

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

GIVAEL LIMA DA SILVA

**A SONORIDADE DA FOLIA DO DIVINO EM PLANALTINA -
DF: A MÚSICA NO CONTEXTO DA FOLIA DA ROÇA**

BRASÍLIA
2020

GIVAEL LIMA DA SILVA

**A SONORIDADE DA FOLIA DO DIVINO EM PLANALTINA - DF: A
MÚSICA NO CONTEXTO DA FOLIA DA ROÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia.

Orientadora: Beatriz Magalhães-Castro

BRASÍLIA
2020

Ficha catalográfica: elaborada pela BCE

Será impressa no verso da folha de rosto e não deverá ser contada.



Universidade de Brasília
Departamento de Música
Programa de Pós-Graduação Música em Contexto

Dissertação intitulada *A sonoridade da folia do Divino em Planaltina - DF: a música no contexto da folia da roça*, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Beatriz Magalhães-Castro

Prof. Dra. (Orientadora)
UnB - Universidade de Brasília

Rosângela Pereira de Tugny

Prof. Dra. (Membro externo)
UFSB - Universidade Federal do Sul da Bahia

Flávio Santos Pereira

Prof. Dr.
UnB - Universidade de Brasília

Data de aprovação: 11 de dezembro

Brasília, 11 de dezembro de 2020

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-1113

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho: aos mestres guias Joaquim de Felipe e Marcos Maciel, guardiões da folia da roça de Planaltina – DF; a todos os alferes e foliões da comunidade de Planaltina – DF; a minha família (minha mãe, meus pais e meus irmãos); aos meus filhos (Heitor, Luana e Alexandre); à Lana, meu amor; aos meus amigos; e ao Cesinha (in memoriam), contra guia de folia, ávido por servir ao Divino (ele nos deixou durante o transcurso desta dissertação).

AGRADECIMENTOS

À Lana, meu amor, sem ela este trabalho não seria possível. A minha família pelo apoio e pela superação nos momentos difíceis.

Aos amigos de turma: Daniel Flores, Daniel Pantoja, Carlinhos Veiga, Wanderson Martins, Rafael Galvão, Joninha Medeiros Bass, Ely Janoville, Thiago Gomes, Maria Clara Mesquita.

Ao corpo docente UnB, especialmente aos professores: Dr. Sérgio Nogueira, Dr. Paulo Marins, Dra. Beatriz Castro, Dr. Hugo Ribeiro, Dr. Flávio Pereira e Dr. Antenor Corrêa. Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UnB. À equipe UnB, especialmente o Alex (in memoriam).

À nobre professora Dra. Beatriz Magalhães, minha orientadora. Agradeço pelas orientações, sabedoria nos diálogos, paciência e confiança na minha capacidade.

À nobre Dra. Rosângela de Tugny que prontamente aceitou o convite para ser banca externa deste trabalho e muito contribuiu com seus apontamentos. Ao nobre professor Flávio Pereira que me acompanha desde a qualificação. Seus apontamentos, na banca de defesa final, muito contribuíram com o crescimento da pesquisa. Aos mestres e professores que contribuíram para minha paixão pelo conhecimento, especialmente aquele que me fez despertar para o mundo intelectual: o professor Carlos Marreiro. À nobre Dra. Delmary Abreu, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UnB. Obrigado pelo imenso apoio e até mesmo orientação em relação aos aspectos gerais do curso.

Aos meus amigos pela sensibilidade e carinho nos momentos difíceis e pelas valiosas opiniões e incentivos: Dra. Ana Bonini, Dr. Felizardo Penalva. Ma. Luciana Bertoso, Naza, Ma. Sara do Vale, Daniel Pantoja e Jeferson Nascimento.

Aos queridos (as): Fernanda Melo, Marcia P. Tiscoski, Gabriela Lucas Queiroz, Andreia de Sá Ribeiro, Maria Laura Patto, Pe. Fernando Rebouças. Eu não vou esquecer o que fizeram por mim durante esse período de mestrado.

Ao meu pai Adonias, à minha mãe Carmelita e aos meus irmãos: Marcelo, Darllei e Noel, que marcam minha vida pela experiência de amor recíproco.

Aos foliões do Divino de Planaltina - DF, especialmente Sebastião, Santolino e Alcides que me acolheram com enorme carinho e cuidado. Aos guias de Folia Marcos Maciel e Joaquim de Felipe, guardiões da tradição.

A todos aqueles que participaram, direta e indiretamente, da construção de minha história pessoal e profissional.

A todos que escreveram e pesquisaram sobre a Festa do Divino Espírito Santo.

E à infalível presença e inspiração de Deus.

*Vou fazer um esclarecimento. Eu explico bem assim:
assunto da Divindade tem princípio e não tem fim*

(Verso da Saudação do altar/Cruzeiro)

RESUMO

A folia do Divino de Planaltina - DF é uma manifestação cultural de cunho religioso que celebra a terceira pessoa da Santíssima Trindade. Ela se organiza em torno de um ritual que contempla devoção, gratidão e esperança, orações, cantorias, esmoladas, cavalgadas e pousos. Seus rituais ocorrem sob suporte musical, ou seja, a música faz parte do ritual. Objetivo da pesquisa é compreender a manifestação, seu contexto e analisar a estruturação formal e celebrativa, afim de que se possa conhecer as características formais — textuais e melódicas — do canto, dos instrumentos e da música em si. Este estudo se revela como qualitativo, viabilizado pelo método etnográfico. A pesquisa foi realizada na folia da roça do Divino Espírito Santo, localizada em Planaltina- DF. Os personagens centrais foram definidos pela atuação musical, ou seja, a pesquisa se restringiu aos músicos, que são chamados de foliões de frente. Os sujeitos da pesquisa foram os voluntários que participaram da festividade, os foliões: cantores, cacheiros, rabequeiros, violeiros, tocadores de reco-reco, violonistas, pandeiristas e sanfoneiros. Os resultados da pesquisa mostram que a folia da roça de Planaltina é um ritual que tem na música sua primazia. Nela, a música é oração e revela a devoção ao Divino Espírito Santo. Os cantos recebem o nome de cantorias e eles revelam pedidos, comandos, saudações, júbilos, agradecimentos e louvores. O ritual ocorre por meio do cantorio. A conclusão da presente pesquisa é de que a folia é um espaço de partilha da devoção no Divino Espírito Santo como entidade doadora de graças e benesses e a música é o meio pelo qual essa devoção se manifesta.

Palavras chaves: Folia da roça de Planaltina. Festa do Divino Espírito Santo. Folia do Divino. Etnomusicologia da folia do Divino.

ABSTRACT

The Holy Spirit *Folia*, or revelry, of Planaltina (DF) is a religious cultural manifestation that celebrates the Holy Spirit, the third divine person of the Trinity. The *Folia* is organized as a ritual and expressed through diverse elements such as prayers, contemplative devotion, chants, almsgiving, gratitude and hope, *cavalgadas* (horseback ridden scenes) and *pousos* (resting camp sites). These ritualistic elements are supported by music. The object of this research is to understand the *folia da roça* (farm's or farmer's revelry) and its context, and to analyze its formal and celebratory structure in order to understand its formal characteristics - textual and melodic - of the chants, instruments and the music itself. This study is classified as a qualitative study developed through ethnography, it was carried out in the *Folia da roça* located in a rural area in Planaltina (DF), close to Brasília (Brazil). The research focused on musical performance, that is, it was restricted to musicians, who are called *foliões de frente* (frontrunner revelers). The sample population consisted of volunteer participants celebrating the festivity. The results of the research show that the *Folia da Roça* de Planaltina (DF) is a ritual in which music is fundamental. In it, music is prayer and reveals devotion to the Divine Holy Spirit. The songs are named after the *cantorios* (chants) and they reveal requests, directions, greetings, jubilation, appreciativeness, and praise. The entire ritual takes place through these *cantorios*. The research concludes that the *folia* is a space for sharing devotion to the Divine Holy Spirit as a donor entity of graces and aids. Music the mean by which this devotion manifests itself.

Keywords: *Folia da roça* of the Planaltina. Feast of the Divine Holy Spirit. *Folia* of the Divine. Ethnomusicology of the *folia* of the Divine.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: modelo de classificação deste estudo.....	26
Figura 2: mestres guias Joaquim de Felipe (esquerda) e Marcos Maciel (direita)	81
Figura 3: alferes Pedro Beira-Rio. Chegada da comitiva na fazenda para pedir o pouso	88
Figura 4: mussungas dos foliões de presença (mussunga geral)	88
Figura 5: esquema estrutural do giro.....	99
Figura 6: traslado da bandeira em direção ao pouso.	103
Figura 7: esquema de posicionamento dos instrumentos no altar durante os cantórios	105
Figura 8: procurador levando a vela. Bendito de Mesa.....	111
Figura 9: bandeira no ritual de pedido de agasalho. Foliões ao fundo.	113
Figura 10: altar ornado	114
Figura 11: folião de presença (esq.) e folião de frente (dir.) com seus lenços e divisas.	115
Figura 12: divisa do folião de obrigação.....	115
Figura 13: detalhes do lenço que se prende ao pescoço dos foliões.....	116
Figura 14: caixa no chamamento/organização, na matina e na procissão de traslado da bandeira. célula inferior: mão direita; célula inferior: mão esquerda.....	125
Figura 15: caixa com seus birros.....	127
Figura 16: caixa no cantório de saudação do cruzeiro. Linha inferior: mão direita; linha superior: mão esquerda.....	127
Figura 17: caixa no cantório de agasalho.	127
Figura 18: ritmo da viola no cantório de alvorada. Linha inferior: movimento para baixo	129
Figura 19: introdução da viola com marcação dos tempos com o acorde inicial.	129
Figura 20: viola tradicional	130
Figura 21: posições no braço da viola. posições superiores Sol (dir.) e Am (esq.); acordes inferiores Dó (dir.) e Ré (esq.).	131
Figure 22: harmonia do cantório de alvorada.....	132
Figura 23: violão na alvorada.....	133
Figura 24: violão.	133
Figura 25: viola de amburana.....	134
Figura 26: rabeça na despedida	134
Figura 27: cavaquinho.....	134
Figura 28: cavaquinho na alvorada.	135
Figura 29: ritmo do pandeiro na despedida. Tocado com os todos dedos unidos ou somente com o polegar.....	135
Figura 30: pandeiro na despedida com repicado.	135

Figura 31: reco-reco na saudação do altar. Linha inferior: movimento para baixo.....	136
Figura 32: reco-reco e pandeiro.	136
Figure 33: sanfona no cantorio de pedido de agasalho.	137
Figura 34: contraguia com sua ajudante.....	139
Figura 35: canto O Divino está chegando	145
Figura 36: cantorio de alvorada.....	147
Figura 37: cantorio de saudação do altar.....	148
Figura 38: cantorio de pedido de agasalho.....	149
Figura 39: cantorio de saudação do cruzeiro.....	150
Figura 40: cantorio de promessa.	152
Figura 41: introdução à ladainha. Louvor à virgem Maria.....	153
Figura 42: trecho da ladainha de Nossa Senhora.	154
Figura 43: trecho da Salve Rainha.	155
Figura 44: introdução à Salve Rainha.	155
Figura 45: oração de pedido de misericórdia.	155
Figura 46: continuação do pedido de misericórdia.	156
Figura 47: beijo no altar.	157
Figura 48: cantorio de ida para a mesa.....	158
Figura 49: bendito de mesa.	158
Figura 50: canto de solena: de pedido de bênção.....	159
Figura 51: cantorio de finalização do bendito de mesa: retorno da bandeira para o altar.	160
Figura 52: canto das cozinheiras.	161
Figure 53: cozinheiros preparando o almoço.	162
Figura 54: cantorio de entrega do troféu.	163
Figura 55: cantorio de despedida.	164
Figura 56: canto de despedida da bandeira.	164
Figura 57: canto de despedida dos foliões.....	164
Figura 58: cantorio de desalvorada.	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: eventos que envolveram a folia na roça	89
Quadro 2: eventos que envolveram a folia na cidade.....	90
Quadro 3: unidades rituais da alvorada.....	102
Quadro 4: unidades rituais nos pousos.....	104
Quadro 5: canto ritual e funções dos cantorios	105
Quadro 6: nome das cordas soltas da viola	128
Quadro 7: o nome das cordas soltas do violão	133
Quadro 8: escanção do cantorio de alvorada.....	142

LISTA DE ABREVIATURA

FRP - Folia da roça de Planaltina – DF

FF - Folião de frente

FP - Folião de presença

GLOSSÁRIO

Roça: local que conserva áreas que são trabalhadas para o cultivo, através do roçado.

