamos que o ofício de artesão agrega informações sobre sua corporalidade vivida ao longo da vida. Ela retrata um ofício. O corpo que molda materiais e deixa ser moldado por um modo de viver, emergindo, assim, um corpo flexível e ágil de um senhor de 84 anos de idade.

Para Leroi-Gourhan (1983), os espaços construídos pelo ser humano se baseiam em comportamentos vividos no tempo e no espaço, corporalmente, apreendidos ao relacionarem-se com o ambiente. Assim, a vida técnica do artesão, impregnada pela estética do contexto vivido, possui personalidade étnica que o habilita criar artefatos próprios de práticas sociais como o Reisado e Reinado. Quando materiais e artesão se relacionam, surgem caixas de folia. Quando instrumentos sonoros e foliões se juntam, surgem músicas e danças, pois tudo é feito de utensílios, gestos e produtos. Parafraseando Leroi-Gourhan, “Todo o fabrico consiste num

diálogo entre o fabricante e a matéria, criando uma outra margem de aproximação funcional" (LEROI-GOURHAN, 1983, p.114).

Assim também, são elaborados os dourados e as máscaras da Folia, por uma técnica que perpassa pela relação do gesto com os instrumentos (utensílios) e o ambiente. Ou seja, um entendimento de técnica que vai além dos aspectos da forma ou funcionalidade, já que ela se aproxima das diferentes maneiras que lidamos com o material e não o resultado em si. No sentido de Leroi-Gourhan (1983, p.33), "o utensílio só existe, realmente, no gesto que o torna, tecnicamente, eficaz". Dialogando com as caixas confeccionadas por Seu Nego, todas são feitas com sentido próprio. As caixas de Reinado e Reisado têm sonoridades específicas, podem ser roucas, soar muito ou pouco. Assim, no momento de sua feitura e na manipulação dos materiais, o artesão ajusta o som que será produzido na prática festiva que irá recebê-la.

> **Seu Nego**: -Eu não sei bater caixa. Eu sei qual caixa que é boa só de pegar nela, mas eu não sei bater caixa não.
> **Seu Nego:** A caixa de Folia de Reis tem que ser mais rouca e pequena, ela não pode zoar muito não. A caixa de Folia de Reis é para marcar o sinal.
> A caixa de Moçambique tem que zoar muito.
> A caixa de Congo e de Folia tem que ser mais rouca, bater mais firma e mais alto.
> O que faz a toada boa é a caixa bem-feita é couro de gado novo.
> Couro de gado holandês nem precisa pô.

Aprendemos com o artesão que as caixas do Reinado e Reisado têm sonoridades diferentes devido a origem do couro, o tamanho e espessura. Antes de iniciar a concepção de uma caixa, é necessário saber qual a prática ela será empregada, para estabelecer o diâmetro, em seguida trabalha-se na sonoridade. A partir destas ponderações, apresentamos uma técnica que surge da relação e envolvimento de materiais, gestos, memória e histórias que se fazem vivas nas jornadas da Folia de Reis, como força produtiva de trabalho. Técnica, então, é um diálogo com a vida cotidiana.

Gilbert Simondon (2008) chama nossa atenção para o sentido dos objetos técnicos, que se estabelecem numa relação entre pessoas, mundo e técnica, provocando-nos a pensar as relações sociais numa sociedade. Mais do que um utensílio destinado à utilidade, buscamos entender a caixa, desde sua invenção até seu modo de existência e funcionamento, dentro das práticas sociais musicais tradicionais. Simondon critica a forma como a cultura se constituiu, dentro de um sistema de defesa contra as técnicas, ao supor que os objetos técnicos não contêm realidade humana ou histórias vividas.

Investimos, neste último Movimento, numa descrição sobre o processo de feitura da caixa, imanente às histórias e vida do artesão folião, Seu Nego, pelo fato, como coloca Simondon, dos objetos técnicos se revelarem como uma realidade humana. Veremos que, na descrição deste instrumento sonoro, em relação com pessoa-mundo, ele aparece não somente como intermediário, mas promove resoluções de tensão, possibilitando um novo processo de feitura. O sentido de técnica de Simondon perpassa por compreendermos seu modo de existência, porém, sem querer dar vida aos objetos como que os humanizar, mas promover uma relação entre pessoa, mundo e técnica que vai além da perspectiva ocidental.

6.4 Trabalhando com madeira

- *O uso da madeira*

Nosso desejo de experienciar a confecção da caixa, com o artesão Seu Nego, surge da necessidade de querer sentir, corporalmente, todo processo e gestos envolvidos nesta trama. Esta experiência possibilitou revelar os materiais que compõem a materialidade, antes camuflados como caixa. Nos envolvemos com madeira, ferramentas, couro e arame, observando e repetindo cada movimento do artesão para ampliarmos nossa percepção sobre a materialidade deste instrumento. Como sugere Ingold (2015), se dermos um passo para traz da materialidade encontraremos os materiais que a compõem, assim entenderemos todo o processo relacional das histórias vividas que os constituem. Acreditamos que, se queremos entender como as coisas se arranjam, devemos entender os processos e as ações que levam à sua produção. E, decididos, passamos alguns sábados como aprendizes do artesão Seu Nego e o primeiro encontro como aprendizes acorreu no dia 01 de novembro de 2014.

Nos primeiros encontros, fomos entendendo como os materiais entraram na vida do artesão. A madeira, que molda a caixa de folia, vem das fábricas de móveis da cidade de Carmo do Cajuru e, justamente, a ripa, como é chamada, possibilitou a inovação na feitura das caixas. As ripas de Pinho usadas pelo artesão, atualmente, são arranjadas nestas fábricas de móveis que vêm com o tratamento adequado para que sejam eficazes em durabilidade e resistência. Na feitura da caixa, vivenciamos operações complexas, como a seleção da madeira, o manejo de raspagem, amarrações com arame, cordas e cipó. Também, a criação de gabaritos específicos para cada tamanho de caixa. São muitos os processos vividos e criados pelo artesão que dão

sonoridade peculiar às caixas. Abaixo, o artesão narra como foi o processo de criação da técnica de confecção de caixas.

> **Seu Nego:** Depois que parei de fazê de toco furado fiquei um ano sem fazê. As pessoas perguntavam.
> - Oh Nego! Eu preciso de uma caixa.
> **Seu Nego:** Mas num tem jeito de fazê, num tem mais pau!
> Parece que pra tudo Deus dá um jeito, nê? Eu deitado na cama de noite perdi o sono. Pensava de um jeito. - É mais num dá.
> Pensava em outro.- Num dá.
> Foi um dia eu pensei. Fui na serralheria e comprei essa tábua que tem 4 metros de comprimento e 15 cm de largura. Cortei pedaços de 28 cm de comprimento e coloquei na ferragem (gabarito). Quando apertei com arame ela rachou em três.
> - Ah, rachou em três, agora eu faço em três. (Risadas)
> Aí, foi Deus que me ensinou e eu aprendi a fazê.

No envolvimento com a madeira, há um diálogo entre artesão e madeira. Com muita empolgação, Seu Nego se diverte por ter conseguido encontrar uma solução que o colocou de volta no ofício de fabricador de caixas. Um processo que durou um ano para ser firmado. E durante a prática, outros desafios surgiram, pois, experimentando, o artesão encontrou soluções para sua nova técnica. O primeiro momento foi escolher a madeira de Pinho como o material para inovar sua técnica, porém foi necessário ajuste ao longo do processo. Quando a tábua de Pinho é colocada no gabarito ela racha em três partes, por não suportar a tensão dada pelos arames, neste diálogo ela é compreendida. Nesta relação, o artesão leva a sério o diálogo com a madeira. A partir dele se constitui um entendimento profundo sobre as propriedades dos materiais. Assim, pela sua experiência e vivencia com os materiais Seu Nego passa a conhecê-los, profundamente, a cada negociação. Quando se chega no entendimento correto de manuseio compreende-se o "sentido" ou "o jeito certo de se fazer". Quando a madeira racha em três, ela mostra para Seu Nego qual a largura será necessária para dar formar o cilindro. Vimos, também, o artesão utilizar este termo na feitura dos aros, no processo de lavrar o Pau-de-Óleo. Ao desbastar o Pau-de-Óleo ele acompanha a direção de suas fibras, este entendimento perpassa por compreender o sentido da madeira.

Assim, na renovação da técnica de fazer caixas, temos histórias compostas pela existência das coisas e das pessoas. Nesta composição, o artesão se torna popular na região através de sua arte. Do toco furado as ripas de madeira, há uma transformação no modo de fazer que não modifica a toada das caixas. Já revelado nosso propósito, descreveremos passo a passo nosso

envolvimento com Seu Nego, sua oficina, sua casa, família, amigos e histórias, no momento, que experimentávamos madeiras, cordas, enxó, gabaritos, plaina, couro e café com queijo.

Figura 83 - Separando madeira.



Seu Nego separando ripas para caixa que iremos confeccionar. Foto: Sônia Assis

No primeiro dia, separamos 32 ripas de Pinho tratado, todas com 28 centímetros de comprimento. Com a junção das 32 ripas se forma o cilindro da caixa, porém, para uni-las, é necessário apará-las para que se encaixem uma na outra. Este cilindro terá, aproximadamente, 40 centímetros de diâmetro por 25 a 26 centímetros de altura.

- *Numerando e riscando ripas*

Figura 84 - Ripas na mesa.



Figura 85 - Riscando ripas



Figura 86 - Ripas numeradas.

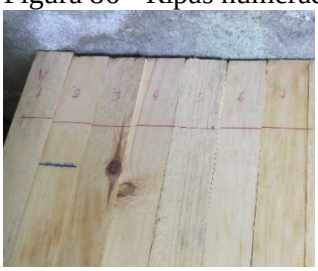


FIG 84. Seu Nego preparando sua mesa de trabalho. Sobre esta mesa, encontra-se uma tábua que irá receber todas as ripas e uma régua para alinhá-las.

FIG 85. Com uma haste de ferro ou régua fizemos duas linhas paralelas por todas as ripas (parte superior e inferior). Seu Nego usa duas tábuas do comprimento das ripas, em cada lateral do bloco de ripas. Estas tábuas servem de guia para traçar a linha paralela com a régua de metal.

FIG 86. Depois de traçadas as linhas, as ripas são numeradas em ordem crescente. O procedimento de numerar as ripas é essencial para compor o cilindro.

- *Chanfrando ripas*

Figura 87 - Chanfrando ripas



Figura 88 - Trapézio.



Figura 89 - Ripas chanfradas



FIG 87. Cada ripa é aparada com uma plaina manual, por meio de um processo conhecido como chanfrar. Fixada na mesa existe uma madeira com duas fendas. Estas têm a função de prender firmemente as ripas enquanto são chanfradas.

FIG 88. O desbastamento ocorre na diagonal nas duas laterais das ripas formando o desenho de um trapézio. O procedimento de desbastar a madeira nas laterais faz com que elas, ao se juntarem para dar forma ao cilindro da caixa, se encaixem de maneira uniforme.

FIG 89. As ripas depois de chanfradas voltam para a tábua onde aguardam o próximo procedimento. Se elas se unirem sem frestas é sinal que o desbastamento foi suficiente, senão é preciso desbastar mais.

Notas de movimento

Até então, nunca tinha manipulado uma plaina. No início, o gesto de raspar a madeira era sem precisão, pois não estava usando força necessária para aplicar no movimento, assim, a plaina passava pela madeira sem machucá-la ou com interrupções no movimento. Foi preciso achar uma posição certa dos pés, quadril e tronco para que braços e mãos, apoiados na plaina, a movimentasse num tempo constante. Quando ocorriam movimentos irregulares, durante a raspagem, o resultado era uma parte mais desbastada que outra. Além de raspar, o uso da ferramenta consistia em deixar a plaina trabalhar um pouco de lado, caída para a lateral, para que o corte na transversal desse um formato trapezoidal na madeira. O envolvimento da ferramenta e da madeira, ou seja, ao tirar lascas na madeira, o som que se produzia me certificava se estava realizando corretamente a técnica. Nesse caso, um som constante, ascendente e ligeiro.

Figura 90 - Trabalhando com a plaina.



Figura 91 - Corpo e plaina.



- *Furando ripas*

Depois de uma fase bem complexa, usando a plaina manual, passamos a usar a furadeira elétrica. A nova etapa consta em furar as laterais das ripas, acompanhando a linha que traçamos nelas quando as selecionamos. Ressaltamos que todo procedimento é demonstrado, anteriormente, pelo artesão, pois a observação dos gestos, nesta prática, é o que nos leva a compreensão e ao aprendizado das etapas. Depois de mostrar o que fazer, Seu Nego acompanha o processo, corrigindo e orientando todo o trabalho. Assim, o artesão sempre iniciava uma nova fase, dizendo: – Vou fazer pra você ver como é que é.

Nas FIGURAS 92 e 93, temos Seu Nego organizando o local de trabalho, colocando todas as ripas que serão furadas ao seu lado no chão. Dois tocos de madeira foram postos. Um ele usa como banco e o outro serve como apoio para furar as ripas. Percebemos, nas imagens, que todos os objetos ficam em um plano baixo. A maioria das fases de feitura das caixas são realizadas num ambiente externo e o uso dos tocos de madeiras são bastante requisitados. Seu Nego primeiro demonstra como furar as ripas e, ao mesmo tempo, revela a organização dos materiais no local escolhido para realizarmos a atividade.

Figura 92 - Organização do local.



Figura 93 - Furando ripa.



A organização da área de trabalho auxilia todo o processo. Nesta fase, as ripas continuam sobre uma tábua. Uma a uma são retiradas, depois de furada é devolvida para a sequência. A ordem numérica, registrada nas ripas, é, rigorosamente, seguida. Enquanto furávamos ripas, Seu Nego trabalhava na montagem de outra caixa. Ele sempre tem encomendas de caixas. O artesão nos conta que acorda cedo todos os dias, antes do sol nascer, e dorme assim que ele se põe, para aproveitar toda a luminosidade do dia na lida de fabricação de caixas.

Notas de movimento

Observei que o tempo, na casa do Seu Nego, segue o ritmo do artesão. Até então, as fases aconteciam com muita prosa e sem presa. Um tempo que transcorre sem a necessidade de relógio. Aliás o único, no recinto, é o que eu levo no pulso. Cheguei de manhã, por volta das 9:00 horas, e até ao meio dia, experimentei vivências admiráveis. Meu corpo já mostrava sinal de cansaço. Chanfrar as ripas foi o mais trabalhoso, pois

exigia uma movimentação constante dos braços e as pernas firmavam todo o movimento de chanfrar. O risco certeiro na ripa depende de um alinhamento corporal, de uma pressão no instrumento aliado a um movimento constante dos braços. Após o almoço, iniciaremos uma nova fase.

6.5 Compondo o cilindro

As ferramentas usadas, para montar o gabarito, dizem muito do trabalho e do artesão. O artesão preza por materiais simples que possam ser encontrados ou feitos facilmente. Até então, observamos que a mesa de trabalho, construída por ele, é composta de retalhos ou sobras de madeiras. As réguas, à primeira vista, podem parecer um pedaço de madeira qualquer por não apresentar o que esperamos de uma régua, porém, duas marcas nelas registradas são suficientes para desempenhar sua função.

Figura 94 - Montagem do gabarito.



Nesta fase, compreendemos o emprego dos aros de ferro que ficam expostos na parede da oficina e apresentados na FIGURA 78. Os aros são usados para a montagem do gabarito que darão forma a caixa. A montagem é composta por dois aros de ferros chatos, de 40 centímetros de diâmetro, um rolo de arame e dois moldes de madeiras da mesma medida das ripas. A montagem do aro foi realizada pelo artesão, mesmo porque não tínhamos ideia do que se tratava, só depois dele armado é que entendemos o processo. Abaixo apresentamos essa sequência com registros de imagem e texto.

Figura 95 - Gabarito cena I



Figura 96 - Gabarito cena II.



Figura 97 - Gabarito cena III



FIG 95. Seu Nego amarrando madeiras nos aros de ferro, sendo três madeiras, duas antigas e uma ripa nova numerada. As duas madeiras antigas têm dois furos para serem amarradas ao aro com um pedaço de arame.

FIG 96. São feitos dois furos, na ripa número 1, rentes às laterais do aro. O mesmo procedimento é feito na outra ponta da ripa.

FIG 97. Seu Nego passa um arame pelos furos envolvendo a ripa no aro. Feito os últimos apertos do arame, o gabarito está pronto para receber todas as outras 31 ripas para montagem do cilindro da caixa.

A função do gabarito é dar forma ao cilindro que será usado para servir de corpo de ressonância da caixa de folia. Para obter este resultado, as ripas são presas ao gabarito por cola e arame, um processo demorado, porém mais leve que o de chanfrar ripas. Depois de 24 horas, o corpo de ripas ganha firmeza e, só então, o artesão retira os aros de ferro do cilindro. No final deste processo, temos um excelente resultado que condiz com a busca do artesão, a necessidade em

manter a mesma estética da caixa de folia de toco furado e a sonoridade. A relação e habilidade do Seu Nego com o ambiente o qual está inserido, sendo folião e participante da vida festiva da cidade, nasce de um experimento com a materialidade para assim desenvolver sua competência de criar caixas. Como expõe Leroi-Gourhan, “Uma estética impregnada de vida coletiva, na qual as pessoas inscrevem suas diferentes maneiras de ser, ao mesmo tempo que retira do coletivo sua consciência de existir” (LEROI-GOURHAN, 1965, p. 52).

Notas de movimento

Para dar continuidade a feitura da caixa, Seu Nego retira do rolo de arame um pedaço de um metro de comprimento e usa uma corda como medida (imagem 109). O interessante é que ele realiza toda a ação sem contar o que fará com o arame. Ele, simplesmente, mostra o que se deve fazer. Depois de cortar o pedaço desejado, usa os dedos para desamassar o arame, tirar as curvinhas, deixando-o mais reto possível. Observei, atentamente, seus movimentos cuidadosos, calmos e firmes em meio as histórias. Parecia um processo tranquilo este de desamassar o arame com as pontas dos dedos, mas em minha mente ficava a pergunta, o que fazer depois? O artesão, olhando, disse-me: - Agora você quer cortar um para experimentar? Não me preocupei com a fase seguinte, o momento consistia em saber cortar o arame e o desamassar.

- *Montando o cilindro*

Figura 98 - Entalhando ripa.



Figura 99 - Trabalhando com arame.



No gabarito são amarradas três ripas, uma delas é a primeira da série que selecionamos e enumeramos. Antes de ser amarrada no gabarito, essa ripa recebe um entalhe (FIGURA 98), sendo que o mesmo processo será realizado também na última ripa da série, ou seja, a ripa 32. Este entalhamento tem como objetivo deixar embutido as pontas do arame que passam por dentro das ripas.

Figura 100 - Cilindro I.



Figura 101 - Cilindro II.



Figura 102 - Cilindro III.



Na FIGURA 100, temos Seu Nego iniciando a montagem do cilindro. Dois arames estão atados na primeira ripa e esta está amarrada nos aros de ferro. De três em três, com a ajuda de um martelo, ele aproxima as ripas umas das outras, dando batidas leves o suficiente para movimentá-las. Entre uma ripa e outra, usa-se uma massa feita de serragem e cola branca preparada pelo artesão para prendê-las (FIGURA101). Ao juntar as ripas, a massa excedente é recolhida e reaproveitada. Um elemento importante para manter as ripas no formato cilíndrico é aproximar sempre as ripas do aro de ferro. Para obter este resultado, o artesão faz uma amarração nas ripas de três em três para mantê-las rentes aos aros de ferro. Futuramente, quando elas estiverem, totalmente, coladas, esta amarração é retirada. À medida que vamos acrescentando as ripas, aproximamo-nos das ripas modelos que foram inseridas, inicialmente, na montagem do gabarito. E quando o encontro acontece, as ripas modelos são substituídas pelas ripas numeradas.

Figura 103 - Amarras I



Figura104 - Amarras II.



Figura105 - Amarras III.



FIG 103. A amarração é feita da seguinte maneira. A última ripa da série de três recebe um furo na quina e do lado de fora em relação ao aro.

FIG 104. Na mesma ripa, porém na outra extremidade, faz um furo do lado interno em relação ao aro. A primeira ripa desta série de três receberá os furos só que numa relação oposta aos furos anteriores.

FIG 105. O arame passa enviesado pelas tábuas aproximando-as o máximo dos aros de ferro. As pontas do arame são torcidas com um alicate para não deixar folgas na amarração, desta forma, as tábuas ficam bem unidas e rente ao aro. Posteriormente, mais três ripas são inseridas no gabarito e realiza-se o mesmo processo até o fechamento

Ao descrever a fase de montagem do cilindro, apresentamos vários procedimentos específicos que ganha forma por meio do uso de ferramentas, materiais e gestos. Sobre este universo do sistema de ferramentas, Leroi Gourhan (1983) defende que cada ferramenta é útil dentro do vasto repertório e se manifesta pela lógica da invenção tecnológica. Podemos, assim, dizer que a invenção tecnológica da confecção de caixa, idealizada pelo artesão, surge dentro de um contexto que ganha sentido pela festa, a qual o motivou elaborar um vasto repertório de ferramentas e objetos de trabalho. Acrescentamos, que as caixas do Seu Nego, inseridas num contexto de relações cotidianas, não cabem ser associadas a uma “coisificação”, ou seja, como objetos feitos em série para consumo. São caixas únicas, no seu modo de feitura. Assim, uma caixa nunca é cópia de outra mesmo seguindo um gabarito. Esta singularidade é cometida pelo fato de cada caixa ser elaborada num ambiente com materiais e pessoas em transformação a cada momento.

- *Finalização do fechamento do cilindro*

Figura 106 - Formando o cilindro



Figura 107 - Meio cilindro.

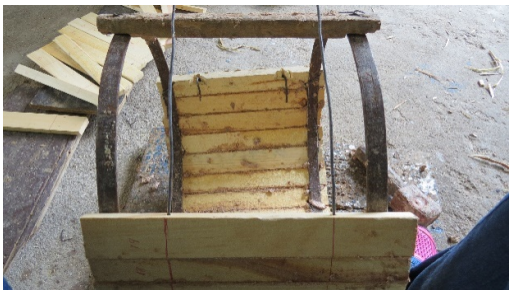


Figura 108 - Cilindro montado.



Figura 109 - Reforço com arame.



FIG 106 e 107. Pesquisadora montando cilindro de ripas no gabarito.

FIG 108. Encontro da primeira e última ripa e amarração das pontas do arame interno.

FIG 109. Reforço de arames ao redor do cilindro até a secagem

6.6 Aparando o cilindro

Notas de movimento

No final da semana seguinte, dia 09 de novembro de 2014, voltei à casa do artesão para darmos continuidade ao processo de confecção da caixa. Lá encontramos o cilindro sem os aros de ferro interno e sem os arames que mantinham as ripas amarradas de três em três. Durante a semana, Seu Nego acompanhou a secagem da cola para, posteriormente, retirar os aros. No cilindro permaneciam amarrados, no entorno dele, somente os dois arames. Na oficina, sentado em um dos tocos de madeira maciça, o artesão estava com o cilindro em mãos e uma tira de lona. Esta, ele

usava para medir e fazer umas marcas no cilindro. Observei os gestos, por um tempo, para tentar entender seu raciocino. O fato é que não entendi muita coisa, então resolvi partir para o interrogatório.

Figura 110 - Aparando cilindro.



Sônia: O que é que nós vamos fazer hoje?
Seu Nego não escutou e continuou realizando a marcação no cilindro. Uma extremidade da tira de lona é presa por um preguinho no cilindro e com uma trena ele mede o comprimento das ripas.
Sônia: Quanto que deu?
Seu Nego: Hum?
Seu Nego depois de medir retira o preguinho que prende a lona na madeira e diz.
Seu Nego: Vou arredá pra cá.
Sônia: Quanto que tem que dar Seu Nego?
Seu Nego: Hum?
Sônia: Isso aí é pra que?
Seu Nego: Aparar.
Sônia: O que?
Seu Nego: Cortar ela aqui.
Sônia: Ah, vai ter que cortar? Meu Deus do céu, pensei que já estava pronto!
Seu Nego: Meu Deus nada.
Sônia: Jura? Pra ficar retinha, nê?
Seu Nego: Pra ficar no prumo.
Interrompendo a marcação ele diz.
Seu Nego: Olha aí a coleção de caixas que fiz essa semana, olha aqui oh!
Ele aponta para a parede da oficina e me mostra cinco caixas pequenas e duas bem grandes.