Alvorar: iniciar.

Folião: pessoa que celebra a folia, seja acompanhando ou fazendo parte do conjunto instrumental.

Pouso: local de acolhimento dos foliões.

Pouseiro: pessoa que oferece a casa para a folia se abrigar.

Giro de folia: é o movimentar da folia pelos pousos.

Cantorio: termo da expressão nativa que designa o canto entoado nos ritos.

Ladainha de Nossa Senhora: canto de saudação e súplica à Nossa Senhora.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 CAPÍTULO – ORIENTAÇÃO TEÓRICA E RECURSOS METODOLÓGICOS	22
1.1 Porque pesquisar a folia da roça de Planaltina - DF.....	22
1.2 O surgimento dos dados: metodologia	23
1.3 Fundamentação teórica - A Festa do Divino	31
1.3.1 A origem.....	31
1.3.2 O acontecer das festas do Divino em Açores – Portugal	37
1.3.3 A Festa do Divino no Brasil	43
1.3.4 O acontecer das Festas do Divino brasileiras	49
1.3.5 Música, canto e instrumentação na folia: de Açores ao Brasil.....	60
1.3.6 As proibições dentro da festa	74
2 CAPÍTULO - O CONTEXTO DA FOLIA: ESTUDO DE CAMPO	81
2.1 Folia da roça: uma introdução	81
2.2 Caracterização do campo.....	86
2.3 A preparação e organização da folia da roça.....	90
2.4 Os personagens	96
2.5 Estrutura da folia da roça: o ritual	96
2.6 Os símbolos da folia da roça.....	109
2.7 A identidade dos foliões	116
3 CAPÍTULO - A FOLIA DO DIVINO E SUA MÚSICA	120
3.1 A música: considerações iniciais	120
3.2 Os instrumentos	123
3.2.1 A caixa.....	125
3.2.2 A viola	127
3.2.3 O violão, a rabeca e o cavaquinho.....	132
3.2.4 O pandeiro e reco – reco.....	135
3.2.5 Sanfona	136
3.3 O cantório	137

3.3.1 O canto O Divino está chegando	145
3.3.2 Cantorio de Alvorada.....	145
3.3.3 Cantorio de Saudação do Altar	147
3.3.4 Cantorio de Pedido de Agasalho	148
3.3.5 Cantorio de Saudação do Cruzeiro	149
3.3.6 Cantorio de Promessa	150
3.3.7 Ladainha de N ^a Senhora	152
3.3.8 Beijo no altar	156
3.3.9 Cantorio de Bendito de mesa.....	157
3.3.10 Canto das cozinheiras	160
3.3.11 Cantorio de Entrega do troféu	162
3.3.12 Cantorio de Despedida	163
3.3.13 Cantorio de Desalvorada e a renovação do ciclo.....	165
3.4 Pedidos, comandos, saudações, júbilos, agradecimentos e louvores.....	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171

INTRODUÇÃO

A Festa do Divino, de maneira geral, é uma festa tradicional vinculada à Igreja Católica, que comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos. Além disso, ela é uma manifestação cultural com temática religiosa celebrada 50 dias após a Páscoa, congregando participantes com o objetivo de celebrar a terceira pessoa da Trindade: o “Divino [Espírito Santo] como amigo dos pobres e consolador” (ABREU, 1999, p. 47).

No Brasil, os rituais da festa do Divino constituem uma das mais tradicionais e antigas festas devocionais. A devoção ao Divino celebrada na festa do Espírito Santo se localiza, dentro do contexto do catolicismo, na festa denominada de Pentecostes, ou seja, a festa que celebra a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, segundo a tradição bíblica.

Em Planaltina - DF, a festa do Divino acontece no meio urbano e no meio rural. No meio rural ela se chama folia da roça e acontece nas fazendas, ranchos e chácaras, nos arredores de Planaltina - DF. No meio urbano, chama-se folia de rua. A cada ano centenas de devotos, juntos aos foliões, seja na roça ou na cidade, celebram o Divino, expressam sua fé, rezam, se emocionam, fazem promessas, pagam promessas, se divertem, inundando o cenário rural (e urbano) com os símbolos e festejos dessa manifestação. O nosso escopo se volta para a folia da roça que é expressão da religiosidade e da cultura de um povo que se reúne para celebrar e festejar o Divino Espírito Santo no contexto rural.¹

Embora Abreu (1999), afirme que na festa do Divino há tantos elementos cristãos como profanos, entendemos que o fundamento principal na folia da roça de Planaltina - DF é a devoção ao Divino Espírito Santo expresso na bíblia sagrada: “Tendo-se completado dia de

¹ A motivação para a presente pesquisa nasceu do encanto com a manifestação cultural que aponta, ‘musicalmente’, em direção ao sagrado, à fé. Envolvida pela música, a folia da roça encanta a todos que dela se influenciam. O pesquisador evoca suas lembranças de quando participava da Festa do Divino em sua cidade natal: Barra – BA. Seu avô, caixeiro e ajudante da folia do Divino lhe deu as primeiras impressões sobre a manifestação. Ao participar da Folia do Divino da cidade de Ceilândia - DF, intitulada folia do Divino caminhando com Cristo, sob direção do guia de folia João Pinto de Oliveira, observou-se a necessidade de analisar, registrar e documentar essa manifestação que funde cultura popular e música como rito. A análise do contexto da manifestação é o canal para a compreensão das características e nuances musicais que definem a folia de roça de Planaltina - DF. Optou-se por analisar o contexto da folia do Divino de Planaltina – DF por esta ser patrimônio cultural imaterial do DF.

Pentecoste (...) todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito Santo lhes concedia se exprimirem” (Bíblia, atos dos apóstolos, 2, 1-4).

Dado o seu desenvolvimento cultural, o qual inclui também a música, a folia ² da roça de Planaltina - DF traz em si uma ampla “gama” de símbolos e elementos definidores de suas características. O caráter simbólico é expresso por elementos diversos como: bandeira, pomba, altar, divisa, lenço, gestos, imagens, decorações e etc. Tais símbolos contribuem para a compreensão do significado devocional da folia, se concatenando para formar uma grande teia cultural: o contexto.

Ao se falar em música e seu contexto é imprescindível falar em cultura, pois é através da cultura que os elementos ganham importância, são transmitidos ou ressignificados. Geertz (2008 p. 66) ao se referir à cultura, em um contexto religioso, afirma que ela se revela como:

Um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação a vida.

Esta definição é um subsídio para a investigação e análise do contexto ³ cultural e musical da folia, pois é através dos cantórios ⁴ — que são os cantos das diversas ocasiões do ritual — que se chega à significação da música dessa manifestação.

A sonoridade da folia da roça de Planaltina - DF é produto da devoção e da fé dos foliões. Na visão do etnomusicólogo Alan Merriam (1923-1980) “a música é um produto do comportamento humano e possui estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência própria se divorciada do comportamento que a produz” (MERRIAM, 1964, p. 7). Nesse sentido, a construção musical, na folia da roça, está em confluência com o processo de construção da cultura. Contexto e música se fazem intrínseco à pesquisa, igualmente, pois é impossível

² O termo folia significa o conjunto instrumental responsável pela música da festa do Divino. Mas no contexto da festividade de Planaltina - DF ele designa a própria festa, ou seja, folia é toda a manifestação e não somente um elemento dela (como acontece nas demais festas do Divino).

³ A palavra contexto é entendida como situação na qual há relação entre os diversos elementos relacionados aos fatos analisados.

⁴ O plural de cantório, canto devocional que expressa oração executado dentro do ritual da folia.

eliminar o processo cultural sem que também seja eliminado todo o contexto. A música é resultado de um processo cultural, como afirmou Merriam (1964).

A folia da roça de Planaltina - DF se organiza em torno de um ritual que contempla devoção ao Divino, orações, cantorias, esmolos,⁵ cavalgadas e pousos. Ela se caracteriza como patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal, pois carrega em si uma valorosa significação sociocultural e histórica, o que faz dela uma legítima fonte de pesquisa acerca de sua música e de seu contexto.

A folia da roça se articula em torno da música. Seus ritos são, em sua totalidade, abrangidos por ela. A música da folia do Divino é uma expressão com características próprias, com ritmos, melodias e harmonia que trabalham em função de um ritual, ou seja, não há objetivo de entretenimento ou de gerar uma significação distante da oração e da devoção dentro do ritual. As unidades rituais principais são compostas por cantorios como: o cantorio de alvorada, o pedido de agasalho, a saudação do altar, a saudação do cruzeiro, a ladainha de Nossa Senhora, o beijo no altar, o bendito de mesa, o canto de entrega do troféu, a despedida e a desalvorada. Todo o contexto da festividade está envolto pela música. A necessidade de conhecer o significado semântico e sonoro dentro do contexto motivou nossa questão de pesquisa.

O problema central desta pesquisa desenvolveu-se a partir do interesse em compreender, através da apreciação analítica, como essa música é e como se relaciona com o contexto de sua realidade cultural. Temos, portanto, a seguinte questão como marco principal: qual a função da música da folia da roça e como ela se relaciona com o seu contexto cultural?⁶ Pesquisar a função e a relação entre a música e seu contexto significa adentrar num processo complexo de crenças, música, devoção e costumes que se fundem para a construção do cancionário dos foliões.⁷

O objetivo dessa pesquisa é verificar a sonoridade própria do contexto cultural da folia da roça de Planaltina - DF: identificar a função da música dentro do ritual; analisar o contexto

⁵ Neste contexto é uma quantia em (dinheiro) ou donativo para fins de beneficência da festa do Divino.

⁶ Utilizamos a palavra função relacionada com o “papel” que a música desempenha. Furtamo-nos de considerar a palavra dentro de uma vertente teórica relacionada ao funcionalismo.

⁷ Utilizou-se a expressão foliões em detrimento da expressão nativo. Todos aqueles que participam da folia são chamados foliões.

de desenvolvimento da folia e sua estruturação ritual; e elencar as características formais — textuais e melódicas — do cantorio e os elementos rítmicos, melódicos ou harmônicos dos instrumentos. Não é objetivo reduzir a música a seus próprios termos ou a um plano de expressão que exclua o sentido sociocultural, mas utilizar as ferramentas e métodos diversos no processo de investigação, ora considerando a notação, ora considerando os aportes da cultura para a compreensão da música e do contexto como um todo. Também não é nosso objetivo realizar uma análise funcional dessa música, mas oferecer um retrato cultural dela. Optamos por não utilizar a palavra etnomusicologia no título do trabalho, mas na medida em que utiliza das ferramentas da etnomusicologia — a etnografia, por exemplo —, que por sua vez se utiliza do estudo de campo (este fazendo uso da observação-participante e etc.), se revela como estudo etnomusicológico. Hood (1963, p. 2017, tradução nossa) definiu etnomusicologia como

A disciplina é direcionada para a compreensão da música estudada em termos de si mesma e também para a compreensão da música no contexto de sua sociedade. A Etnomusicologia está preocupada com a música de todos os povos não europeus ... e inclui em seu alcance a música tribal, folclórica e popular do mundo ocidental, bem como hibridizações dessas formas. Frequentemente atravessa o campo da música artística europeia, embora esse material seja apenas um objeto indireto de preocupação. Em outras palavras, a etnomusicologia abrange todos os tipos de música não incluídos nos estudos de musicologia histórica, ou seja, o estudo da música cultivada na tradição da Europa Ocidental

Nesse trabalho, relacionamos a música e seu contexto para chegar à função da música, para chegar aos seus aspectos celebrativos e elementos musicais de forma irrestrita à teoria musical. Como músico, o autor-pesquisador vê no presente trabalho uma oportunidade de compreender como essa música de tradição oral é, como influencia o rito e como expressa devoção. A análise do ritual da folia da roça é o canal para a compreensão das características e nuances musicais que definem a sonoridade da folia da roça de Planaltina - DF.

Esta pesquisa está dividida em 3 capítulos: orientação teórica e recursos metodológicos (I capítulo); o contexto da folia: estudo de campo (II capítulo) e a folia do Divino e suas construções musicais (III capítulo).

No capítulo I, trazemos aspectos relacionados ao processo metodológico, bem como o desenvolvimento diacrônico da festa do Divino: a origem, a estruturação das festas em Portugal

(Açores); a Festa do Divino no Brasil; estrutura das festas brasileiras; a música, canto e instrumentação na folia; e as proibições dentro da festa. Analisa-se, através da revisão bibliográfica, o possível percurso histórico e musical das festas do Divino.

No capítulo II, nos debruçamos sobre os dados resultantes do estudo de campo. descrevendo e analisando a festa como manifestação cultural, a fim de revelar seu retrato cultural. A necessidade de análise dos aspectos culturais se dá porque o contexto é o fator que nasce dos elementos simbólicos relacionados com o ritual.

No capítulo III, versamos sobre a análise, transcrição e exposição dos elementos constitutivos dessa música ritual e sobre as construções musicais. Os eixos de atuação são: a música: considerações iniciais; os instrumentos; cantório; e pedidos, comandos, saudações, júbilos, agradecimentos e louvores.

1 CAPÍTULO – ORIENTAÇÃO TEÓRICA E RECURSOS METODOLÓGICOS

1.1 Por que pesquisar a folia da roça de Planaltina – DF

A folia da roça de Planaltina – DF é realizada há 156 anos, considerada como a segunda maior festa religiosa de Brasília (DF), segundo o requerimento nº RQ 2267/2016 (clique aqui e leia), agregando em torno de 60 mil pessoas, no meio rural ou urbano. A cidade de Planaltina - DF tem uma tradição centenária na comemoração da Festa do Divino Espírito. No ano de 2013, a festa de Planaltina foi elevada a patrimônio cultural imaterial do DF pelo Decreto nº 34.370/2013 (Clique aqui e leia), ganhando o título de “legítima referência cultural do DF” (DECRETO nº 34.370, 2013, p. 1).

O eixo principal da folia da roça é a devoção através da música. O presente estudo traz contribuições à produção acadêmica e à cultura do DF, pois essas contribuições: revelam a exposição da “especificidade da ocasião” (PINTO, 2008, p. 10), ou seja, é uma oportunidade para a verificação de como se desenvolvem a música e quais são as características contextuais dessa manifestação; agregam documentação a respeito da musicalidade e do ‘fazer musical’ dos foliões; ampliam o campo de informações sobre a cultura musical desta comunidade; e contribuem para a catalogação e para o registro das características musicais dessa manifestação valiosa para o Distrito Federal.

O objeto deste estudo se debruça sobre a folia da roça em detrimento da folia da cidade.

⁸ A folia da roça reúne a população rural e urbana, sediada na cidade, nas fazendas, sítios e ranchos ao redor de Planaltina - DF. Seu desenvolvimento se dá com o que os foliões chamam de giro: a alvorada, os pousos e a desalvorada. Os foliões, através do Alferes, levam a bandeira sagrada do Divino pelas fazendas a fim de abençoá-las.

A folia da roça se diferencia da folia da cidade, chamada popularmente de folia de rua. A folia da cidade envolve elementos diversos na constituição de seus elementos musicais: música cristã católica, bandas de música instrumental, novenas, giros de rua e etc., o que

⁸ A festa do Divino Espírito Santo acontece tanto na cidade quanto nas fazendas e ranchos. Nestes ela se chama folia de roça e naquela é chamada de folia da cidade.

contrasta com a folia da roça que não se utiliza de instrumentos de sopro ou de músicas do cancionero católico, mas de viola, rabeca, caixa, reco-reco, violão e acordeom e de canções chamadas de cantorias, que por vezes são preces espontâneas, cantadas, chegando a durar mais de 60 minutos. As canções de seus rituais são canções exclusivas que não são cantadas fora desse contexto.

1.2 O surgimento dos dados: metodologia

O percurso metodológico traçado para a pesquisa em relação à abordagem bibliográfica foi: 1) escolha do tema; 2) levantamento bibliográfico; 3) formulação do problema; 4) busca das fontes em banco de dados; 5); elaboração do estado do conhecimento 6) leitura do material coletado; 7) fichamentos; 8) organização do assunto; e 9) confecção do texto.

Após a realização do levantamento bibliográfico procedeu-se à determinação das técnicas e metodologias utilizadas para a coleta de dados em campo e, por último a definição da maneira como estes dados seriam categorizados para posterior análise.

A metodologia de análise utilizada na pesquisa partiu das três etapas cronológicas de Bardin (2002): a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, inferência e interpretação. Conforme a autora, a pré-análise “é a fase de organização propriamente dita. Corresponde a um período de intuições, mas, tem por objectivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise” (BARDIN, 2002, p. 95).

No que tange a essa primeira fase, o estado do conhecimento,⁹ ou seja, a busca pelo material bibliográfico, revelou-se como uma importante etapa em que verificamos quais

⁹ Ao observamos o estado do conhecimento constatamos que o termo que rendeu a maior proporção de trabalhos foi festa do Divino em detrimento do termo folia do Divino. O termo folia se relaciona ao grupo de músicos que tocam na festa do Divino. Neste caso, folia é o conjunto instrumental. O folclorista Luiz da câmara Cascudo é folia do Divino assim a designa:

Folia. Era no Portugal velho uma dança rápida, ao som do pandeiro ou adufe, acompanhada de cantos [...]. Fixou-se posteriormente, tomando características, épocas, modos típicos diferenciadores. É um grupo de homens, usando símbolos devocionais, acompanhando com cantos o ciclo do Divino Espírito Santo, festejando-lhe-a (CASCUDO, 1999, P. 402)

pesquisas foram desenvolvidas sobre o tema. Nosso levantamento demonstrou a existência de conteúdos relacionados à estrutura, ao desenvolvimento e organização das festas do Divino Espírito Santo no Brasil.

O primeiro caminho traçado foi a definição dos descritores de busca. Foram definidos os seguintes descritores: *Folia AND "Divino"*; *"festa do divino"*; *Elementos musicais AND festa do divino*; *Festa do Divino AND música*; *"A música da folia do divino"*; *folia do Divino*. Através das pesquisas, envolvendo tais descritores, chegou-se a dados, exponencialmente, relevantes, mas distantes do objeto da pesquisa. Fez-se necessário, portanto, o estabelecimento de critérios mais precisos de forma a privilegiar os objetivos estabelecidos. O principal critério definido, inicialmente, para a seleção do material bibliográfico, no estado do conhecimento, foi: estar enquadrado na área de concentração arte, música e cultura.¹⁰

A verificação da relevância do material bibliográfico foi realizada através da leitura do resumo, das palavras-chaves, do sumário, da introdução e da conclusão, a fim de verificar se havia elementos relativos ao objeto de pesquisa. Outra forma de seleção de materiais relevantes para a pesquisa foi a verificação das referências bibliográficas dos trabalhos selecionados. Através dessas referências, chegou-se a materiais valiosos para o entendimento diacrônico da festa do Divino.¹¹

A exploração do material é a “administração sistemática das decisões tomadas. [...] Esta fase, longa e fastidiosa, consiste essencialmente de operações de codificação, desconto ou enumeração, em função de regras previamente formuladas” (BARDIN, 2002, p. 101). Nessa fase, procedemos à codificação dos dados, ou seja, às escolhas das unidades de registro, no nosso caso optamos por temas que a autora chama de classificação semântica. A categorização

¹⁰ Ao longo do percurso foi necessário expandir a área de concentração devido a necessidade de conhecer a estrutura de algumas festas.

¹¹ Cantos populares do arquipélago açoriano (1869); O povo português nos seus costumes, crenças e tradições (1995); Música tradicional açoriana - A questão histórica (1980); Festas e tradições populares no Brasil (1974); As festas do Espírito Santo nos Açores (1994). Além dos materiais relacionados à festa do Divino, encontramos um cabedal de materiais que se alinham ao objeto de pesquisa na medida em que explicam o contexto numa perspectiva epistemológica do comportamento ou da cultural. São eles: O sagrado e o profano; A interpretação das culturas; A invenção das tradições; Dicionário de folclore brasileiro; How musical is man?; O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura; O Poder Simbólico; Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual; The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts; Les formes élémentaires de la vie religieuse; A identidade cultural na pós-modernidade.

dos dados,¹² em relação aos capítulos II e III, surgiu a partir da necessidade de saber como se preparava a festa, onde ela é preparada, quem são seus personagens, quais são suas representações simbólicas, qual a identidade dos foliões, como é a sua música, quais são seus instrumentos e o que o canto transmite. A partir desse escopo, os tópicos que emergiram da categorização compuseram os eixos temáticos dos capítulos.

O tratamento dos resultados, inferência e interpretação é a fase final, onde se tem resultados que “condensam e põem em relevo as informações fornecidas pela análise” (BARDIN, 2002, p. 101). A autora dá ênfase às operações estatísticas nessa fase, mas não foi o caso da nossa pesquisa. Não trabalhamos com a quantização de dados. O objetivo foi apresentar o retrato cultural da manifestação sob abordagem qualitativa. A partir da análise temática, embasada pela etnografia, fornecemos uma compreensão do material cultural (musical) e simbólico da folia da roça a partir dos dados analisados (sempre nos furtando de uma descrição literal).

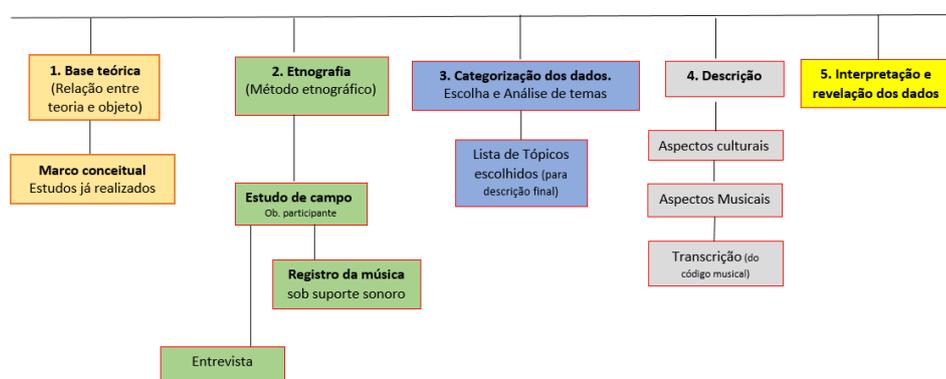


Figura 1: modelo de classificação deste estudo.

Fonte: O autor

Quanto à metodologia, em relação aos objetivos, este estudo se revela como pesquisa descritiva. Ela é descritiva, pois visa, conforme Prodanov e Freitas (2013, p. 52), observar, registrar, analisar, classificar e interpretar os dados, “sem que o pesquisador interfira sobre

¹² As categorias foram montadas com base no estudo realizado, ou seja, através dos estudos de exploração. O que se propôs basicamente foi uma classificação semântica, que segundo Laurence Bardin (2002), considera o agrupamento de temas semelhantes.

eles”. Béhague (1989) afirma que a pesquisa descritiva sem amparo da pesquisa de campo é ineficaz para produzir uma análise verdadeira e fundamentada.