- *O uso da segueta*

Depois que observamos Seu Nego usando a tira de lona e a ação seguinte, entendemos o processo. A caixa depois de pronta terá 25, 5 cm de altura. O cilindro tem 28 cm de altura, que é a comprimento das ripas. Como relatou Seu Nego, o procedimento é deixar o cilindro no prumo ou nivelado e para isso ele utiliza da tira de lona como uma régua. Com esta régua, ele traça uma linha a qual servirá de guia no corte. Nesta fase, ele não se preocupa com a outra extremidade do cilindro, que será aparada posteriormente. Mais uma vez, não podemos deixar de registrar a maneira que Seu Nego trabalha em suas caixas. O processo todo acontece num diálogo entre artesão e cilindro. O artesão prega a tira de lona na madeira, faz uma medida e observa novamente. Ele gira o cilindro para um lado, observa, estica a tira de lona envolta no cilindro e, por fim, decidido, retira o prego e prega a lona mais próxima da extremidade do cilindro (FIGURAS 111 a 114).

Pelos seus movimentos, entendemos como cada caixa se manifesta nas mãos do artesão e a relação entre ambos. A cada gesto, o artesão se depara com uma nova perspectiva do cilindro. A relação do artesão com a caixa, ao longo dos anos, no processo de feitura de ambos, vem gerando entendimentos e muitos deles não nos dizem respeito. Seria, assim, os segredos desta relação. Contudo, em todas as fases, requer atenção. A altura do cilindro condiz com o uso e o que estamos trabalhando será uma caixa de Congo. Em meio aos gestos, materiais e pessoas a caixa surge e se revela. Ao experimentarmos as ações nas fases já apresentadas, momentos espetaculares, destacamos que, em cada trama, fomos embalados e envolvidos por histórias, sons e cheiros no ambiente da oficina e do terreiro do artesão. Entendemos que as mais simples percepções nos ligam ao mundo, pelo contato e pela vibração. Lidamos com esta sensação no decorrer de todo o processo de confecção de caixa. Uma experimentação que passa pelo sentir, como descreve Merleau-Ponty (2015).

> O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. (MERLEAU-PONTY, 2015, p.84).

Figura 111 - Novas medidas.



Figura112 - Calculando



Figura 113- Firmando fita.



Figura 114 - Marcando cilindro.



FIG 111. Início do processo para aparar o cilindro. O artesão prende a tira de lona no cilindro usando um prego.

FIG 112. O artesão calcula o quanto será necessário aparar em cada uma das extremidades do cilindro.

FIG 113. Seu Nego aproxima a régua de lona para a extremidade do cilindro, pelos seus cálculos será aparado 1,5 cm em cada extremidade.

FIG 114. Com a régua presa na ripa por um prego, o artesão, com uma caneta, faz uma linha para guiar o corte.

Seguindo a marcação no cilindro, o artesão mostra como é feito o corte usando uma segueta. A mesa construída para realizar seu ofício é modificada. Nesta fase, Seu Nego anexa uma peça de madeira grossa para sustentar o cilindro (FIGURAS 115 e 116). A peça de madeira fica atravessada, verticalmente, sobre a mesa, presa por parafuso por dentro do móvel, ou seja, no tampo da mesa consta um orifício para passar o parafuso da peça.

Figura 115 - Adaptando mesa para aparar

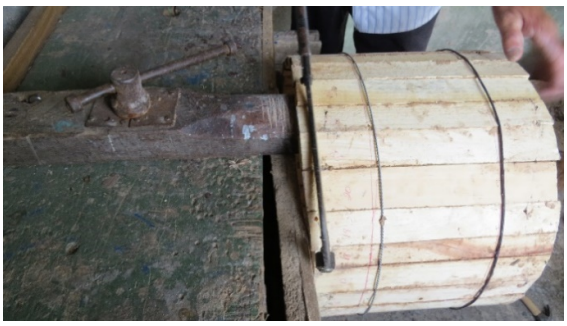


Figura 116 - Cilindro suspenso.



Observamos, atentamente, a técnica para aparar o cilindro. O gesto é, basicamente, serrar seguido a linha guia. À medida que as sobras de madeira se separam do cilindro, ele é girado sobre a peça de madeira, dando assim continuidade ao movimento (FIGURA 117). Mais uma vez, Seu Nego transmite, para seus aprendizes, que o processo parece ser bem tranquilo. A segueta separa a madeira, ligeiramente, e, em poucos minutos, o cilindro está aparado em uma das extremidades. O cuidado que necessitamos, nesta fase, é seguir a linha feita pelo artesão, pois qualquer desvio ocasionará um cilindro manco.

Figura 117 - Aparando cilindro.



Figura 118 - Cilindro nivelado



O artesão inicia o procedimento para marcar a outra extremidade do cilindro. A trena é a única ferramenta da oficina que consta de uma medida padronizada de fábrica. É com ela que o artesão inicia a nova marcação no cilindro (FIGURAS 119 e 120). O interessante é que Seu Nego exerce todo o ofício sem utilizar óculos de graus. Enquanto realizava a marcação, observamos que sua oficina é um local vivo de experiências e ciências. Nela encontramos ferramentas simples e funcionais. Em cada fase que experimentamos suas ferramentas confirmamos sua eficácia nos resultados obtidos.

Figura 119 - Conferindo medida



Figura 120 - Marcando pontos no cilindro



Figura 121 - Prendendo régua no cilindro



Figura 122 - Ligando os pontos no cilindro



Nas FIGURAS 121 e 122, Seu Nego usa da extremidade que já foi nivelada, como referência, para marcar pontos na extremidade que será aparada. Com a altura do cilindro final já definida (25,5 cm), o artesão faz os pontos no entorno da extremidade que será lavrada. Depois ligamos os pontos marcados no cilindro. Esta linha é a referência para apararmos a extremidade do cilindro. Enquanto trabalhamos, Seu Nego narra como executava esta técnica no início do ofício.

Seu Nego: - Engraçado, pra fazer isso aqui na primeira vez não me deu trabalho nenhum, eu não medi nada! Não medi pra aparar, não medi pra furar, não medi nada. E não me deu azar. Tem muita coisa que você fica medindo muito e fica tudo atrapalhado.
Sônia: - É mesmo! Esse tipo de caixas com ripas o senhor já tinha visto em algum lugar?
Seu Nego: - Não, nunca tinha visto. Isso tudo fui eu que inventei.
- Agora você vai serrar.

Notas de movimento

Atendendo ao pedido do mestre, fui para a mesa que me aguardava. Com a mão esquerda, firmei o cilindro para que ele não se movimentasse, excessivamente, e com a direita trabalhava com a segueta, seguindo a linha guia. Seu Nego veio conferir meu serviço. Com a mão esquerda, ele me ajudou firmando o cilindro como se me dissesse para mantê-lo estável. Na mão direita, ele segurava o que mais parecia um tronco de árvore fino. O artesão não disse nada enquanto eu aparava o cilindro, observou e saiu da oficina. Bem, nesta fase, diferente de Seu Nego, eu necessitei dos meus óculos para manter a segueta sobre a linha guia e como imaginei, não foi difícil apará-lo. A madeira macia facilitou o serviço, mesmo assim, utilizei de mais tempo que Seu Nego.

Figura 123 - Pesquisadora aparando cilindro.



- *Quebrando quinas*

Ao aparar o cilindro, os dentes da segueta provocam pequenas irregularidades que são denominadas pelo artesão de quinas. O trabalho de “quebrar quina”, termo utilizado por Seu Nego, tem como finalidade tirar as pontas da superfície do cilindro. Essas saliências fazem vazar ar na caixa, ou seja, quando o couro envolve o cilindro. Segundo Seu Nego, este fato prejudica a sonoridade do instrumento. Para evitarmos este problema, fomos orientados usar a foice para regularizar a superfície do cilindro (FIGURAS 124 e 125).

Figura 124 - Seu Nego tirando as quinas



Figura 125 - Aprendiz Auro tirando quinas.



Figura 126 – Sônia e plaina I



Figura127 - Sônia e plaina II



Figura128 - Cilindro



Estas irregularidades se encontram também nas junções entre as ripas. Tivemos, então, que tirar estas saliências e para isso voltamos à mesa de trabalho. Esta etapa dará ao cilindro uma uniformidade (FIGURA 128) e a ferramenta que utilizamos foi a plaina manual (FIGURAS 126 e 127).

FIG 126. Com a perna esquerda prendemos o cilindro contra a mesa, dando assim estabilidade ao objeto e ao movimento.

FIG 127. A plaina apara o cilindro somente quando empurrada em direção à mesa, momento este que fazemos pressão na ferramenta contra a madeira. Uma maneira de colocar mais pressão é pressionar a parte superior da plaina para baixo, na esfera de metal, que ao mesmo tempo ajuda a conduzir o movimento. A medida que retiramos as quinas das ripas giramos o cilindro até que todos os lados sejam trabalhados.

FIG 128. O segundo dia de oficina com Seu Nego é finalizado. Assim, temos o cilindro pronto para darmos continuidade a elaboração da caixa.

6.7 Feitura dos aros

Notas de movimento

No terceiro encontro, dia 15 de novembro de 2014, fui construir os aros da caixa. Direcionei-me para a oficina com muita expectativa para saber que materiais iria trabalhar. Neste dia, na casa de Dona Ana e Seu Nego, encontrei o vizinho, Seu Zé, que foi folião na roça, envolvido com os donos da casa, contando histórias e casos. Seu Nego, assim que cheguei, começou a preparar os materiais e as ferramentas para a confecção dos arcos. Com muita disposição, ele pegava os materiais e me mostrava. Depois, o artesão levou para o terreiro um tronco de árvore e com a ajuda de uma foice começou a retirar as pontas.

- *Lavrando o Pau-de-óleo*

Observamos Seu Nego executar a divisão do Pau-de-óleo. Ele utilizou uma foice e um macete de madeira. A foice foi fincada em uma das extremidades do pau-de-óleo bem ao meio. Com a ajuda do macete e dando pancadas fortes na foice, víamos o tronco ser rasgado ao meio.

Figura 129 - Dividindo o Pau-de-óleo.



Figura 130 - Usando macete e foice.



> **Seu Nego**: - Esse pau vai tá bom para envergá. Ele tá murchinho. Eu tô com medo é de não rachá ele certo. Ali dentro tem muito, mais tá grosso. Esse aqui tá fácil de lavrá ele.
> **Sônia**: - Então o nome dele é Pau-de-óleo?
> **Seu Nego**: - Aí ocê vai vê o sentido. Eu vô fazê um e cê faz o outro, nê?
> **Dona Ana**: - Aqui! Não é Pau-de-óleo não. É madeira de óleo.
> **Seu Zé**: - É Pau-de-óleo, Pau-de-óleo. Essa árvore tem muito óleo.

Com a divisão do Pau-de-óleo, o artesão lavrou uma das partes, sendo que o objetivo era deixar cada parte com a espessura aproximadamente de 1,0 centímetro. A habilidade de Seu Nego, em lavrar a madeira, pronunciava leveza e destreza, movimentos que foram adquiridos desde moço, quando trabalhava na terra. A foice passava pela madeira retirando grandes lascas. A habilidade que ele demonstrava, em manusear a ferramenta e o resultado obtido, parecia não promover esforço. Cada golpe certeiro deixava a madeira mais fina.

Notas de movimento

A técnica de lavrar a madeira é bem interessante. O artesão dá vários golpes de baixo para cima na madeira, promovendo cortes horizontais. Em seguida, à medida que a foice entra em cada um desses entalhes, agora de cima para baixo, ele retira lascas da madeira deixando-a mais fina. Minha experiência em lavrar madeira me deu conta de que precisaria de muitos Paus-de-Óleo para aproximar-me, um pouco, da habilidade do artesão. Primeiro, parecia que a foice estava cega. Por mais que eu golpeasse a madeira, as lascas que conseguia retirar eram bem pequenas. Segundo, percebi que a madeira não era tão macia quanto achava e a ferramenta exigia um manuseio correto, ou seja, passei mais de uma hora tirando lasquinhas. Como tinha outro aprendiz no recinto, o Auro da Silva, pude dividir com ele estes momentos de aflição. Assim revezávamos entre lavrar madeira e o registro audiovisual da oficina. E, tínhamos também Dona Ana, pura alegria, incentivadora e sempre atenta aos acontecimentos em seu terreiro. Enquanto lavrávamos o Pau-de-óleo, ela contava-nos histórias deliciosas e, entre uma risada e outra, animava-nos, comentando sobre o nosso desempenho.

Figura 131 - Sônia lavrando madeira.



Figura132 - Madeira e foice.



Dona Ana: - Ela que nunca pegô, nê? Uai, é verdade, nê Nego?
Sônia: - O que? Sou boa de carapina?
Dona Ana: - Cê tá trabalhando de carapina e marceneiro. Só que a caixinha de amendoim cê não dá conta de fazê. Nem o Nego dá!
Seu Zé: - Num dá não.
Dona Ana: - Ela num dá conta não, nê Seu Zé?
Sônia: - De que?
Seu Zé: - A caixinha de amendoim.
Dona Ana: - Só cê pô mais um tiquinho de força, é que vai mais bem.
Sônia: - Opa! Tenho que ter cuidado com minha canela.
Dona Ana: - Mas ela Nego, tá bem chique viu? Ela pra lavrá tá bem chique. Porque ela nunca pegô uai!

Depois de aparamos um lado, passamos para o outro que continha a casca na madeira. Durante este processo, o artesão relatou que a primeira caixa que construiu, teve que refazer vários aros, já que eles rachavam quando eram aparados. Para o artesão, esta fase de confecção das caixas é a mais difícil. Algumas pessoas procuraram Seu Nego para aprender a fazer suas caixas e quando depararam com a dificuldade de confeccionar os aros logo desistiam da tarefa.

Figura 133 - Lavrando Pau-de-óleo.



Figura 134 - Pau-de-óleo e foice.



À medida que a madeira é aparada pela foice, ela ganha uma espessura desejável para um arco. Depois, com a ferramenta enxó (FIGURA 135) lavramos a madeira. O uso da enxó serve para afinar os lugares mais grossos e, de lasca em lasca, vamos dando corpo a materialidade. Por fim, a madeira deve ficar com a mesma espessura em todo seu corpo.

Também pode ocorrer o contrário. Com o arco já finalizado, ele pode, simplesmente, desaparecer e voltar a ser madeira de Pau-de-óleo. Quando a madeira não é trabalhada de maneira correta com a foice, ficando algumas partes muito frágeis e outras muito grossas, a madeira racha quando é envergada. No feitio do arco é necessário muito diálogo entre madeira, ferramenta e pessoa. Somente quando se consegue curvar a madeira no cilindro, o arco está pronto para ser modelado. Um aprendizado que se inscreve depois de muitas experiências entre fazer e refazer. Para adquirir este entendimento o artesão quebrou mais de 50 aros no início de sua profissão.

Figura 135 - Enxó.



Figura 136 - Enxó e madeira



Figura 137 - Envergando



Figura 138 - Envolvendo



Figura 139–Arco



Figura 140-Amarrando arco.



FIG 135. Pesquisadora lavrando arco com a enxó. Nesta fase é necessário lavrar a madeira para retirar os vincos deixados pela foice. Os vincos causam a quebra da madeira quando envergada.

FIG 136. Seu Nego finalizando o processo de aparar arco. Com sua experiência, ele deixa a madeira mais uniforme.

FIG 137. Terminado de aparar, já com espessura apropriada, o artesão experimenta a flexibilidade do arco. Ao fundo da imagem temos o amigo Seu Zé.

FIG 138. Os arcos são moldados em um tronco maciço de madeira. Este tem o mesmo diâmetro de uma caixa. Depois de ganhar forma é possível aumentar ou diminuir o diâmetro do arco.

FIG 139. O arco é retirado do tronco para que possa ser amarrado.

FIG 140. O artesão usa barbante com resina para fazer a amarração das pontas do arco. Após amarradas as pontas, ele volta para o tronco que lhe dará forma. Neste local ficará por alguns dias.

Segundo o artesão, outro segredo do arco está no acabamento feito nas extremidades dele, sendo que uma das pontas do arco deve ser desbastada para ficar bem fina. A extremidade fina acompanhando o corpo do arco por dentro (FIGURA 141). Hoje ele nos ensina que o arco tem um sentido e se não for seguido não se constrói caixas. Para compreender o sentido do arco, Seu Nego precisou negociar com o Pau-de-óleo, perceber do que é feito, respeitar sua maciez, flexibilidade e fragilidade para poder dar forma a materialidade.

Figura 141 - União das pontas do arco.



- *Acabamento de aros e cilindro*

Notas de movimento

No dia 29 de novembro, voltei na casa de Seu Nego. Nesse dia, completava o quarto encontro como aprendiz de caixa de congo. Encontrei os dois arcos encaixados no cilindro de ripas. Seu Nego me mostrou como os arcos estavam bem acomodados no cilindro e pelo sorriso e satisfação parecia estar orgulhoso do resultado do trabalho. Em seguida, ele retirou os arcos do cilindro e colocou lixas em minhas mãos para que lixasse os arcos e o cilindro. Essa tarefa foi bem fácil de realizar e, desse ponto em diante, já me aproximava da finalização da caixa.

Figura 142 - Acabamento arco



Figura 143 - Lixando cilindro



Depois de tudo lixado, fomos até o artesão para que nos explicasse o próximo passo. Com um dos arcos em mãos, ele nos surpreendeu, retirando a corda que prendia suas pontas. Antes de desatar, completamente, os arcos, ele fez uma marca no local que finalizava a ponta interna do arco. A marca tem como objetivo não perder o tamanho da circunferência do cilindro, já medido. Em seguida, ele retira os preguinhos que unem as pontas do arco. Posteriormente, une, novamente, colocando a ponta interna na marca feita e amarra o arco com barbante, mas agora ele adiciona vários pregos sem cabeça para fixar as pontas. Logo após observarmos o processo, ficamos com a pergunta. Por que desamarrar e amarrar o que já estava amarrado? Percebemos que a providência é deixar as pontas do arco bem unidas, já que antes estavam, totalmente, afastadas, como mostra a FIGURA 144. O processo é explicado por Seu Nego da seguinte maneira.

Seu Nego: - Isso aqui é pra pregá, depois tira a corda pra podê entalhá. É um trem que faz e desmancha toda hora. Eu vô fazé um pra cê fazé o outro, nê?

Figura 144 - Seu Nego trabalhando no arco



Figura 145 -Finalizando confecção do arco.



Depois de inserido os pregos sem cabeça, ele retira o barbante que não tem mais serventia. Feita esta fase, o artesão usa a segueta e o alicate para fazer entalhes na madeira, próximo ao local, onde as pontas se encontram (FIGURA 145). Estes entalhes servem para acomodar ou embutir a amarração final, feita com barbante encerado (FIGURA 146). Esta amarração, além de ser um reforço, na união das pontas do arco, traz uma estética interessante. Vimos na técnica do artesão uma estética própria, suas caixas se diferenciam das demais da região pela beleza, qualidade sonora e resistência.

Figura 146 - Acabamento final do aro.



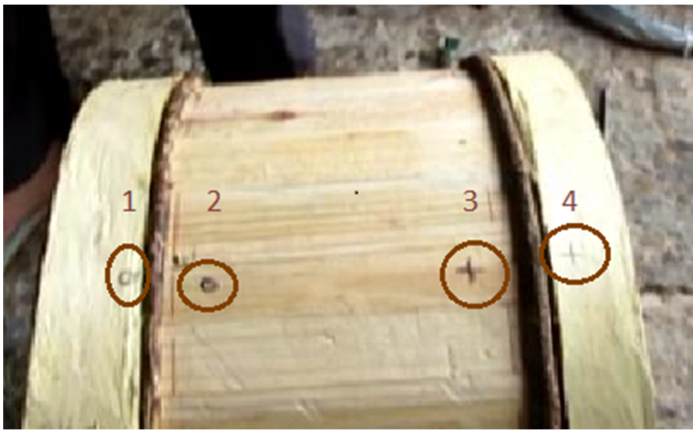
Amarração do barbante no local onde foram entalhadas as fendas. (Arco no cilindro)

Apresentamos, até o momento, um processo minucioso sobre a elaboração do cilindro e dos arcos. Empregamos, nestas explicações, o uso do registro de imagens. O interesse, em realizar uma descrição tão esmiuçada da técnica de confecção da caixa, no início, perpassou por entendê-la. Porém, no decorrer deste Movimento, revisitando o material de audiovisual que produzimos, vimos o quanto fomos privilegiados ao vivenciar um modo de ser neste mundo. Uma história de vida e experiências que gerou um artesão criativo e hábil. Neste sentindo, apresentar o local de trabalho, a riqueza de ferramentas funcionais, o modo de manipular os materiais, o processo criativo, familiares e vizinhos, propiciou conhecer este artesão. Entendemos que este universo retrata seu campo de experiências. Por isto empregamos imagens, pois elas, também, narram histórias, apresentam objetos, pessoas e todo o ambiente envolvido.

A arte do artesão vem atravessando séculos ao se inovar e relacionar com as transformações do mundo. Por isso partimos por um detalhamento do registro de feitura de caixas do Seu Nego que, até o momento, não tinha sido realizado. Assim, propomo-nos, por meio desta pesquisa, apresentar o processo que nos foi permitido vivenciar. Ressaltamos, ainda, que, no envolvimento da feitura da caixa, a pessoa Seu Nego ia se revelando nas conversas e nas histórias, confidenciando-nos seus desejos e um pouco de sua vida.

- *Incisões no cilindro e arcos*

Figura 147 - Marcações prévias nos aros e cilindro



Já mencionamos, anteriormente, que todas as caixas do Seu Nego levam um entalhe de cruz no cilindro. Este desenho tem duas funções: uma, para que sua procedência seja reconhecida. E a outra, está associada ao desenho que as cordas fazem ao trançar a caixa para dar afinação ao instrumento. Na FIGURA 147, contornamos os entalhes feitos no cilindro e nos arcos para realçá-los, enumerando-os. O cilindro recebe um entalhe no formato de cruz (3) e um de círculo (2) e os arcos, acomodados em cada lado do cilindro, recebem o mesmo desenho (1 e 4). Entre

o arco e o cilindro, temos o aro de cipó, que está ali para ganhar forma, depois será retirado. Depois dos entalhes feitos e, devidamente, alinhados, é realizado nove orifícios nos dois arcos, todos enviesados, para que a corda passe por ele sem agarrar. Mas antes, é necessário fazer uma marcação onde será feito os orifícios. A ferramenta para fazer essas marcações é um pedaço de couro de 15 cm. Ao lado da última marcação se faz mais uma. Essa servirá para finalizar a amarração com as cordas. Lembramos que o objetivo destas marcações é delimitar o local exato dos orifícios de passagem da corda, a qual é utilizada para afinar a caixa.

Figura 148 - Medida para orifícios.



Figura 149 - Riscando para pintar.



FIG 148. Seu Nego mostrando como fazer as marcações nos arcos. Ele usa um pedaço de couro utilizado como medida para marcar os espaçamentos dos orifícios nos arcos.

FIG 149. Depois de marcado o local no arco da direita para ser perfurado, marcamos o arco da esquerda. Para que tenhamos um desenho em V com as cordas, é necessário iniciar a marcação, a partir do meio, exata entre as duas marcas feitas no arco à direita.

Com os arcos ainda encaixados no cilindro, até sua metade, furamos nas devidas marcações sempre mantendo a furadeira inclinada. Nesta posição, o orifício fica enviesado, possibilitando que, na hora de afinar o instrumento, a corda deslize com mais facilidade. Detalhe importante para o processo de afinação. Depois de finalizarmos os furos no arco de madeira, entendemos o porquê da necessidade das marcas no cilindro e nos arcos (FIGURA 149). Estas partes serão separadas, posteriormente, para pintura. Ao juntá-las para o fechamento da caixa, basta alinharmos as marcas como na FIGURA 147.