Esta pesquisa tem por base a pesquisa de campo como subsidiária dos dados qualitativos analisados. Conforme Brandão (2007, p. 12), o trabalho de campo “é uma vivência, ou seja, é um estabelecimento de uma relação produtora de conhecimento, que diferentes categorias de pessoas fazem, realizam”. Ainda conforme este autor, o trabalho de campo se situa em uma esfera subjetiva, onde a produção do conhecimento decorre da subjetividade do pesquisador. Nettl (1964, p. 62), reza que o “trabalho de campo denota a coleta de gravações e experiência em a primeira mão da vida musical em uma cultura humana particular”. O trabalho de campo foi o que propiciou o contato com a realidade e a aplicação das técnicas qualitativas e dos procedimentos necessários à evidencia do objeto. Desse modo, o estudo *in loco* deu suporte à análise que, que por sua vez, permitiu a descrição do contexto e da música.

Em relação aos procedimentos, revela-se como pesquisa bibliográfica, pois através da fundamentação teórica, chegou-se ao estado do conhecimento, ou seja, aos trabalhos relacionados ao objeto, aos conceitos relacionados à pesquisa e à “ampliação do grau de conhecimento [...] e para dominar o conhecimento disponível e utilizá-lo como base ou fundamentação na construção de um modelo teórico explicativo de um problema” (KOCHE, 2011, p. 122).

Sua abordagem é qualitativa, pois visa interpretar os dados descritivos do processo com enfoque no ambiente no qual se desenvolve a música com vistas a chegar às significações buscadas no presente trabalho. Prodanov e Freitas (2013, p. 70), afirmam que a pesquisa qualitativa “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. Com a consecução desta pesquisa há o enfoque no processo, afinando para o objeto, com objetivo revelar informações, práticas e vivências. Não há enfoque na quantização dos processos. Os conceitos principais desta abordagem qualitativa são ambiente/amostra, dados descritivos/interpretação dos dados.

A pesquisa foi realizada na folia da roça do Divino Espírito Santo, localizada em Planaltina- DF. Os personagens centrais foram definidos pela atuação musical, ou seja, a

pesquisa se restringe aos músicos, que são chamados de foliões de frente. Os sujeitos da pesquisa foram os voluntários que participaram da festividade, os foliões: cantadores, cacheiros, rabequeiros, violeiros, tocadores de reco-reco, violonistas, pandeiristas e sanfoneiros.

A coleta de dados se deu no período de 9 meses, iniciando-se com a primeira novena preparatória da festa, realizada no dia 16 de setembro de 2018 na casa da família Beira-Rio, findando com a consecução da festa de Pentecostes no dia 09 de junho de 2019. A folia da roça não se limita à semana de Pentecostes, mas se desenvolve durante todo o ano. Ela se inicia com a novena da festa, onde os foliões celebram devotamente o Divino Espírito Santo, através de cantos, orações e palestras relacionadas a temas bíblicos. São 9 encontros mensais até a realização da festa. Os encontros têm a mesma formatação. Após os 9 encontros, iniciou-se a celebração, propriamente. O pesquisador conviveu durante 8 dias, ininterruptos, com os foliões que — acampados nas diversas fazendas por onde a folia passou — celebravam devotamente o Divino Espírito Santo.

A primeira pergunta que se fez quando se foi a campo foi: a etnografia é a ferramenta mais adequada? A partir da definição do método etnográfico como central, partiu-se para a definição de um tópico central que se relaciona com o tema desta dissertação: a música e o seu contexto. O tipo de etnografia utilizada foi a etnografia realista¹³ que é “um relato objetivo da situação, escrita segundo o ponto de vista de uma terceira pessoa e relatando objetivamente a informação obtida dos participantes de um determinado local” (CRESWELL, 2014, p. 84).

Os instrumentos de coleta de dados utilizados foram:

- ✓ O método etnográfico;¹⁴

¹³ Na forma de etnografia realista, os relatos “fornecem retratos diretos e práticos das culturas estudadas sem muitas informações sobre como os etnógrafos produziram os retratos” (CRESWELL, 2014, p. 185).

¹⁴ Ao navegar pelos textos antropológicos nos deparamos com a assombrosa afirmação de Marise Peirano, antropóloga familiarizada com as teorias antropológicas e, também com os rituais. Em conferência proferida nas comemorações dos 40 Anos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, onde se refletiu sobre a etnografia como não-método, Peirano (2014) afirmou: etnografia não é método. De imediato pensei: etnografia é um método, pois utiliza um conjunto de procedimentos com vistas a chegar ao objetivo de sua análise. Para a autora, o método etnográfico é interpretado como formulações teórico-etnográficas. “Etnografia não é método; toda etnografia é também teoria. Aos alunos sempre alerta para que desconfiem da afirmação de que um trabalho usou (ou usará) o “método etnográfico”, porque essa afirmação só é válida para os não iniciados. Se é boa etnografia, será também contribuição teórica” (PEIRANO, 2014, p. 383). Foi assustador. Confesso que passei dias pensando sobre etnografia, método e refletindo sobre a etnografia como método. Pode-se pensar que é

O método etnográfico, que permitiu um recorte analítico, através do trabalho de campo, lançou um viés antropológico à pesquisa, sendo essencial no recolhimento dos dados. Seeger (2008, p. 239) expressa que “a etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música. [...]. A etnografia da música é a descrição das maneiras que as pessoas fazem música”. Creswell (2014), afirma que a etnografia atua sobre o comportamento de quem compartilha uma cultura e não sobre a cultura em si. Para este autor, a etnografia atua com dados baseados na perspectiva *emic*,¹⁵ sintetizados cientificamente na perspectiva *etic*, com finalidade de fornecer uma interpretação cultural. Genzük (1993, 1999) ao versar sobre etnografia, afirma que ela é um método de pesquisa que se revela como olhar de perto, ter experiências pessoais e participar do processo de coleta dos dados. Esse é o objetivo principal: através desse olhar, desse ver de perto, registrar e analisar a música e o contexto da folia da roça e fornecer um retrato cultural dessa manifestação.

Compreender a manifestação como um todo, envolvendo sua organização, é um fator preponderante para apoiar o porquê de se usar a música dentro dessa manifestação. Essa compreensão foi favorecida pela etnografia.¹⁶

✓ A observação participante;

A observação participante forneceu subsídio à descrição e à inserção do pesquisador no objeto de estudo. Segundo Demo (1982, p. 96), a pesquisa participante busca começar a

irrelevante refletir tanto sobre essa temática, mas quando considero que a etnografia é uma “atividade”, que se converte em método, na etnomusicologia, (ou nas ciências sociais) a reflexão se justifica. Certamente a afirmação da nobre autora vai de encontro com o que afirmou vários teóricos, dentre eles: Genzük (1993); Hammersley e Atkinson (1994); Van Maanen (1996); Moreira e Caleffe (2006); Angrosino (2009) e; Magnani (2012). De todas as definições a que nos chamou mais atenção foi a de Van Maanen (1996). Este autor afirmou: “quando usado como método, a etnografia normalmente se refere ao trabalho de campo (alternativamente, observação do participante)”. Essa afirmação saltou aos olhos, justamente, porque na etnografia o escopo é o trabalho de campo. O trabalho de campo é a área de atuação do método etnográfico, pois é nele que se revela a sistematização dos modos, maneiras e procedimentos metodológicos. Sou obrigado, após a análise dos autores supracitados, a considerar que a etnografia está relacionada a método, seja como ferramenta, quando envolve um conjunto de mecanismos intelectuais para analisar comportamento de grupo, seja como metodologia de análise, quando utiliza etapas e passos para chegar ao retrato cultural de um grupo que compartilha cultura.

¹⁵ *Emic* é a visão dos participantes; *Etic* é a visão do pesquisador.

¹⁶ Creswell (2014), ao falar sobre o método etnográfico, destaca que um dos problemas relacionados à pesquisa etnográfica são as narrativas escritas de forma literal, como uma narração de história. Durante nossas análises verificamos que muitos trabalhos não continham um retrato cultural que incluísse tanto a visão do pesquisador quanto a visão dos nativos. Boa parte deles se apresentaram de forma caracteristicamente narrativa, enfocando predominantemente a visão do pesquisador, narrando detalhes irrelevantes do ponto de vista da significação social em relação ao objeto a que se propunham analisar.

pesquisa a partir da realidade concreta e específica, incorporando o ponto de vista do povo. Brandão (2007), expressando suas concepções sobre o trabalho de campo, afirma que o trabalho de campo se faz sob duas entradas: 1) conhecer e pesquisar a comunidade para escrever o projeto; 2) ir a campo com um escopo de pesquisa definido. Na presente pesquisa, fomos a campo com um roteiro definido. A observação participante proporcionou um “envolvimento pessoal do pesquisador com as pessoas, com o contexto da pesquisa e assim por diante, como dados do próprio trabalho científico” (*Ibid.*, p. 12). Uma das maiores preocupações foi com a subjetividade do pesquisador-autor, mas a partir do momento em que se compreendeu que “a própria relação interpessoal e o próprio dado da subjetividade são partes de um método de trabalho” (*Ibid.*, p. 12) o trabalho seguiu em uma direção que propendia para uma interpretação da realidade cultural dos foliões.

Os foliões estudados são, em sua maioria, pessoas com mais de 30 anos de idade. A interação do pesquisador-autor se deu através das novenas, que ocorriam aos domingos de 19 horas às 21 horas e nos 8 dias de ocorrência da folia em si. O pesquisador-autor esteve com os foliões das 6 horas da manhã até às 23 horas do anoitecer. Os instrumentos qualitativos verificadores privilegiaram questões abertas, o que propiciou uma abordagem êmica.

Optamos pela observação semiestruturada, para que houvesse um direcionamento para as necessidades da pesquisa. Além da observação semiestruturada, optamos pela observação direta intensiva. Este tipo de observação é realizado, conforme Prodanov e Freitas (2013, p. 102) “por meio da observação e da entrevista”. As fases da observação foram definidas como: 1) registro da música (por meio de gravadores); 2) entrevistas, afim de verificar as concepções dos foliões; e 3) audição e análise do desenvolvimento da música no seu contexto. Formulários e questionários foram descartados devido à proximidade com os personagens.

✓ As entrevistas;

Decidimos que somente as entrevistas, em detrimento dos formulários e questionários, eram suficientes para coletar (e analisar) os dados qualitativos necessários à análise do contexto do objeto. As entrevistas foram a forma de constatar a abordagem subjetiva dos personagens da pesquisa. A meta foi utilizar entrevistas semiestruturadas, com perguntas abertas, com roteiro

definido, embora por diversas vezes o roteiro tenha ficado em segundo plano devido às circunstâncias imediatas. Pádua (1997, p. 64-65) afirma que

a entrevista é um procedimento mais usual no trabalho de campo. Por meio dela, o pesquisador busca obter informes contidos na fala dos atores. Ela não significa uma conversa desprentensiva e neutra, uma vez que se insere como meio de coleta dos fatos relatados pelos atores, enquanto sujeito-objetos da pesquisa que vivenciam uma determinada realidade que está sendo focalizada.

A entrevista foi realizada por diversos canais: in loco; por telefone (via ligação e por aplicativo de mensagens). O guardião da tradição foi o mestre guia Marcos Maciel.

✓ A transcrição.¹⁷

Considerando o objeto da pesquisa, sem negar a importância da descrição, recebeu atenção a transcrição, pois foi por meio dela que se pode conhecer e informar o material musical, o que propiciou o conhecimento da música e do texto musical da folia da roça. Bota (2008, p. 01) afirma que:

Entende-se por transcrição um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão. Na verdade, em música tratar-se-ia de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito

Foi objetivo deste estudo realizar uma análise que demonstrasse o contexto, a importância da música, a função dessa música, o ritual, as características das letras e informar os aspectos melódicos do cantório, mas sem tratá-los de forma autônoma, pois compreendemos que os elementos em questão interagem entre si e geram o todo.

¹⁷ Entende-se por transcrição um longo processo de citação de materiais, no qual o mediador do processo, seja um tradutor (no caso da poesia ou literatura) ou compositor, remete-se constantemente ao original, sem perder de vista o novo código para o qual ele verte a obra em questão. Na verdade, em música tratar-se-ia de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito (BOTA, 2008, p. 1).