Figura 150 - Furando aros.



Notas de movimentação

Com os furos nos arcos, Seu Nego apresenta como traçar as linhas para pintar a caixa. Acompanhei os furos, porém não tive mais tempo para pintá-las. Já era final da tarde, precisava pegar a estrada e voltar para Belo Horizonte. Combinei com o artesão de ele pintar o cilindro e os aros. Finalizo mais um encontro de aprendiz de caixa.

6.8 Fechamento da caixa de Folia de Reis

Notas de movimento

No dia 08 de dezembro de 2014, foi meu último dia de oficina com Seu Nego. A cidade estava em festa. Os foguetes explodiam no céu, comemorando o dia de Nossa senhora da Conceição. Cheguei à residência do artesão bem animada para vivenciar o fechamento da caixa e, como sempre, Seu Nego e Dona Ana receberam-me gentilmente. Nesse dia, tivemos a companhia do amigo dos anfitriões, Seu Antônio, que, também, foi folião da folia de Reis São Francisco de Assis. Chegando ao terreiro, avistei o cilindro pintado de prata, vermelho, azul e verde, as mesmas cores das caixas da Folia de Reis São Francisco de Assis. Os arcos estavam alinhados às marcas do

cilindro, aguardando para receber a corda. Foi o que eu pensei que iria acontecer. Mas não foi bem assim.

- *Arco de cipó São João*

Agora apresentaremos o aro que é feito de cipó. Seu Nego utiliza pele de boi como membrana nas suas caixas. Para anexá-las ao cilindro, é preciso costurá-las em um aro. Seguindo a tradição de muitos congadeiros, o artesão Seu Nego é adepto na utilização de matéria prima natural para confecção de seus instrumentos. Conhecida por sua beleza, a planta Cipó de São João[37] é encontrada em toda América do Sul e se reproduz, espontaneamente, no Brasil. A partir desta planta, é feita a confecção do aro, que consta de um processo bem simples. Primeiro medimos o diâmetro do cilindro e, em seguida, cortamos um pedaço de cipó maior que o cilindro. Feito isso, desbastamos as pontas para que estas acompanhem o corpo do cipó. Depois medimos, novamente, o cipó no cilindro, de forma que o aro fique bem justo. E, por fim, amarramos as pontas com barbante encerado.

Figura 151 - Início da costura.



Figura 152 - Finalizando a costura do couro.



FIG 151 e 152. O primeiro furo feito com o prego, no couro, serve para dar a primeira laçada com um nó bem firme deixando uma sobra de linha. A costura é feita alinhavando o couro por cima do aro. Os furos feitos no couro devem ficar próximos do aro. O segredo é deixar os furos uns 2 cm de distância um do outro e apertar sempre a costura para manter o couro justo ao aro.

[37]O Cipó de São João é uma trepadeira que produz muitas inflorescências cheias de pequenas flores alongadas e alaranjadas que florescem somente no mês de julho.

> **Sônia**: - Por que o senhor passa cera de abelha no nylon?
>
> **Seu Nego**: - Modo de que segura mais e é fácil de desembaraçar.
> Fazé caixa não é serviço de homem não, é serviço de mulher.
>
> **Sônia**:- É?
>
> **Seu Nego**: - Mulher é que sabe costurar, mulher é melhor pra pintar. Eu dei aula duas semanas aqui pro povo de Divinópolis, duas mulher fez caixa e ficou foi bacana viu. Mulher aprende a fazê as coisas muito mais depressa do que homem. Parece que elas é mais interessada.
>
> **Dona Ana:** - Sônia é que quer costurar, Nego!
>
> **Seu Nego:** - Não, eu vou começar pra ela. Aqui é couro pra um e couro pra outro, nê?

Para costurar o couro no cipó, é necessário deixá-lo de molho em água até que amoleça. O tamanho do couro deve ultrapassar a circunferência do aro, uns 4 cm. Os materiais utilizados para fazer a costura são agulha de tapeçaria, prego, macete e linha de nylon com cera. Antes de iniciar a costura, o artesão apoia os pés no aro para mantê-lo centralizado sobre o couro. Durante o processo de costura, Seu Nego demonstra sua flexibilidade e deixa claro que fazer caixa é uma prática que se usa todo o corpo em várias posições e alturas. É um levanta, agacha e senta o dia inteiro. Ele não para e, também, não aparenta nenhum cansaço.

A agilidade diz muito sobre como costurar o couro no aro. A mão que segura a parte do couro, que já foi costurada, é a mesma que segura o prego para furá-lo. Nunca se solta a parte do couro que foi costurado senão a costura afrouxa e, sendo rígido o couro de boi, mesmo molhado, a tendência é voltar a posição anterior. Durante a costura do couro no aro, o martelo, feito de madeira, conhecido como macete, e o prego ficam sempre em cima do couro, pois são usados com frequência. Segundo Seu Nego, o cipó e o couro têm funções particulares quando se unem. Juntos um se apoia no outro. O aro é o molde que dá suporte para a pele, quando seca, ecoa nas pancadas do caixeiro. Nas explicações de Seu Nego, “O cipó segura o couro e o couro segura o cipó. O cipó é um molde”.

O pedaço de linha que o artesão usa é bem grande. Assim, durante a costura, ele tira qualquer outro objeto de perto da área de trabalho, pois presenciamos a linha laçando objetos, atrapalhando o serviço. No final da costura, ele arremata, fazendo nós com a sobra de linha que iniciou a costura, ou seja, as pontas se encontram para finalizar o trabalho. Observamos o artesão costurar o couro sobre o aro em meio a agradáveis histórias. Depois ele nos passou um pedaço de couro, sentamos, no toquinho de madeira, e iniciamos todo o processo de costura do

couro. Assim que terminamos, o próximo passo foi montar a caixa, pois o couro precisa estar úmido para o fechamento do instrumento.

- *Prensando a caixa*

Neste dia, estávamos com todas as peças prontas para montar a caixa, sendo um cilindro, dois arcos e duas peles costuradas no aro. Cinco peças e muito trabalho, disposição, ideias e uma vida de dedicação. Cinco peças envolvidas, em contextos de religiosidade e festa, dando movimento à cidade, levando alegria para as pessoas, promovendo atitudes e relacionamentos. Cinco peças e muitos materiais que se fundem para dar forma a caixa.

O último procedimento da confecção da caixa foi prensar, juntar e unir as cinco peças. Podemos dizer, também, enlaçar, já que a função da corda é amarrar as partes e uni-las. Para isso, usamos uma prensa, uma ferramenta de madeira em formato de X, constituindo uma base e uma contra base, dois parafusos e duas roscas com manivela. Entre a base e contra base, colocamos a caixa, os dois parafusos, ao girar a manivela, prensam as partes da caixa. O procedimento inicia, colocando o couro costurado no aro de cipó nas extremidades do cilindro. O aro de cipó abraça o cilindro, prendendo-se a ele. Por isso é importante, ao confeccioná-lo, deixá-lo no cilindro ganhando forma.

Figura 153 - Finalizando montagem de caixa com Seu Nego.



Colocamos o cilindro na base, com o couro dos dois lados, e, somente, com um arco de Pau-de-óleo por cima. Neste momento, devem-se alinhar as marcas feitas no cilindro e nos arcos para que o fechamento com a corda esboce o desenho em V. Ao apertar os dois parafusos das laterais, o couro cede e abraça o cilindro em toda sua circunferência se projetando na direção contrária da prensa. Da mesma maneira, o arco de Pau-de-óleo abraça o cilindro. Isso ocorre porque o couro está úmido e maleável. Para que ele ceda por igual, os parafusos precisam ser apertados aos poucos e na mesma medida. Quando o arco adentra uma pequena parte no cilindro, ele é preso, provisoriamente, por preguinhos para que não se projete para fora. Assim, viramos a caixa para colocar o arco de Pau-de-óleo na outra extremidade do cilindro. Para cada diâmetro de caixa, o artesão tem uma prensa adequada e o interessante é que essa ferramenta contribui, favoravelmente, no momento de passar a corda por entre os orifícios do arco. Outro fator importante, no uso da prensa, é que ela mantém a caixa estabilizada.

Figura 154 - Virando a caixa na prensa.



O processo de prensar os arcos e firmar o couro no cilindro, abaulando-o para baixo, exige bastante força. É preciso que o couro ceda o suficiente para que o arco de madeira, também, desça. Assim, quando o couro cede, o arco desce um pouco abaixo da beirada do cilindro. Desta maneira, o aro de Cipó apoia o arco de Pau-de-óleo e ambos abraçam o cilindro. Para que tudo isso aconteça, o artesão se envolve, intensamente, com o tambor esbanjando saúde.

O envolvimento é o que conduz a fabricação da sua arte, que se inicia com a vontade de querer fazer caixas. Na oficina de caixa do Seu Nego, no movimento e compreensão das coisas, deparamo-nos com esta riqueza de experiências.

Notas de movimentação

O próximo passo, ao envolver a corda na caixa, é realizar as primeiras passadas e laçadas. Antes de descrever este processo, tentei escrever sobre o mesmo, mas me "enrolei" nas explicações sobre idas e vindas da corda. Tão simples de realizar e tão difícil de descrever os quatro movimentos: passar por um furo, passar por outro, voltar com a corda e passar por entre elas. Não, não é tão fácil delinear sobre isso. Recorri às gravações para me lembrar de alguns detalhes. Tendo esta tecnologia em mãos não titubeei, mais uma vez, em ilustrar e descrever o processo. Assim o fiz e tudo ficou mais fácil.

- *Envolvendo a caixa com a corda*

Figura 155 – Laçada parte I



O procedimento para envolver a caixa com a corda é simples. Iniciamos separando seis metros e meio de corda. Seu Nego passa a corda dizendo "Aqui é o lugar que começa e o lugar que arremata, viu? ". Ele faz referência aos dois orifícios (denominamos de 1 e 2) que foram feitos no arco.

Figura 156 – Laçada parte II



Em uma das pontas da corda dá-se um nó bem apertado. Depois introduz a outra ponta, de dentro para fora da caixa, no furo 1.

Figura 157 – Passando corda parte III



Puxa-se toda a corda até o nó se prender na passagem do orifício do arco, assim teremos o nó preso na parte interna. A mesma ponta que acabou de passar no furo 1 retorna passando no furo 2 em direção a parte interna da caixa.

Figura 158 - Laçada parte IV



Antes de puxar toda a corda para dentro do arco, é necessário deixar uma sobra, como a que está na mão direita do Seu Nego. Pega-se a corda, passando por cima do arco, e introduz dentro do laço.

Figura 159 - Laçada parte V



Depois puxa toda a corda até o seu limite, fazendo com que o laço abrace a corda. Temos, assim, a corda presa ao arco pelos dois orifícios.

A corda fica na posição de ser transpassada pelos orifícios dos arcos. O processo agora é passar a corda ora no orifício de um arco ora no do outro, acompanhando a tinta verde da caixa até encontrarmos, novamente, o nó inicial.

Figura 160 - Fechando caixa I



Figura161 - Fechando caixa II



O próximo passo é puxar a corda. Começa, por onde iniciou, a amarração, ou seja, onde consta o nó. Ao puxar a corda, faz com que o couro da caixa se estique por sobre o cilindro, projetando ou aproximando os aros, então, quando os aros se aproximam, o couro é esticado. Mas, para que o couro seja tensionado por igual à corda, precisa ser puxada aos poucos. Se a corda não estivar bem tencionada, inicia-se, novamente, todo o processo. Realizamos várias vezes o procedimento de puxar a corda e, em seguida, mostramos ao artesão se era o suficiente. Notamos a força que Seu Nego tem nos braços quando, com facilidade e destreza, fez os arcos se aproximarem ainda mais um pouco.

Figura 162 Figura 163 Figura 164 Figura 165






Seu Nego mostrando como se puxa a corda trançada na caixa

- *Brochas para afinação*

O último componente, para incrementar a caixa, são as brochas de afinação. Para descrevermos este processo, narraremos o encontro com Seu Nego no dia 16 de agosto de 2014, quando o artesão finalizava uma caixa para um grupo de folia da cidade de Carmópolis de Minas. Nesse dia, Seu Nego encontrava-se sentado em um de seus tocos, com uma caixa pintada de azul, entre as pernas.

Figura 166-

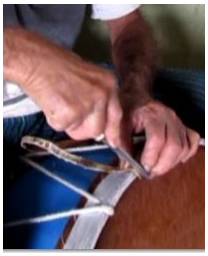


Figura 167

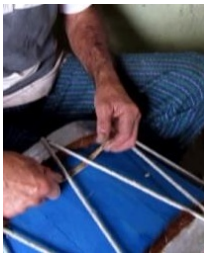


Figura 168



Figura 169



Figura 170

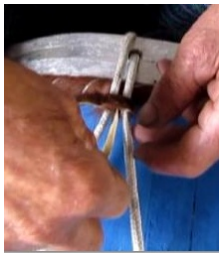


Figura 171

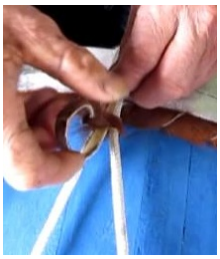


Figura 172



FIG 166. Com uma tira de couro úmida, medindo, aproximadamente, 30 centímetros, o artesão fez um corte horizontal em uma das extremidades da tira. Nas cordas da caixa, justamente, onde se forma o desenho em V, ele inicia a confecção de uma brocha.

FIG 167. Primeiro ele passa a tira de couro por detrás das cordas em V.

FIG 168. Depois introduz uma ponta da tira dentro do corte horizontal, feito na outra extremidade, e puxa a tira até juntar as cordas em V.

FIG 169. Assim temos o primeiro atrelamento.

FIG 170. Em seguida o artesão passa a ponta dentro da junção.

FIG 171. Ele puxa a tira de couro apertando bastante a laçada e, por último corta a sobra.

FIG 172. Por fim, é só girar o nó de forma que apareça somente a tira de couro para esconder as pontas. Com o restante da tira de couro o artesão, inicia o processo nos outros 8 furos no arco. As brochas são colocadas somente em um dos lados da caixa.

Uma caixa feita, artesanalmente, com peles de animais, está sujeita a mudanças de afinação de acordo com a temperatura do ambiente. Por isso é necessário anexar as brochas nas cordas. Para afinar a caixa, basta movimentar a brocha e à medida que as cordas forem se aproximando, a tensão da pele irá aumentar. A técnica de afinação, à base de corda, é obtida pela tensão feita no couro, ou seja, quando tencionamos ou afrouxamos a corda. Os arcos da caixa têm a função de movimentar os aros de cipó para baixo ou para cima. Desta forma, o couro que está costurado no aro de cipó é afinado. Assim se faz a afinação da caixa.

Durante o processo de confecção da caixa, vivenciamos etapas que nos foram fundamentais para a compreensão da funcionalidade deste instrumento. Antes de iniciarmos a oficina, Seu Nego comentou que fazer caixa é muita gambiarra. Já no final do processo de confecção da caixa, entendemos que o sentido de gambiarra perpassa, neste estudo, por procedimentos investidos de criatividade. Foi vivenciando a arte da gambiarra que chegamos na configuração da caixa. Cada encontro deparamos com uma particularidade. Embrenhamos no mundo do artesão folião, observamos seus gestos e tentamos aproximar o máximo do que nos era apresentado. Com a ajuda do artesão, finalizamos a feitura da caixa. Neste aprendizado expressivo, vivo e dinâmico, entendemos como as coisas nos colocam em atividade com as pessoas e com o mundo.

A reflexão de Seu Nego possibilitou momentos únicos. Como as narrativas sobre as noites sem dormir quando buscava uma maneira diferente para fabricar caixas. Um artesão reflexivo em um momento de atenção com ele mesmo, sempre na busca do novo. Mas, para chegar na caixa de Folia, Congo ou Moçambique, que encontramos hoje, muitos ensaios sucederam. O engajamento, em seu contexto relacional, influenciou todo o processo criativo. A cidade dos móveis é da festa, dos foliões, dos congadeiros, dos devotos e dos antepassados. Como diz Ingold (1996) "Nós não temos que pensar o mundo, a fim de viver nele, mas temos de viver no mundo, para pensar" (INGOLD, p. 118). Assim é Seu Nego, envolvido com sua cidade que o instigou e o provocou. Com muita experiência, o folião e artesão faz e refaz caixas, máscaras, *dourados* e reco-recos, sempre reinventando, porque cada artefato não é jamais idêntico.

Decidimos finalizar esta pesquisa em companhia do Sr. Djalma Assis de Oliveira, Seu Nego. O motivo transcorre da permanência da caixa em todo o percurso deste estudo. Para entendermos um pouco sobre a pessoa e a caixa, mergulhamos em um mundo desconhecido por nós. No final da feitura da caixa, estávamos prontos para iniciar esta pesquisa. Seguimos a caixa onde ela ecoava. Agora, olhando o percurso que realizamos, vemos o quanto foi importante cada processo que vivenciamos. Cada viagem propiciou um movimento e um encontro com o outro. Conhecer os foliões da Folia de Reis São Francisco de Assis, definitivamente, foi um presente do universo.

Figura 173 – Caixa finalizada



Figura 174 – Seu Nego com Caixa



Inventar é imaginar, pensar nas coisas em sua forma e as colocar em prática.

Depois da caixa pronta retornamos em Carmo do Cajuru na semana seguinte, no encontro de Folias de Reis, e nesse dia o artesão nos indagou se estávamos construindo muitas caixas em Belo Horizonte. Entendemos, perfeitamente, a indagação do Seu Nego quando relacionamos sobre apropriação dos saberes das culturas tradicionais[38]. Fomos cuidadosos ao explicar para o artesão que nossa intenção, durante a pesquisa, perpassou por compreender o processo de criação na fabricação das caixas e sua história de vida. Um entendimento que só foi possível porque experimentamos um "fazer junto" com o ele. Somos gratos, ao Seu Nego por todo o aprendizado proporcionado. No último encontro, setembro de 2016, levamos a tese impressa e sessenta fotografias sobre a confecção da caixa, a folia em jornada, como também de devotos que pediram para serem fotografados. Porém, uma não poderia faltar. Na verdade, Dona Ana e Seu Nego nos precaveram para que não aparecêssemos na casa deles sem uma fotografia nossa com eles.

[38] Fato ocorrido com a própria música da Folia de Reis, "Calix Bento", como também a canção "Kuenda[38]" dos cantos Vissungos. Interpretadas fora do contexto ritualístico estes cânticos perdem na sua dimensão estética e em seu sentido. A difusão no meio midiático acaba por incorporar novos valores e significados, sem nenhuma compreensão das expressões musicais tradicionais e acabam tornando-se cânticos de "domínio público".

6.9 Terá Seu Nego sucessor ou sucessores?

Figura 175 – Folião Zezinho



No dia 29 de novembro de 2014, durante a fase de acabamento do cilindro, o artesão narra sobre o folião Zezinho (FIGURA 175), tocador de viola. Este folião, interessado em aprender a fazer caixa, vivenciou todo o processo de fabricação com Seu Nego. Antes de iniciar a feitura da caixa Zezinho faz um combinado com Seu Nego. Caso conseguisse confeccionar a caixa, esta ficaria com o artesão, caso contrário, pagaria o material utilizado. Seu Nego aceita o combinado e narra que, no primeiro dia Zezinho fez o cilindro. No segundo dia colocou o arco e o cipó. No terceiro dia costurou o couro, pintou o cilindro e passou a corda. A respeito do resultado Seu Nego diz: "Mas, ele fez uma caixa bem certinha, só cê vendo". Desafio cumprido, Zezinho confeccionou outra caixa comprando todos os materiais necessários com Seu Nego. Depois de vivenciar todo o processo de fabricação, o violeiro confecciona mais quatro caixas, em sua residência, para uso próprio. Mesmo tendo aprendido o ofício Zezinho não aceita encomendas, pois o ofício de pedreiro é o que lhe dá segurança financeira.

Neste mesmo dia que Seu Nego nos relata sobre Zezinho, o folião Ché aparece na casa do artesão para refazer as máscaras dos palhaços. Segundo Ché, o castelinho, objeto que compõe a máscara, estava apertando a cabeça dos dançarinos. Ao vermos Zezinho trabalhando no capacete nos aproximamos.

Sônia: Você aprendeu como?
Zezinho: Eu vi uma senhora lá em Divinópolis com uma. Aí eu falei para ela que ia copiar a máscara dela. Primeiro eu estou fazendo o castelinho, capuz, da máscara, nê?
Sônia: Um capacete?
Zezinho: É. O capacete da máscara para poder colocar a máscara em baixo. A barba, o bigode, tudo vai nela.
Sônia: Então, é a primeira máscara que você faz?
Zezinho: Segunda.
Sônia: A primeira é aquela ali, nê? (Risadas).
Apontei para a outra máscara que estava em cima da mesa.
Zezinho: A primeira é aquela lá. (Risadas)
Sônia: Você viu ela fazendo a máscara?
Zezinho: Não, vi ela pronta.
Sônia: Ah, você pediu para ver.

Zezinho: Eu pedi para ver. Ela deixou e eu fui copiando o que ela passou para mim.
Sônia: E por que vocês resolveram mudar.
Zezinho: Porque estava machucando os meninos. Estava apertando a cabeça deles e dando dor de cabeça. Você viu que eu trouxe o rapaz aqui para experimentar? Tem que ficar inventando, copiando, para poder parar de incomodar o folião. O folião (palhaço) é a riqueza da brincadeira.

Figura 176 - Folião Ché



Figura 177 - Máscara com castelinho



Neste registro evidenciamos o interesse dos foliões em conhecer o ofício do artesão, esclarecendo, também, como ocorre o trabalho coletivo entre os integrantes da Folia de Reis. O folião Zezinho, até então, é a pessoa que conhece toda a técnica de fabricação de caixas. De certa maneira, Seu Nego sinaliza que Zezinho tem total competência para exercer este ofício, porém, não podemos afirmar se ele, futuramente, exercerá esta função. Da mesma maneira, envolve-se o folião Ché, outro violeiro da folia, ao reajustar as máscaras dos palhaços. Na busca de soluções, ele se compromete, intensamente, com o acontecimento da Festa de Reis. Com os foliões Zezinho e Ché apresentamos como as pessoas buscam informações e respostas dentro das práticas tradicionais. Ou seja, quando uma pessoa se propõe a investigar artefatos, no terreiro do Seu Nego, compreende-se vivenciando, corporalmente, os gestos. A intensão aqui é deixar registrado como as habilidades são desenvolvidas e apreendidas no terreiro do artesão. Um ver, ouvir, narrar, sentir e fazer indissociáveis.

MOVIMENTO FINAL

Eu agora estou cantando e acabei de me encantar. Sua promessa está cumprida e nós podemos levantar.

Verso do embaixador Zé da Ana

O ritual da Folia de Reis termina quando os foliões se despedem, do dono, da última casa visitada em dia de jornada. Depois que o embaixador canta e abençoa o presépio, todos, no recinto, rezam e agradecem pelo dia. No retorno para casa, o bandeireiro recolhe a bandeira e os foliões seus instrumentos. O que se escuta pelas ruas, no início de uma madrugada, são fatos marcantes das jornadas e frases de despedidas.

Nossa proposta neste estudo, perpassa por uma análise sobre a maneira como os foliões e seus objetos sonoros se relacionam em meio aos gestos e aos movimentos. Apresentamos, neste coletivo, os instrumentos acordeon e caixas que agem como guias, intercedendo na entrada dos versos cantados e na resposta do coro. O resultado é a música, que por sua vez, vai mediando experiências e ações junto a performance. Assim, descortinamos esta prática carregada de sentidos e significados que envolvem fé, trabalho, organização, disciplina e alegria. Nesta festa, os sentidos se revelam e são entendidos pelas brincadeiras, danças, cantos e ritual. O corpo dos foliões absorve entendimentos musicais, simbólicos, cosmológicos, uns mais que outros, pois depende da função de cada um no grupo, de seu engajamento e convívio. Uma prática rica de socialidade, organizada por papeis, ações e saberes. Nela, a inserção de muitos foliões acontece por influência de seus antepassados, bem como tocar o mesmo instrumento que o pai.