A captação desse material musical, a ser transcrito, foi feita através de gravador tascam D 40 e do microfone boom HT 81. Os áudios foram gravados durante os ritos, fora deles, separadamente, instrumento a instrumento, incluindo as vozes.

No que diz respeito ao registro da música: para uma correta audição dos instrumentos utilizou-se a técnica *play-back recording* desenvolvida por Simha Arom (1976). Tal procedimento consistiu, neste caso, em gravar a canção em campo e depois utilizar dois players: uma para tocar a música gravada em campo; e o outro para gravar a execução do instrumento do folião que — ouvindo a canção através do fone — tocava a mesma canção em seu instrumento. Desse modo, o folião ouviu o cantório/instrumento em toda sua expressão e sonoridade, mas tocou somente seu instrumento. Isso permitiu que seu instrumento fosse isolado, o que, por sua vez, propiciou uma análise do padrão rítmico ou melódico de forma clara e direta, mantendo o relacionamento das partes em sua globalidade.

Os procedimentos de aplicação da referida técnica foram simplificados e adaptados às necessidades da pesquisa. O procedimento sequencial de aplicação não foi o mesmo empregado por Simha Aron. A transcrição foi feita com o software Sibelius. Foram coletados áudios, produzidos vídeos, fotos que ilustram as características e peculiaridades da manifestação cultural.

1.3 Fundamentação teórica - A Festa do Divino

1.3.1 A origem

As raízes dessa festa tradicional, em muitos lugares ligada à igreja católica, é Portugal. Sua origem remonta a Benavente, a Alenquer, passando para Madeira, chegando a Açores e se espalhando pelos demais territórios do continente Português (e do mundo).

A Festa do Divino Espírito Santo é uma festa tradicional ligada à crença católica na terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo.¹⁸ Leal (1994, p. 15) expõe que “a sua origem, de acordo com um conjunto de narrativas eclesiais seiscentistas, é geralmente

¹⁸ Crer no Espírito é, portanto, professar que o Espírito Santo é uma das Pessoas da Santíssima Trindade, consubstancial ao Pai e ao Filho, «adorado e glorificado com o Pai e o Filho» (CIC – Catecismo da igreja católica, n. 685).

situada no séc. XIV, em Alenquer, e atribuída à Rainha Santa Isabel”. Cascudo (1999, p. 356) define a festa do Divino como “festa religiosa, em Portugal, estabelecida nas primeiras décadas do séc. XIV pela Rainha D. Isabel (1271-1336) casada com o Rei D. Diniz de Portugal (1261-1325)”. Para Cascudo, o fator motivador para o início da Festa foi “a construção da igreja do Espírito Santo em Alenquer” (CASCUDO, 1999, p. 356). Santo (1988) acredita que a festa vem da tradição hebraica, organizada pelos cristãos novos.

Os trabalhos Cascudo (1999) e Leal (1994) são unânimes a respeito da origem ¹⁹ remontar ao século XIV em Alenquer. Em relação ao fundador, Falbel (1996), Rossatto (2006) e Leal (1994), este em referência ao historiador Jaime Cortesão, afirmam que a origem do culto se volve para Monge franciscano Joaquim de Fiore ²⁰ (1135 – 1202). Meira (2009) também traz em seu trabalho a teoria de que o instituidor do culto ao Divino tenha sido o monge Joaquim de Fiore.

Joaquim de Fiore foi importante para o desenvolvimento de uma ideologia voltado aos pobres, uma ideologia de solidariedade e igualdade. Para Leal (1994) a ação cristianizadora, manifestada através da ação dos franciscanos, foi um fator preponderante para o desenvolvimento do culto ao Divino Espírito Santo. Para Baptista de Lima (1985), a corte do rei Pedro III de Aragão, pai da Rainha Isabel, estava envolta na influência dos espiritualistas (franciscaníssimo espiritualista), ou seja, “a corte [...] se encontrava sob a influência dos espiritualistas, o que leva a concluir que se vivia num clima propício à introdução e

¹⁹ A origem do culto ao Divino volve-se para a celebração cristã que comemora a descida do Espírito Santo 50 dias após a ressurreição de Jesus Cristo, denominada, atualmente, Pentecostes. No contexto de celebração do Divino Espírito Santo, essa comemoração tem início com os apóstolos de Jesus Cristo. Ela é uma festa tradicional da igreja católica. Na cultura judaica, ela era denominada festa da colheita ou dia das primícias dos frutos. Com o passar dos anos foi renomeada de Pentecostes.

²⁰ Joaquim de Fiore era um monge eremita, nascido em 1130, em Célico, na Itália, e apresentou uma teoria da história baseada nas perspectiva cristã, em que a história evoluía em idades baseadas na Santíssima Trindade, começando pela idade do Pai, em que a humanidade estaria submissa a religião; a idade do Filho, caracterizada por uma salvação de responsabilidade de cada um; e uma terceira idade, chamada idade do Espírito Santo, em que o homem estaria apto a gerir uma igualdade e solidariedade, uma idade de inocência e pureza (CORRÊIA, 2013, p. 4). Tal doutrina foi “condenada pelo Papa Alexandre IV” (MEIRA, 2009, p. 75), no concílio de Latrão. Rossatto (2006), também aponta o monge Joaquim de Fiore como instituidor do culto. Para a autora, há uma relação entre o simbolismo do Divino e a doutrina do monge. As festas do Divino é uma representação da Terceira Idade do Mundo — a idade do Espírito Santo. Segundo a autora, “na atualidade, a simbólica do Divino mantém referência às suas origens joaquimitas, pois o próprio nome do Abade Joaquim é ainda citado como seu criador. Além disso, permanecem os seguintes elementos simbólicos caros à tradição joaquimita: a indumentária conserva as cores próprias ao Estado do Filho e ao do Espírito; e observa-se o protagonismo das crianças, tal como na terceira era Joaquimita” (*Ibid.*, p. 9).

desenvolvimento do culto da Terceira Pessoa da Trindade” (BAPTISTA DE LIMA, 1985, p. 124).

Há um conflito relacionado a quem instituiu o culto ao Divino Espírito Santo. Alguns historiadores, antropólogos ou etnólogos afirmam que foi o Monge Joaquim de Fiore, outros que foi a Rainha Isabel. Alguns afirmam que foi em Alenquer, outros que foi em Benavente. Cascudo (1999) afirma que essa festividade foi estabelecida pela Rainha Isabel. Em consonância com Cascudo a tradição tem falado no papel importante da Rainha Isabel na criação e difusão do culto ao Divino Espírito santo. “A tradição atribui-lhe, em absoluto, a sua criação” (LOPES, 2004, p. 75). Santo (1988), não concorda com a ideia de que a Rainha Isabel tenha instituído o culto. Para Santo (*Ibid.*), o culto do Divino vem de tradição hebraica. Para o autor, a festa do Divino não deriva da terceira pessoa da Trindade, mas sim

primitivamente uma festa agrária cananea denominada das ceifas (dentre outros nomes: das semanas, dos juramentos, do Dom da lei, da renovação da aliança). Os cananeus faziam ou renovavam nesse dia os contratos, os juramentos, e as promessas entre as tribos vizinhas ou entre o povo e o seu Deus. Era celebrada com jantares, rituais e refeições comunitárias, que era seu modo de assinar contratos e juramentos (*Ibid.*, p. 110).

Santo (*Ibid.*), afirma que é absurda a alegação de que a Rainha Isabel seja a instituidora do Culto, pois algumas capelas dedicadas ao Espírito Santo já existiam antes mesmo dela. Para o autor, os rituais são frutos das transformações culturais e a afirmação que a Rainha Isabel criou o culto se constitui em um mito. O autor considera que essa invenção se deve ao Frei Manoel da Esperança, cronista da Ordem franciscana: “a rainha Santa é uma confusa figura cripto-judáica criada pelo marranismo ²¹ de Coimbra”. (*Ibid.*, 114).

Motinha (2003) também não concorda com a criação do culto pela Rainha Isabel e afirma que ela não o instituiu, pois a origem da festa remonta ao início da monarquia portuguesa.

Leal (2017), nos dá uma longa descrição a respeito das teorias relacionadas à Santa Isabel como fundadora do culto ao Divino. Tal autor ressalta que origem da festa, conforme

²¹ Judeus convertidos ao cristianismo, mas que mantinham, secretamente, os costumes de sua antiga religião.

documentos anteriores ao séc. XIV, converge para o séc. XIII, situando-se no mesmo período temporal da Rainha Isabel.

A literatura brasileira tem apontado a origem do culto em direção à Rainha Isabel. Confrontamos algumas informações afim de tecer uma linha de raciocínio plausível, embora não seja objetivo discutir a origem da festa. Gimenez (2005) citando Antônio da Silva Pinto,²² discorre que a princesa Isabel nasceu no ano de 1270 e se tornou Rainha em 1282, quando tinha 12 anos. Tendo em vista seu nascimento no séc. XIII e a influência dos *espiritualistas* na corte, apontada por Baptista de Lima (1985), pode-se tecer uma hipótese de que ela tenha sido a instituidora do Culto.

Mas se a hipótese acima é aceitável apenas por estes motivos, Azevedo (1963) e Noé (2012) trazem uma informação importante que, fugindo da suposição, revela a existência de documentos relacionados à festa do Divino antes, mesmo, da coroação da Rainha Isabel, o que contrasta com atribuição de autoria à Rainha Isabel.

A esse respeito verificamos que a primeira Confraria, supostamente, do Espírito Santo de que se tem documentação é a Confraria do Espírito Santo de Benavente. Azevedo (1963), através do artigo ‘*O Compromisso da Confraria do Espírito Santo de Benavente*’, discorre sobre tal confraria, fundada no séc. XIII. Conforme Azevedo (1963, p. 9),

a confraria do Espírito Santo de Benavente enquadra-se no tipo das confrarias de caridade e socorro mútuo criadas por leigos, que proliferaram na Península Ibérica durante a referida centúria, as quais quanto a fins e práticas de beneficência revelam grandes semelhanças com a Ordem Terceira de S. Francisco.²³

Noé (2012) afirma que a Rainha Isabel criou a capela dedicada ao Espírito Santo em 1296. Lopes (2004, p. 75-76), citando Alvaro D’Azevedo, a respeito da confraria de Benavente, também ressalta que culto já existia desde 1232 (antes do nascimento da Rainha Isabel) e que

²² Ver PINTO, A. da S. Cronologia da Rainha Santa Isabel. Coimbra: Biblioteca Municipal, 1973. p.7.

²³ Cabe destacar que Azevedo (1963) também apresenta informações sobre a Confraria do Espírito Santo de Leiria. Esta confraria, de Leiria, seguia os mesmos moldes caritativos das demais. “Ao que parece, aos nossos dias só chegou o texto de Benavente; sabemos, no entanto, ter sido organizada no ano de 1306 a confraria do Espírito Santo de Leiria, cujo compromisso se assemelhava bastante àquele, se é que o não reproduzia integralmente” (*Ibid.*, p. 09).

“se extinguiu cerca de 1560, para lhe suceder a confraria e irmandade da misericórdia [...]”. Baptista de Lima (1985, p. 127) na mesma temática afirma:

Todavia historiadores há que admitem que o culto do Espírito Santo tenha sido introduzido em Portugal em data anterior ao reinado de D. Dinis, designadamente Daniel-Francis Laurentiaux, Rui de Azevedo, que encontrou notícia de uma Confraria, em Benavente, datando do séc. XIII, e que celebrava a Festa do Espírito Santo, no Domingo de Pentecostes, com um Bodo aos pobres e, finalmente, Fortunato de Almeida que dá notícia da Igreja de Pedreira, da cidade de Lisboa, cuja edificação se supõe datar do começo da nacionalidade. Nesta Igreja existia uma Confraria do Espírito Santo e perto dela se situava um hospital, segundo parece pertencente à referida Confraria, a quem, no dia 1 de março de 1279, Afonso Correlano e sua mulher Maria Moniz doaram uma vinha cuja exploração se destinava ao sustento dos pobres.