Na relação dos foliões com seus instrumentos sonoros, o acordeon e as caixas ganham funções específicas e para que os versos cantados aconteçam, estes instrumentos precisam conduzir o fazer musical, dando entradas e marcação para o canto. Nesta sintonia, a cumplicidade é o que favorece a boa execução musical do grupo durante todo o percurso. Em nossas análises sobre esta performance musical, vimos também a voz fazendo o papel de mediador entre o coro de foliões. Na resposta do coro ao verso do embaixador, o folião João da Ana lança um glissando ascendente chamando todo o coro para o arremate final do verso/resposta. Neste momento, entra em cena a requinta, a voz mais aguda e marcante, característica no coro dos foliões da

Folia de Reis. Nestas práticas tradicionais, a arte e a habilidade de saber tocar, cantar e dançar se desenvolvem pela imersão dos foliões no mundo em movimento. Neste coletivo, as coisas vêm permeadas de sentido em meio ao ritual, cada qual com seu significado, como a bandeira que abre o caminho para os foliões e o lenço que os protegem. São estes instrumentos que re-ligam o mundo simbólico com o mundo vivido num ato sagrado composto de rito (ação) e mito (versos/ histórias).

No entrelaçamento das pessoas com os objetos sonoros, na medida em que ambos dialogam, vimos os foliões agindo nos instrumentos sonoros afetando o coletivo pela sonoridade e musicalidade, dando assim, vida à festa. Nesta sintonia, não se percebe quem ou o que está atuando, se são pessoas ou instrumentos sonoros, pois nesta prática, ambos se revelam um para o outro numa performance mútua. Assim, quando pessoas e instrumentos se relacionam, os papéis, também, são constituídos pela experiência, pela história de vida e percurso. Para entendermos, como se tecem estas relações, buscamos os apontamentos de Tim Ingold sobre o processo de constituição da pessoa em um diálogo com a música e a dança, no ambiente vivo da Festa de Reis, nas ruas de Carmo de Cajuru. Neste contexto, a Folia promove encontros, emociona pessoas, abençoa presépio e realiza desejos ao promover ritos de promessa. Acompanhamos os devotos se inserindo no ritual, compondo-o pedindo danças e cantos, no momento que a festa ia se arranjando. Percebemos, também, que nesta integração de foliões e devotos os símbolos e ritos existentes são compreendidos. Assim, as coisas são incorporadas, no sentido de Ingold (2015, p. 234), um saber que está sempre em construção dentro do campo das relações, numa imersão do ator/observador em um determinado contexto ambiental. Desta forma, o conhecimento não é transmitido ou replicado por uma *estrutura complexa*, mas se dá como um produto que emerge de um *processo complexo*[39]. Segundo Lave (2015), aprendizagem e cultura são indissociáveis, são ambas as coisas. Lave sustenta um aprendizado-nas-práticas locais, de participantes cambiantes na prática em curso. Assim, observamos folião e devoto, experientes e aprendizes, se constituindo no movimento das Festas de Reisado, engajado e em relação. “Assim os aprendizes o são, o que eles aprendem é também corporificado e situado” (LAVE, 2015, p.40). E foi este entrelaçamento de pessoas e coisas, vivendo plenamente o ambiente da festa, que nos possibilitou compreender como cada folião (embaixador, palhaço, músico e devoto) se constituem como pessoa. Para se tornar embaixador não envolve somente saber cantar. Envolve “tirar” os versos sagrados nos momentos apropriados, conduzir a Folia,

[39] “Processar” é entendido, segundo Ingold (2015, p. 235), como algo que está acontecendo continuamente, como o próprio movimento, a própria vida da pessoa inteira, indivisivelmente corpo e mente. Grifos meus.

envolver-se com o ambiente, com as pessoas, com os instrumentos e com a música. A cada encontro entre folião e devotos, os ritos e os versos ganham forma e sentido na participação ativa dos envolvidos e este entrelaçamento é a Festa. E assim, foliões e devotos se constituem. Crianças e adultos compreendem os rituais da Folia ao vivenciá-la por inteiro. Registramos encontros que compunham devotos experientes e outros em formação, como a criança que coloca esmola na bandeira e a moça que leva a bandeira para benzer sua casa. Ambas apreendem os ritos ao participarem, ativamente, cada qual em seu processo de entendimento.

Na rua, deparamos com a graça dos palhaços que têm o objetivo de despertar atenção e interesse das pessoas na festa. De imediato, fomos surpreendidos pelos seus *Dourados*, utilizados tanto para protegerem bandeira e ritos como para realizarem danças e brincadeiras. Aproximamos destes foliões pelas suas danças e gestos para alcançarmos o entendimento da técnica e da arte, no sentido de experiência social. Assistimos, em cada dança, que o corpo assimila um conjunto de gestos, ritmos, passos e tempos em um ajuste de intencionalidade, movimentos carregados de sentido. São processos que constam de um desenvolvimento da pessoa situada, experimentando, crescendo e sustentando uma prática de vida, de atividades e em coletividade (INGOLD: 2010). Vimos com Marcel Mauss (2003) que a técnica que se integra na composição de Ser palhaço, na expressividade dos corpos, em ação, com os *Dourados* e no movimento dos sons da Folia.

O pedido de dança desafia os dançarinos a improvisarem tanto danças como cantos. É respondendo cada desafio que eles exibem a arte de ser palhaço, mediando danças entre as práticas, as quais são habilitados, como o Reinado e o Reisado. E, assim, compreendemos uma corporalidade que se expressa em história de resistência. Pelos gestos os *Dourados* assumem formas. São personificados quando os dançarinos fazem deles pessoas e dançam com eles. Quando estes objetos sonoros se tornam pessoas, são as danças que, por sua vez, revelam o palhaço, dentro de práticas constituídas de relações coletivas e cotidianas (STRATHERN, 2006). Sendo assim, ser integrante ativo e participativo da Folia de Reis, constitui-se em experiências que dão condições de desenvolver habilidades, cantando e tocando dentro dos papéis que lhe cabe executar. A habilidade técnica, expressa nas danças, nos cantos e nos improvisos, é que os possibilitam vestir-se palhaço, mascarar-se e movimentar-se com seu *Dourado* em diálogo com o ambiente, com a música e com as pessoas.

Nosso percurso empírico, no entanto, antes mesmo da jornada de Folia, inicia-se com o artesão que proporciona a feitura das caixas, dos *Dourados* e dos reco-recos para a festa. Mesmo sendo nosso primeiro contato e experiência em campo, somente no Sexto Movimento, é que apresentamos o modo de feitura de suas caixas. Somente, depois de vermos e acompanhá-las, agindo e se envolvendo nas festas[40] que compreendemos seus sentidos, sons, formas e dimensões. Foi no movimento e convívio de entrosamentos práticos, na observação empírica, e, no ambiente da residência do folião Seu Nego, que vivenciamos a fabricação de uma caixa. Neste convívio, conhecemos sua feitura, ao mesmo tempo nos foi revelada a pessoa Seu Nego. No envolvimento com o artesão registramos muitas narrações, dentre elas sobre a sonoridade que cada caixa ganha ao ser confeccionada. A caixa de Folia de Reis tem que ser mais rouca e pequena, a de Congo o som não retumba tanto quanto a de moçambique e está última o som é grave e ressoa muito. Para o artesão o que faz a toada boa é a caixa bem-feita e couro de gado novo. Depois destes esclarecimentos, mergulhamos no processo de feitura da caixa que nos permitiu conhecer seus materiais e entendê-la com maior profundidade. Pronta ou fabricada, a caixa pouco apresentava sobre seus componentes que ficam submersos na materialidade. Por isso, Ingold (2015) trabalha com fluxos de materiais em vez de materialidade.

> Neste ponto de vista, os materiais parecem desaparecer, engolidos pelos objetos mesmos aos quais deram à luz. É por isso que comumente descrevemos materiais como "brutos", mas nunca "cozidos" – pois, no momento em que se congelam em objetos, eles já desapareceram. Por conseguinte, são os próprios objetos que captam a nossa atenção, não mais os materiais de que são feitos. É como se o nosso envolvimento material só começasse quando o estuque já endureceu na fachada ou a tinta que já secou na página. Vemos o prédio e não o reboco das paredes; as palavras e não a tinta com a qual foram escritas. Na realidade, é claro, os materiais estão ainda lá e continuam a misturar-se e a reagir como já o fizeram, sempre ameaçando as coisas que eles assimilam com a dissolução ou mesmo a "desmaterialização" (INGOLD, 2015, p. 60).

Para Ingold (2012), o conceito de materialidade acaba por reproduzir uma dicotomia entre forma e matéria. Sua proposta, inspirada na abordagem ecológica de James Gibson, traz uma compreensão de um mundo de materiais que estão em constante fluxo e transformação. Assim, Ingold trabalha com coisas em vez de objetos, no sentido de que a materialidade conduz a um mundo material de objetos presos em si. Partindo desta compreensão, a busca dos materiais que compõem a caixa nos proporcionou duas descobertas, a técnica que integra a confecção e a constituição da pessoa. Uma descoberta que se deu a cada encontro com o artesão, arranjado de histórias e experiências, numa manipulação direta com materiais que se transformavam e se

[40] No percurso da pesquisa fomos convidados para a Festa de Reinado, e nela vimos as caixas de Congo e Moçambique soarem e os foliões de Reisado exercerem outras funções.

aglutinavam na procura do sentido de uma caixa de folia. A partir destas ponderações, discorremos sobre uma técnica que surge da relação e envolvimento de materiais, gestos, memória e histórias como força produtiva de trabalho. Neste sentido, nossa compreensão de técnica perpassa pelo diálogo com a vida cotidiana em relação.

O estudo sobre percepção e sentindo, através de Merleau-Ponty (2015), amplia o diálogo sobre as histórias vividas pelo artesão, como a primeira sensação ao ver uma caixa ainda criança. Querer saber fazer caixas, proporcionou o desvelar e o apreender, inserindo-o num acontecimento corpóreo em movimento, num processo em que caixas e artesão se formam juntos. Chegamos a dizer que as caixas dizem muito sobre Seu Nego e dizem. Cada parte que a compõe, foi, cuidadosamente, pensada, retocada e arquitetada por ele. No processo de aprendizes, vivenciamos toda a técnica depois da frase “Vou mostrar prá você vê”. Ajustado ao trabalho empírico, visualizamos nos gestos e posturas do artesão uma habilidade e uma técnica agregada e desenhada nos percursos da vida. Cada gesto manifesta um pouco de tudo que experimentou na lida nas roças ou nos trabalhos de carapina. Hoje, um pouco disso tudo incide em seus materiais e local de trabalho. A técnica da feitura de caixas, ligado a um contexto social e a uma corporalidade, ainda se reinventa na oficina do artesão. As gambiarras ou invenções permitem a elaboração de caixas que surgem por um processo técnico amplamente pensado, analisado e reformulado por anos. Assim, vislumbramos um processo de criação e de sentido na vida cotidiana deste folião.

Registrar cada processo de feitura da caixa, numa escuta atenta das histórias, proporcionou-nos uma aproximação e entendimento sobre a vida humana com as coisas do mundo. Conhecemos a pessoa Seu Nego, pelas histórias e pelos materiais que compõem sua vida. Por esta razão o Sexto Movimento tornou-se tão extenso. Revisitando os registros de áudio visual, encontrávamos sempre algo novo, não captado no ato do evento. Uma vez que, no andamento da pesquisa, prendemo-nos ao que queremos compreender. Por muitas vezes, acabávamos perdendo alguns detalhes preciosos. Com isso não queremos dizer que a filmagem cubra todo o ambiente, mas sem ela precisaríamos retornar mais vezes, ao local da pesquisa, para cobrir um assunto. Ao utilizarmos do recurso audiovisual e manipularmos a gravação, colocamos em cena nossos interesses e decisões. Focamos no que queríamos saber para, assim, aprofundarmos ao máximo nossa investigação. Neste estudo de investigação da caixa, a aproximação de sua feitura ampliou entendimentos, pois a prática levou-nos o saber/fazer sempre nos envolvendo.