Lopes (2004, p. 74) corrobora:

Inclusive, as primeiras décadas nos mostram um cerimonial já existente em Benavente e Santarém (por menos), tal coincide com a entrada da “ordem menor” em Portugal cerca de 1216/1218. Aliás, apesar de ser apenas “em 1260 (que, oficialmente) se introduz no calendário da ordem dos frades menores a Festa da Santíssima Trindade, (nessa altura, a mesma, era) já celebrada em algumas regiões europeias, como, aliás, em Portugal. Em 1334, finalmente, João XXII “estendê-la-á a toda a Igreja”.

Conforme se depreende, a confraria de Benavente foi a primeira organização para celebrar o Divino, inclusive com distribuição de *bodos* (distribuição de alimentos) no dia do Espírito Santo, segundo lembra Noé (2012). Essa confraria é anterior ao nascimento da Rainha Isabel que, segundo Gimenez (2005), nasceu em 1270. A origem do culto não poderia ser creditada a ela, mas sua contribuição, quanto ao desenvolvimento da devoção, e difusão do culto, é inegável, segundo a literatura. Noé (2012, p. 4), nos lembra que:

Se alguns investigadores associam o início da veneração do Paráclito (palavra de origem grega, sinónimo de intercessor e consolador e utilizada para se referir ao Espírito Santo), bem como as instituições sociais e caritativas a ela associadas, à ação da Rainha D. Isabel, com a criação de uma capela e Irmandade do Espírito Santo em Alenquer, em 1296, a verdade é que existem referências documentais mais antigas a comprovar o culto em Portugal. De facto, já em 1237 se encontra documentada uma confraria do Espírito Santo em Benavente, que organizava um bodo aos pobres no dia do Espírito Santo. E, sensivelmente desta época, seria também a igreja do Espírito Santo da Pedreira, em Lisboa, que tinha uma confraria do Divino Espírito Santo e, anexada, um hospital para práticas caritativas.

Mesmo que a Rainha Isabel não tenha instituído o culto, ela é de fundamental importância para a difusão dele. Em relação a essa difusão, depreende-se que a Rainha Isabel

desenvolveu o culto, instituindo a formatação do culto envolvendo a coroação do imperador,²⁴ os bodós, as procissões, cortejos e os demais aspectos característicos da festa naquele contexto. Conforme Baptista de Lima (1985, p. 125), “os cronistas e historiadores portugueses estão de acordo no que se refere à introdução, a que poderíamos chamar «oficial», do culto do Espírito Santo em Portugal por iniciativa da Rainha Santa Isabel, com o patrocínio do Rei D. Dinis”. No entanto, o autor afirma que, em relação às origens e motivações do culto, não há provas.

No que se relaciona ao percurso da festividade, expresso pela tradição, afirma-se que ela surgiu em Alenquer (CASCUDO, 1999 e LEAL, 1994), e se instalou em Açores,²⁵ mas pode ser rastreada até Benavente (AZEVEDO, 1963; LOPES, 2004; NOÉ, 2012). Que seu desenvolvimento se deu em Açores parece não haver dúvida (MEIRA, 2009; LEAL, 1994), mas ainda com relação ao lugar de expansão e desenvolvimento do culto, Vieira (2016) aponta que a festa, antes de chegar a Açores, passou primeiro por Madeira, após vir de Alenquer. “O culto chegou primeiro à madeira e depois partiu, rumo a novas ilhas, como os Açores, ou a outras terras, entretanto descobertas” (*Ibid.*, p. 16).

A devoção dos madeirenses ao divino Espírito Santo na Madeira torna-se ainda mais visível nas confrarias e irmandades em honra do Espírito Santo, na importância da comunidade franciscana que acompanhou João Gonçalves Zarco, no seu processo de reconhecimento e povoamento, o que releva, ainda mais, este culto. É esta mística, transposta pelos franciscanos para a Madeira e, depois, para os Açores e outros lugares onde os portugueses chegaram, que ficou a marcar uma forma particular da religiosidade popular, que evoluiu no tempo e de lugar para lugar, assumindo dimensões diversas da sua expressão ritual e dos festejos profanos (*Ibid.*, p. 11).

Vieira (*Ibid.*, p. 10), informa que essa festividade devocional estava enraizada na religiosidade madeirense. “a Madeira foi, a partir de princípios do século XV, a primeira etapa da expansão do culto ao Divino Espírito Santo. A devoção ao Espírito Santo acompanha os primeiros povoadores da Madeira e estava de forma onnipresente na sua religiosidade”. O autor nos fala de uma *açorianização histórica do Brasil*.²⁶ Ele nos revela que assuntos relacionados

²⁴ O termo imperador não se relaciona à pessoa que faz parte do círculo real. Este título se relaciona a pessoa que tem dignidade para promover a festa do Divino em todos os detalhes: organização, despesas, prestação de contas e etc. No Brasil, existe em alguns Estados, como por exemplo o Maranhão, o imperador do trono — que é uma criança — e o imperador festeiro — um adulto que se responsabiliza pela festa (ROCHA, 2013).

²⁵ O Arquipélago dos Açores é um conjunto de nove ilhas pertencentes a Portugal. Situa-se a cerca de 2000 quilômetros de Portugal.

²⁶ “Recordemo-nos que, a 7 de junho de 1886, desembarcaram em Belém, 20 famílias oriundas da Madeira, que os jornais locais referem como “açorianos” (VIEIRA, 2016, p. 17).

às festas do Divino sempre são associados ao arquipélago Açores, mas que, na verdade, sua expansão também passou por Madeira. O que o autor pretende é evidenciar a passagem desse culto pela ilha de Madeira e sua imigração nas terras brasileiras com os madeirenses que aqui chegaram. Mas as datas oferecidas por Vieira (2016), em relação à chegada de açorianos e madeirenses contemplava em primazia os açorianos, pois, segundo o autor, os açorianos chegaram ao Brasil no Séc. XVIII, enquanto os madeirenses chegaram no séc. XIX.

Meira (2009) e Leal (1994) afirmam que o desenvolvimento e amplitude da festa do Divino se deu no arquipélago dos Açores, conforme citado anteriormente. Corrêa (2013, p. 3), ao citar o cronista açoriano Gaspar Frutuoso, afirma que este “descreveu a primeira cerimônia religiosa das ilhas como sendo uma missa ao Espírito Santo, rezada a bordo de uma embarcação ao largo da ilha de Santa Maria, a primeira ilha a ser descoberta, por volta de 1430”. Decerto a festa do Divino se desenvolveu (e ganhou amplitude) em Açores e depois partiu para os demais territórios e países como o Brasil e Estado Unidos, conforme alega Baptista de Lima, (1985, p. 128, grifo nosso): “a *Festa dos Imperadores* passou do Continente à Madeira e Açores com os primeiros povoadores e daqui irradiou para o Brasil, a África Portuguesa e a Índia e, mais tarde, com os nossos emigrantes, para as terras dos Estados Unidos, designadamente da Nova Inglaterra e da Califórnia, e do Canadá”.

O culto ao Divino é celebrado tanto nas ilhas de Açores quanto no continente Português. Além das tradicionais celebrações em Açores, conforme Corrêa (2013, p. 3), o culto é celebrado em “Tomar, Soure, Faro, São Bartolomeu de Messines ou outros locais que ainda preservam suas tradições, ou onde a comunidade açoriana resgatou ou reintroduziu as festas que não eram realizadas há anos”. Em Açores, os locais de maior intensidade da festa são Ilha Terceira e São Miguel.²⁷

1.3.2 O acontecer das festas do Divino em Açores – Portugal²⁸

²⁷ Estas manifestações atingem seu grau máximo em cores e rituais nas ilhas do grupo central do Arquipélago, sobretudo na Ilha Terceira, onde representam o exemplo cultural mais vivo e rico de todo território português, ou em São Miguel onde as festas estão tão disseminadas que mesmo em pequenas freguesias realizam-se cinco, seis ou mais festas, todas organizadas por iniciativa popular, sem a necessidade de irmandades ou confrarias para promovê-las (CORRÊA, 2013, p. 4).

²⁸ Optamos por essa seção porque Açores é o lugar onde a festa se desenvolveu e ganhou amplitude. Leal (1994) e Meira (2009) são autores que defendem o desenvolvimento da festa do Divino a partir do

A festa do Divino Espírito Santo possuía o nome de impérios (CORRÊA, 2013; LEAL, 1994; MEIRA, 2009). Estes impérios sofreram muitas transformações relacionadas ao processo migratório ao longo do tempo. Em relação a essas transformações Leal (1994, p. 43) relata que “apesar destas transformações, os Impérios conservaram, entretanto, intacta grande parte das suas características tradicionais”.

Os principais elementos característicos e identitários dessa manifestação — chamada de festa do Divino —, seja no Açores ou no Brasil, são a pomba, a coroa imperial, a bandeira, o mastro, os impérios, irmandades, o bodo, ou esmolos, os rituais de cortejo, a coroação do imperador (e imperatriz) e as folias.²⁹ Nas folias de roça temos a figura do alferes.

Em Açores os rituais não possuem uma única forma. Segundo Salvador (1985) e Leal (1994), as performances rituais de Açores, especificamente na Ilha Terceira, chamam-se *bodo e Função*.³⁰

O BODO, uma celebração pública em larga escala, é organizado e patrocinado por um comitê selecionado entre os membros da irmandade do divino espírito santo. Os BODOS variam muito de comunidade para comunidade e de ano para ano, mas geralmente incluem: uma novena [...]; uma missa; uma procissão e uma coroação de crianças pequenas; a distribuição de pão e vinho; um leilão dos bens que foram dados ao Espírito Santo; e ao BODO DE LEITE (banquete de leite), distribuição de leite e pão doce. As atividades seculares podem incluir DESAFIO (debates de canto competitivos e extemporâneos), shows de bandas, danças folclóricas, atos de comédia e filmes. A maioria dos BODOS fecha com uma TOURADA A GORDA [...]. A FUNÇÃO, uma celebração em escala menor e mais privada, patrocinada por um ritual voluntário “imperador”, ocorre na casa do imperador, que foi santificada temporariamente pela presença do símbolo do Espírito Santo. Uma novena é realizada durante toda a semana e no domingo há uma missa, coroação do «imperador», distribuição de comida e uma festa comunitária (SALVADOR, 1985, p. 245, grifos do autor).

arquipélago dos Açores. Desse modo, compreender o acontecer das festas em Portugal é um fator importante para constatar seu desdobramento e desenvolvimento no Brasil. Ademais, compreendemos que cada festa traz em si especificidades particulares e contextuais.

²⁹ Informamos que essas informações se relacionam com a folia correspondente à folia de rua no Brasil. A folia de roça, dada sua necessidade de locomoção e contexto, não possui coroação de imperador, por exemplo. Corrêa (2012), elenca os símbolos da festa do Divino: a pomba — representação da terceira pessoa da Trindade; a coroa do Espírito Santo — representação da realeza, do poder real; O cetro — símbolo do poder e da justiça; Bandeira do Divino — representação do Divino distribuidor de bênçãos; Espada ou Espeto do Divino — elemento em função ritual, possivelmente um acessório da realeza; os impérios, ou seja, os teatros do Espírito Santo; e os Bodos — rituais de distribuição de alimentos.

³⁰ Ribeiro (1964, p. 195), informa que a palavra função, na folia de Lagoinha – SP, significa: “misto de danças, jogos de prendas e outras diversões musicais”. Rocha (2013, p 195), afirma que, nos Açores, o termo se refere ao jantar.

A coroação do imperador ³¹ — indivíduo responsável pela festividade — marcava o início da festividade. Ela acontecia no último domingo de Pentecostes e era realizada por um padre (LEAL, 1994). O desenvolvimento dos impérios era arquitetado pelo imperador que também era responsável pela escolha dos ajudantes. Dentre os personagens, Leal (1994) destaca que, na ilha de Santa Bárbara (Santa Maria) o copeiro possuía a função mais importante. A ele cabia a organização dos aspectos gerais da festa e a organização relacionada à comida. Os ajudantes dividiam-se em três grupos: *os ajudantes grados, os pagens da mesa e a folia*.