A caixa de folia vem contida de vida cotidiana e, ao experimentarmos seu processo de composição, envolvemo-nos com o sentido da técnica esboçado em cada fase. Sentido que, segundo Simondon, perpassa pela compreensão do modo de existência dos objetos na relação entre pessoa, mundo e técnica. A descrição do objeto técnico, caixa de folia, é elaborada, apresentando as partes e suas funções, sendo que o resultado da junção das fases é o que dará garantia à qualidade sonora. O resultado desta descrição foi uma compreensão da caixa para além de um instrumento sonoro. Nela estão submersas, em meio aos materiais, histórias sobre a existência humana. Assim, o sentido dos objetos técnicos está implicado na realidade da relação homem-mundo, desta forma ele não aparece apenas como intermediário (SIMONDON, 2008).

Com Leroi-Gourhan (1983), apresentamos o entendimento sobre técnica a partir da maneira que organizamos o tempo e o espaço num contexto de vida sócio étnico, ou seja, laços são tecidos dentro do organismo coletivo. Na sistematização de afinidade e habilidade com os materiais e o ambiente, Seu Nego é constituído folião, numa existência coletiva na cidade, criando suas próprias situações de vida e desenvolvendo a competência de criar caixas. As caixas surgem de uma vida técnica, impregnada de estética, do contexto vivido das práticas do Reisado e Reinado. Então, quando materiais e artesão se relacionam surgem caixas de folia e, quando instrumentos sonoros e foliões se juntam, surge a Folia. Na vida tudo que é feito de utensílio, gestos e produtos, segundo Leroi-Gourhan, está impregnado de estética e personalidade étnica. A estética, assim, dá as pessoas o sentido de existência pessoal no coletivo. Nas caixas, ela é sonoridade e forma, também movimento que conduz às jornadas. É quem proporciona encontros com seus devotos, as danças, os cantos e os ritos. A invenção tecnológica de confecção de caixa, idealizada pelo artesão, surge dentro de um contexto que ganha sentido pela festa, que motivou elaborar um vasto repertório de ferramentas e objetos de trabalhos, no dia a dia, em sua oficina. Neste sentido, o entendimento de técnica vai além dos aspectos da forma ou funcionalidade, já que se aproxima das diferentes maneiras que lidamos com o material e não o resultado em si.

Na Folia de Reis, encontramos uma riqueza de relações, cuja centralidade de sentidos emerge da corporalidade dos sujeitos em processos rituais e festivo. Focalizamos a mediação e a relação dos objetos sonoros no coletivo da Folia de Reis. Nesta tese apresentamos este estudo, posteriormente, queremos aprofundar a relação dos objetos sonoros na dança e na música de

outras práticas musicais tradicionais. Seus processos de aprendizagem que narram sua existência e suas características práticas.

Ao acompanharmos as jornadas, compreendemos as relações em processos rituais e festivos, de partilha e produção cotidiana de experiências e saberes. Mergulhamos nesta prática vivente e presente que impulsiona pessoas e instrumentos nos territórios brasileiros. Apresentamos um estudo que se firma em relacionamentos, em regras cerimoniais e rituais. Nela, o sagrado e o profano são constantes e duráveis, permitindo que o ritual comporte a seriedade dos ritos e a leveza da brincadeira. Nesta festa entendemos o sagrado e profano, focando na relação das pessoas com a materialidade, num contexto musical, que emergem em cumplicidade com a dança e a vida, nos cantos sagrados que constituem sistemas simbólicos, que organizam as relações ao produzir sentido.

Encontramos na Folia de Reis um envolvimento solidário, convertido em musicalidade e fé, fazendo emergir sentimentos comuns e modos de percepção da vida. Desta forma, entendemos que cantar e dançar configura-se como processos identitários, modos de ser e de viver. A festa da Folia de Reis São Francisco de Assis, elaborada e reelaborada por diversas gerações, vem entrelaçando cotidiano e história: presente, passado e futuro ao produzir relações vividas para a tradição. Como narrativa, seus ritos contam uma história que entrelaça o sagrado ao cotidiano, revelando uma realidade que se produz e se reproduz como experiência ética e estética. Aqui, a noção de festa faz convergir o brincar como experiência histórica, preenchida de sentido, narrativa e corporalidade. Sendo assim, compreendemos o fazer na prática social, pautada em modos de viver.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BALANDIER, Georges. **A desordem:** elogio do movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BATESON, Gregory. **Una Unidad Sagrada:** Pasos Ulteriores hacia una Ecología de la Mente. Barcelona: Editorial Gedisa, 2006.

_____. Mente e natureza: a unidade necessária. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BESSE, Jean -Marc. **Entre a geografia e a ética**: a paisagem e a questão do bem-estar. Trad. Eliane Kuvasney e Mônica Balestrin Nunes. GEOUSP – Espaço e Tempo (Online) São Paulo, v. 18 n. 2 p. 241-252, 2014.
Disponível em: http://www.revistas.usp.br/geousp/article/viewFile/84455. Acesso em: 17 jul. 2015.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara:** estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis – Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2008. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – UFRJ / IFCS / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 2001 - 218, 2007.

_____. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Memória do sagrado:** estudos de religião e ritual. São Paulo: Paulinas, 1985.

CEVASCO, Maria. Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

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

_____. **A origem da folia de reis na tradição oral**: variações de um mito. Coleção alma brasileira. Rio de Janeiro, 2014. p. 65 – 88.

COUTO, Hildo Honório do. Resquícios de africanismos linguísticos no Brasil. **PAPIA: Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares**, São Paulo, n. 13, p. 125-135, 2003. Disponível em: http://repositorio.unb.br/handle/10482/7562?mode=full&submit_simple=Mostrar+item+em+formato+completo. Acesso em: 19 out 2016.

DEBORTOLI, José. Alfredo; SAUTCHUK, Carlos. Emanuel. Técnica, Corpo e Arte: Aproximações entre Antropologia e Motricidade. **Revista Licere.** Belo Horizonte, v.16, n.2, jun/2013.

DIOMAR, Oswaldo. **História de Carmo do Cajuru.** 2. ed. 2000. Enciclopédia dos Municípios Brasileiros. Volume XXIV, 1958. IBGE.

INGOLD, Tim. Introduction to Culture. In: INGOLD, T., (Org.). **Companion Encyclopaedia of Anthropology**. Londres: Routledge, 1994.

_____. The poetics of tool use. From technology, language and intelligence to craft, song and imagination. In: **The Perception of the Environment:** Essays in livelihood, dwelling and skill. London: Routledge, 2000.

_____. A evolução da sociedade. In: FABIAN, A. C. (Org.). **Evolução:** sociedade, ciência e universo. Bauru: Edusc, 2003. p. 107-131.

_____. HALLAM, E. (Ed.). **Criativity and cultural improvisation**. Oxford, New York: Berg, 2007.

_____. Da transmissão de representações à educação da atenção**. Educação em revista**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

_____. Four objections to the concept of soundscape. In: **Being Alive**: Essays on Movement, Knowledge and Description**.** London: Routledge, 2011, p. 135 -139.

_____. Trazendo as Coisas de Volta à Vida: Emaranhados Criativos num Mundo de Materiais**. Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

_____. **Estar Vivo:** Ensaios sobre movimento, conhecimentos e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

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

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: Ensaio de antropologia simétrica. Editora 34, São Paulo, 2013.

_____. Bruno. **Reagregando o social:** uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA-EDUSC, 2012.

LAVE, Jean.; WENGER, Etienne. **Situated learning**: legitimate peripheral participation. New York: Cambridge University Press, 1991.

_____. Aprendizagem como/na prática. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 37-47, jul./dez. 2015.

LEROI-GOURHAN, Andre Leroi. **O gesto e a palavra:** Memória e ritmos. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006.

LUCAS, Glaura. "Chor'ingoma! Os instrumentos sagrados no congado dos Arturos e do Jatobá". **Música Hoje,** Belo Horizonte, v. 7, p.10-38, 2000.

_____. **Os sons do Rosário:** o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **Música e tempo nos rituais do congado mineiro dos Arturos e do Jatobá**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de pós-graduação em música. Centro de letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

_____. **O ritual dos ritmos no Congado Mineiro dos Arturos e do Jatobá**. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 12. Salvador. 1999.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições. Coleção Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FOSENCA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro** (org). Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 61-86.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **As técnicas do corpo**. 2003. In: Op. Cit: 399-424.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2004.

MERRIAM, Alan. P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORAES, Filho. Moraes. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. H. Garnier, Livreiro-Editor, Rio de Janeiro, 1843-1919. Editado pelo Senado Federal, Concelho Editorial, 2002.386 p. Coleção biblioteca básica brasileira.
Disponível em: http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1061. Acesso em: 14 mai. 2015.

NEVES, Marco Antônio Caldeira. **A Música da Folia de Reis na comunidade quilombola Agreste do Norte de Minas Gerais.** 2010. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música na área de concentração em Etnomusicologia). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, 2010.

PAULINO, Rogério Lopes da silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis.** 2011. 224 f. Tese (Doutorado) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

PINTO, Tiago Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologi**a, São Paulo, USP, v. 44, n.1, 2001.

ROCHA, Rosenilha Fajardo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2, 2012. Rio de Janeiro. **Sonoridades e ruídos no ambiente ritual da folia de reis da serra**. Paraíba, 2012. UNIRIO, 2012. p. 898 – 905.

SAMAIN, Etienne. "Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. **Horizontes antropológicos.** Porto Alegre, ano 1. n.2 p. 23-60, jul/set.1995.

SMALL, Christopher. **Musica, sociedad, educacion**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

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

_____. El musicar: um ritual em el espacio social. **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 4, 1999. Disponível: http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm. Acesso em: 09 ago. 2016.

SAUTCHUK, João Manuel. **A poética do improviso:** prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 2014f. tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do imperador, D. Pedro II:** um Monarca dos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEEGER, Antony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, B. G. (Coord.). **Suma etnológica brasileira**. 2. ed. Petrópolis: Vozes/ Finep, 1987. p. 173- 179. (Vol. 3: Arte Índia).

SIMONDON, Gilbert. Objeto técnico abstrato e objeto técnico concreto. Trad. Pedro Peixoto Ferreira. In: **Du mode d'existence *des* objets techniques.** Paris: Aubier, 2008 [1958]). Disponível em: http://cteme.wordpress.com/publicacoes/do-modo-de-existencia-dos-objetos-tecnicos- simondon-1958/. Acesso em: 16 nov. 2014.

SIMONI, A. T & CARDOSO, G. R. & OLIVEIRA, L. P. & BULAMAH. R. C. Porcos e celulares: uma conversa com Marilyn Strathern sobre antropologia e arte. Apresentação de Magda Ribeiro e Luisa Pessoa de Oliveira. Tradução de Alessandra Tráldi Simoni e Guilherme Ramos Cardoso. **Proa - Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. ano 02, v. 1, n.2 nov. 2010. Disponível em http://www.ifch.unicamp.br/proa/EntrevistasII/marilyn.html. Acesso em: 07 abr. 2016.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito:** antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

TOREN, Cristina. Uma antropologia além da cultura e da sociedade: Entrevista com Christina Toren. **Revista Habitus**. IFCS – UFRJ, v. 11, n.1, 2013.

_____. Antropologia e psicologia. **Revista brasileira de ciências sociais**. v. 27, n. 80, p. 21-36, 2012.

_____. A matéria da imaginação: o que podemos aprender com as ideias das crianças fijianas sobre suas vidas como adultos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 19-48, jul. /dez. 2010.

TREMURA, Welson Alves. **A Música Caipira e o Verso Sagrado na Folia de Reis**. The University of Florida. Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/153749141/. Acesso em 03 dez. 2014.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. **Mana** v.7, n.2, p. 133-140, 2001.

WEBER, José Fernandes. Objeto técnico, mediação e ensino refletido da técnica em Simondon. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação,** n.20, p. 136-156, maio-out, 2013.

VILHENA, Maria Angela. **Ritos:** expressões e propriedades. São Paulo: Paulinas, 2005.

ROCHA, Rosenilha Fajardo. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2. 2012. Rio de Janeiro. **Sonoridades e ruídos no ambiente ritual da folia de reis da serra**. Paraíba, 2012. UNIRIO, 2012. p. 898 – 905.