Os ajudantes *grados* são quatro: o *trinchante*, o *mestre sala* e dois *briadores* (provável corruptela de vereadores); estes últimos cargos devem ser desempenhados por dois rapazes solteiros. Estes ajudantes possuem como principal insígnia distintiva — para além do lenço ao pescoço usado por todos os ajudantes — uma vara de cerca de 2 metros. Em *dia de Império* usam também um *fruteiro* enrolado em volta do braço esquerdo e dois eles — o *trinchante* e o *mestre sala* — envergam ainda uma toalha branca caída sobre o peito. Os *pagens da mesa* são em número de dois, escolhidos entre crianças de idades compreendidas entre os quatro e os oito anos. Idealmente, a escolha recai sobre os filhos do *imperador*. Além do *fruteiro*, usam ainda como insígnia uma toalha branca a tiracolo [...] (LEAL, 1994. p. 44, grifos do autor).

Para a acomodação da coroa, montava-se um altar com seus devidos enfeites. É em frente ao altar, que recebe o nome de *quarto do Espírito Santo*, onde eram realizados os ritos iniciais, dentre eles a *alumição* — os cantos para o Espírito Santo (LEAL, 1994). Segundo informa o autor, a coroação acontecia na igreja e era feita pelo padre. Além disso, o autor informa que haviam cortejos, ou seja, procissões para a casa do imperador, para levar a coroa, e da casa do imperador para a igreja matriz e que as festas possuíam características comuns em relação à estrutura cerimonial. Conforme o autor,

O imperador, encarregado do transporte da Coroa, constitui a sua figura central; a imperatriz segue a seu lado e ambos são antecidos pelos pagens da mesa. Os ajudantes grados — que se fazem acompanhar das suas varas — enquadram este grupo central: o trinchante e o mestre sala vão à sua frente, enquanto os dois briadores

³¹ Em Santa Bárbara (Santa Maria), esta cerimónia chave do *Império* consiste na imposição solene da Coroa ao *imperador* e tem lugar no termo da missa — que é por isso chamada de *missa da coroação* — sendo realizada pelo padre, de acordo com um cerimonial fixado eclesiasticamente desde o final do século passado: «ajoelhada [...] a pessoa que tiver de coroar, o pároco a aspergirá com água benta e, feita a aspersão, tomará o ceptro e osculando a pombinha, do mesmo modo a dará também a beijar ao imperador que o recebe com a mão direita e o encosta ao ombro esquerdo, segurando-o com ambas as mãos. Feito isto, o pároco recebe a coroa que lhe ministrará o pagem [...] e osculando a pombinha da mesma coroa a dá igualmente a beijar ao imperador e logo a coloca sobre a cabeça do mesmo, entoando ou cantando o hino *Veni Creator* e, incensando-a em seguida [...], ajoelha enquanto se canta a primeira estrofe do hino. Terminado este e dito o *Emitte Spiritum Tuum*, [...] o pároco entoa ou canta *Oremus* [...]. Findo o acto da coroação, o pároco vestido da sobrepeliz acompanhará a coroa [...] até à porta da igreja» [...] (LEAL, 1994, p. 46). Segundo Leal (1994), nas ilhas de do Pico e de São Jorge utiliza-se a nomenclatura de mordomo para o imperador.

seguem atrás. Ligeiramente destacado deste grupo e anunciando o cortejo segue a folia, que assegura não só o seu acompanhamento musical, como a sua direção (LEAL, 1994, p. 46).

A distribuição de alimentos é parte integrante das cerimônias. Os alimentos envolvidos nas cerimônias são a sopa do Espírito Santo, os pães de massa sovada e a carne.

Corrêa (2013), ao falar sobre as festas do Divino em Portugal, afirma que na freguesia de Relva, os impérios do Divino chamam-se *triatto* ou *teadro*, que é o local onde são expostos os símbolos do Espírito Santo. Nessa freguesia, a palavra *império* designa “desde a preparação e consumo dos alimentos até a procissão e a escolha dos organizadores da festa do ano seguinte” (*Ibid.*, p. 10). O ciclo se inicia com: a escolha do mordomo ³² — que ocorre ao fim de cada ciclo; com o sorteio das domingas — que é o sorteio para escolher a casa que abrigará as insígnias do Espírito Santo; e com o arrolamento das pensões — que é um recolher de donativos para a festa. Em cada dominga há uma coroação que pode ser de alguma criança ou de algum adulto.

No dia da coroação, o responsável pela dominga, que tem a posse da coroa principal, segue em procissão para a igreja. Segue a pé, normalmente com a família ou mais algumas pessoas em grupos, ou mesmo, chamar a filarmônica para acompanhar a procissão, isto depende também das condições financeiras de cada um.

A coroação acontece após a missa, com o padre no altar, o mordomo junta-se a ele com seus acompanhantes que trazem as insígnias do Espírito Santo, entre elas a coroa, e o padre então retira a coroa da salva e realiza a coroação, colocando a coroa sobre a cabeça de quem vai ser coroado. A seguir executa algumas orações em latim e depois realiza um ritual de purificação com incenso e água benta, depois, retira a coroa da cabeça de quem foi coroado terminando assim o ritual.

Após a missa e todo o cerimonial de coroação, as insígnias são entregues ao mordomo seguinte que segue em direção a sua residência onde repete o ritual de preparação de um altar ou sala para abrigar o Espírito Santo, com as condições e disponibilidades para receber os vizinhos e promover suas obrigações durante a semana em que fica responsável pela dominga

Durante as seis semanas que se seguem ao dia de Páscoa, cada responsável por sua dominga realiza coroações após as missas de cada Domingo, também fazem as orações em casa e os cortejos, até o início da semana da festa que se realiza na sétima dominga (*Ibid.*, p. 14-15).

³² Após a festa, o mordomo sobe no *teadro* e pergunta se alguém gostaria de se candidatar ao cargo. O mordomo é escolhido dentre os candidatos por todos os presentes. É necessário ter idoneidade para se candidatar. Não há requisitos relacionados a poder aquisitivo.

Junto com todo esse ritual (em Relva) — que é organizado exclusivamente pelos impérios — barracas e bazares, apresentações culturais compõem a paisagem estrutural da festa. O domingo de Pentecostes revela o ápice da festa. Nele, há a missa campal, as sopas do Espírito Santo, o sorteio das domingas e a subida do imperador para perguntar sobre os próximos candidatos.

Angelo (2009), em relação às festas do Divino Espírito Santo nas ilhas Terceira e São Miguel, nos Açores, nos diz que cabe ao imperador toda a organização da festa. Angelo, em relação à Magina Medina, elenca o desenvolvimento das festas. Sobre o ritual, Magina Medina (2007, p. 55 *apud* ANGELO, 2009, p. 44), afirma:

As bandeiras abrem o cortejo, seguindo-se as ofertas que irão ser entregues no Império, depois as coroas, e por fim a Filarmônica. Os convidados e familiares formam duas alas. O cortejo segue até a igreja. Depois do sacerdote celebrar a eucaristia, é chegado o momento da coroação. Em frente ao altar, são colocadas em fila, todas as coroas que fazem parte desta cerimônia. Por detrás, ficam os respectivos acompanhantes. Recebendo o Sacerdote a coroa, retira o ceptro, beijando-o e entregando-o a quem vai ser coroado. Levanta a coroa sobre a cabeça deste, e com o sinal da cruz, impõem-na de seguida. Esta cerimônia é repetida por todos os que vão coroar. Nos domingos de Pentecostes e da Trindade, finalizada esta cerimônia, o cortejo parte até a despensa, para se proceder à benção do pão e do vinho, que são distribuídos no bodo. É efectuada uma pequena cerimônia. O aroma do incenso ainda está no ar e o cortejo desloca-se até o Império, onde são entregues as coroas, bandeiras e insígnias. Aqui ficam no altar, até o final do bodo que se realiza no largo circundante. Posteriormente, novo cortejo se organiza até o local onde é servida a função.

O bodo é o momento de distribuição do pão e do vinho. Logo após o Bodo, o imperador inicia o cortejo, indo em direção à função — um momento onde são servidas comidas típicas do contexto: pão de trança, o cozido, a alcatra e o arroz doce. No final do domingo de Pentecostes se organiza outra festividade, o arraial — que é quando as pessoas visitam o império e, ao som da filarmônica, se divertem. Ocorrem bingos e, por fim, o sorteio dos oito candidatos a imperadores do próximo ano, os pelouros.

Para Noé (2012), as festas, em Açores, “possuem uma estrutura tradicional comum. No entanto, apresentam bastantes variantes entre as várias ilhas do Arquipélago e, dentro da mesma ilha, entre os vários Impérios” (*Ibid.*, p. 07). Segundo a autora, a festividade começa no último domingo da festa com a escolha dos pelouros e a arrematação das promessas: donativos para a festa. É sorteada a data de ocorrência dos domingos da festividade e os nomes dos imperadores.

O primeiro sorteado será o responsável pela guarda da coroa do Espírito Santo. A coroa é transportada até a casa do novo imperador.

Durante cada semana das festividades realizam-se as “alumiações” – veneração das insígnias do Divino na casa do Imperador -, reza-se o terço à noite no Império perante a coroa e o cetro encimados pela pomba e canta-se o “pezinho” ao imperador e àqueles que realizam ofertas ao Espírito Santo. Em alguns festejos, existem também as “cantorias” (NOÉ. 2012, p. 07).

Na sexta-feira, faz-se a procissão do vitelo, ou seja, dos animais que serão sacrificados. No sábado distribui-se as esmolas: carne, pão e vinho. No domingo pela manhã acontece a primeira procissão, onde a folia vai buscar o imperador menino, juntamente com a coroa, a salva e o cetro.

À porta da igreja o pároco espera o cortejo e asperge a coroa, o Imperador e acompanhantes, dirigindo-se depois para o altar-mor, onde é colocada a coroa. Na cerimónia da “coroação” o padre toma o cetro, dá-o a beijar ao Menino e entrega-lho, e depois faz o mesmo com a coroa, colocando-a sobre a sua cabeça; asperge o Imperador, incensa-o e entoa-se o “Veni Creator Spiritus”. Muitas vezes não é o Imperador que é coroado, mas o parente mais próximo ou a pessoa que ele convida para esse fim, seja adulto ou criança. Dita a oração própria, coloca-se novamente a coroa sobre a banqueta e procede-se à celebração eucarística. Após o término desta, faz-se uma nova procissão até à casa do Imperador, onde se procede à cerimónia da “descoroação” (NOÉ. 2012, p. 07).

A função é realizada no domingo. Os responsáveis pelo bodo são chamados de mordomos. Após o jantar, o imperador realiza a mudança — que consiste em um cortejo até a casa do imperador da próxima semana, onde são entregues as insígnias do Espírito Santo.

Leal (1994) afirma que, nas ilhas do arquipélago de Açores, existia (e existe) uma diversidade de configurações do rito e que a formação das folias variava conforme o lugar, mas conservam “características comuns” (*Ibid.*, p. 46).

Com relação a importância dessa festividade, o culto é tão importante nos Açores que o governo instituiu, em 1980, — através do decreto regional n.º 13/80/A, de 21 de Agosto,³³ — o dia dos açores, conhecido como o dia do *bodo* ou dia da pombinha.

³³ Decreto: formada por pequenas comunidades isoladas durante séculos, a Região Autónoma dos Açores manteve cultos e práticas profundamente populares, totalmente enraizadas no quotidiano de origem vinculadamente portuguesa. Porventura o mais significativo de todos ele será a comemoração do Espírito Santo - em que se entrelaçam as mais nobres tradições cristãs com a celebração da Primavera, da vida, da solidariedade e da esperança -, comemoração cuja vitalidade se alarga naturalmente a todos os núcleos de açorianos espalhados pelo

1.3.3 A Festa do Divino no Brasil

Viera (2016) enfatiza que sempre que se fala em festa do Divino, envolvendo a relação Brasil/Portugal, há uma tendência em pensar que as ilhas de Açores são os únicos lugares de onde derivam o culto. Conforme abordado anteriormente, ele nasceu em Benavente, migrou para Alenquer, Madeira e Açores, chegando ao Brasil com os portugueses que se estabeleceram aqui durante (ou após) o período colonial.

As festas do Divino Espírito Santo, possivelmente, chegaram ao Brasil com os missionários no início da colonização (FERRETTI, 1995). Essa festa era tão importante que há relatos de sua realização dentro dos navios. A respeito dessa importância Miceli (1992) traz um relato de realização daquilo que ele chamou de festa do imperador.³⁴ O relato a seguir, vem da carta do jesuíta Gonçalo Rodrigues, em alusão à festa do imperador, a bordo de um navio para a Índia, em 1561:

Dia do Espírito Santo se fez muito solene festa em nossa nau, porque costumam por honra de tal dia eleger imperador na nau, ao qual servem todos, capitão e os demais, por todo aquele dia. Estava a nau toda de festa embandeirada, toldada de guademecins (antiga tapeçaria de couro pintado) muito frescos e com dossel de tafetá azul onde o imperador tinha cadeira. Houve à véspera canto de órgão, porque na nossa nau havia quem o sabia fazer e bem (...). Assim também, cumprindo meu officio tive de coroar o imperador, porque o capitão dizia que aquilo se fazia para engrandecer a festa do Espírito Santo e por devoção, e assim não havia que recusar. Depois de dizer missa cantada fiz prédica ao imperador, que com toda a sua corte, do que a gente parece ficou contente (MICELI, 1992, P. 261-262).

— mundo. As celebrações são tão espontâneas, tão vividas e tão intensas que a natureza das coisas como que impõe um inevitável descanso no primeiro dia útil que se lhes segue. Porque é o mais popular dos dias de repouso e recreio em toda a Região, entende-se justo consagrá-lo como afirmação da identidade dos açorianos, da sua filosofia de vida e da sua unidade regional base e justificação da autonomia política que lhes foi reconhecida e que orgulhosamente exercitam.

Assim, e nos termos do artigo 229, nº 1, alínea *a*) da Constituição, a Assembleia Regional dos Açores decreta o seguinte:

Artigo único - I - Considera-se como dia da região autónoma dos açores a segunda-feira do Espírito Santo.

2 - É feriado regional o dia referido no número anterior.

Aprovado pela Assembleia Regional dos Açores em 26 de junho de 1980.

O Presidente da Assembleia Regional dos Açores, *Alvaro Monjardino*.

Assinado em Angra do Heroísmo em 21 de julho de 1980.

Publique-se.

O Ministro da República, *Henrique Afonso da Silva Horta*.

³⁴ “Paulo Miceli, em um trabalho sobre viagens e viajantes na história da expansão e conquista, afirmou que a prática das festas populares estava tão arraigada no costume europeu que, mesmo nas naus que viajavam para o Novo Mundo, ela estava presente” (SILVA, 2000, p. 23).

Essa exposição de Micele (1992) é uma possível evidência de que o culto ao Divino viajou pelo Atlântico e pode ter chegado ao Brasil através dos colonos ou emigrantes que aqui chegaram. Mesmo que a citação acima não se relacione com uma viagem ao Brasil, viagens ao Brasil foram comuns no período colonial. A esse respeito, Agostinho Silva (1980, p. 06 *apud* FERRETTI, 1995, p. 170), apoiado em Jaime Cortesão, informa que “o Espírito Santo era o patrono, em Lisboa, de duas confrarias ligadas às navegações e ao comércio marítimo, daí a difusão ultramarina da festa do Divino, que alcançou a ilha de madeira, Brasil, África, Índias, inclusive a Califórnia e a Nova Inglaterra, levada por imigrantes dos Açores”.

No que concerne à cronologia dos fatos, Santos (2008, p. 93), em pesquisa para chegar às datas mais antigas de celebração da festa do Divino no Brasil, ressalta que

as primeiras referências documentais sobre sua realização que localizei datam de 1738, na Freguesia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira, em Minas Gerais; de 1765, quando foi introduzida por ilhéus lusitanos, na Matriz de Santo Antonio de Além do Carmo da Bahia; e de 1761, no livro tombo de Guaratinguetá, no vale do Paraíba paulista, a cerca de cem quilômetros de São Luiz do Paraitinga.

Corrêa (2013, p. 6) nos informa que, segundo suas pesquisas, em referência a Eduardo Etzel, as informações mais antigas “datam de 1761 em Pindamonhangaba, no estado de São Paulo, ou em 1765, em Salvador, na Bahia, onde também há uma Irmandade do Divino Espírito Santo, fundada em 1770 no Bairro do Carmo”. Gandra (2017) e Corrêa (2013) aduzem que em Porto Velho essa festa existe desde 1899. Sousa e Ertzogue (2013) afirmam que em Natividade – TO, ela existe desde 1904. Rocha (2018) informa que a festa do Divino ou Folia dos Malaquias, em Figueirão – MS, completou em 2017, 108 anos de tradição, remontando ao ano de 1909.

Em Florianópolis, as referências mais antigas sobre a realização de Festas do Divino Espírito Santo e das Irmandades do Divino, remontam o ano de 1776, [...] a Festa do Divino Espírito Santo de Bocaiúva, criada por João Vieira Dias em 1985. [...] Pirenópolis, no estado de Goiás, a Festa Divino Espírito Santo é registrada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural Brasileiro. É realizada, pelo menos, desde 1819. [...] E em Santo Amaro da Imperatriz, uma cidade do litoral catarinense, a festa é realizada desde 1854, e segundo consta, originou-se pelo desejo da população “maioritariamente de origem açoriana”, e do consentimento do Padre Macário César de Alexandria e Souza, pároco de São José, na época (CORRÊA, 2013, p. 6-7-8).

Se nos basearmos no fato de que a colonização do Brasil se deu a partir do séc. XVI e que neste período houve uma grande movimentação de portugueses no território brasileiro,

podemos inferir que a celebração das festas do Divino se deu muito antes das datas informadas pelos autores supracitados. Relatos como os de Miceli (1992), acima citado, são evidências (indiretas) da possibilidade de celebração de culto nos tempos remotos nas terras brasileiras.

No que se relaciona à origem dessa festividade, Corrêa (2013, p. 7) declara que “as Festas do Espírito Santo que existem hoje nos Estados Unidos da América, Canadá, Bermudas e Havaí tiveram origem nos Açores”. Mas em relação às festas que existem no Brasil, ele afirma que os Açores não são os únicos locais dos quais derivam o culto ao Espírito Santo. Para o autor grande parte das festas vem da parte continental de Portugal.

Grande parte das Festas do Espírito Santo realizadas por todo Brasil provavelmente tiveram origem nas festas realizadas na parte continental de Portugal, poucas podem, talvez, ter origem diretamente nos Açores, uma vez que em Portugal (continente), durante o século XV a XVIII, existiam inúmeras Festas do Espírito Santo com coroação, cortejo, bodos e todas as insígnias que encontramos em comum nas Festas do Espírito Santo conhecida na Europa e Américas [...] (CORRÊA, 2013, p. 7).

A assertiva do autor merece prosperidade, pois se condicionarmos este culto à chegada dos açorianos, corre-se o risco de negar os acontecimentos relacionados aos primeiros colonos, pois Cordeiro e Madeira (2003) alegam que os Açorianos chegaram ao Brasil no ano de 1619,³⁵ no séc. XVII, muitos anos após o início da colonização.

A fim de continuar com o caminho da festa no Brasil, voltamo-nos para um dos maiores trabalhos historiográficos a respeito da trajetória da festa do Divino, a obra da historiadora Martha Abreu (1999): *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Abreu (1999) relata que no Rio de Janeiro várias irmandades celebravam o Divino no séc. XIX. Conforme a autora, esta festividade foi aquela que mais foi celebrada de 1830 a 1900 no Rio de Janeiro “perdendo apenas para os populares Santo Antônio e São João” (ABREU, 1999, p. 17).

Abreu (1999), afirma que as festas do Divino do Rio de Janeiro guardavam as mesmas semelhanças com as festas de Portugal ao preconizar as folias, a coroação de um imperador, o império e as esmolos.

³⁵ Cf. Arquivo dos Açores, 2ª Série, Ponta Delgada, Direção Regional da Cultura-Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade dos Açores, Vol. I, 1999, doc. 53, pp. 242-246.

Considerando o contexto formativo da população brasileira no séc. XIX, é de fundamental importância saber como se estruturava a demografia daquele momento. Abreu (1999) nos informa que a população era constituída por escravos africanos e imigrantes europeus: “camponeses portugueses, açorianos, artesãos, comerciantes ingleses e mercenários alemães” (*Ibid.*, 1999, p. 21). Abreu (1999) afirma que o crescimento da população fez com que houvesse uma organização para participar da festa do Divino. Conforme a autora, o conjunto de etnias contribuiu para que houvesse uma ressignificação dessa manifestação. “As festas, afinal, pertencem ao contexto social que as comemora e produz, impondo seus próprios impulsos e cores” (*Ibid.*, 1999, p. 46).

Esse momento não era somente uma celebração, mas também de socialização, onde as mais diversas camadas sociais se encontravam para celebrar o Divino. Considerando a sua capacidade de reunir as pessoas, a festa do Divino teve “um importante papel na mediação entre as diversas culturas que se confrontaram, a partir da colonização do Brasil” (SILVA, 2000, p. 24).

Morais Filho (2002) e Abreu (1999) afirmam que a festa do Divino foi uma festa muito importante no Rio de Janeiro. Sua relevância era tão expressiva que Cascudo (1999, p. 356) nos conta que “de seu prestígio basta lembrar que o título de Imperador do Brasil foi escolhido, em 1822, pelo ministro Jose Bonifácio de Andrada e Silva, porque o povo estava mais habituado com o nome do Imperador [do Divino] do que com o nome de Rei”.³⁶

A festividade no Brasil, em relação à sua folia, possui um modelo Bipartido. De um lado temos as comemorações que são denominadas *folias da rua* e de outro lado temos as *folias de roça ou rurais*. Moraes Filho (2002) informa que nas folias rurais (ou de roça) existem os alferes; nas urbanas, o imperador.

³⁶ A título de curiosidade, no que diz respeito à relevância do cargo de imperador do Divino, Vieira Fazenda (1921, p. 416-417), relata o caso de Francisco Inácio, que empossado no cargo de imperador do Divino, tomou para si a função de autoridade jurisdicional e, por conta própria, resolveu patrulhar a cidade. O autor narra o confronto entre marinheiros e o imperador. Este, chegando a uma festa, ordenou que todos se dispersassem, no entanto, marinheiros — que se divertiam — desobedeceram às ordens do imperador, quando souberam que ele era um simples imperador do Divino. Houve grande confusão com consequências físicas sofridas por Inácio. A partir de então, ele não quis mais saber de ser imperador do Divino.

Um dos trabalhos marcantes, no que se refere a esse modelo Bipartido, é o trabalho do memorialista Melo Morais filho (1843 -1919), sobre a província do Rio de Janeiro. Seu trabalho enfoca os dois aspectos da festa do Divino no Brasil, ao preconizar as festas urbanas e rurais.

A folia rural (de roça) iniciava-se com as novenas e leilões. Morais Filho (2002) expressa que o rito se desenvolvia ao longo do percurso rural trilhado pela folia, comandada pelo alferes da bandeira. As jornadas empregadas pelas bandeiras eram desprovidas de qualquer organização ou previsão de local de descanso, senão as casas que os abrigassem. O objetivo era recolher as esmolas, que eram (são) donativos materiais ou financeiros para o Divino. Ressalta-se que cada bandeira, como Morais Filho denomina, precisava possuir autorização para o cortejo.

O acompanhamento musical ficava a cargo de instrumentos percussivos como tambores, ferrinhos, pandeiros, pratos e violas. “E os tambores rufavam, os *ferrinhos* batiam, chocalhavam os pandeiros, os *pratos* e as violas, que acompanhavam” (MORAIS FILHO, 2002, P. 56, grifo do autor).

Após pousar, que é a chegada e acomodação na casa, a bandeira passeava nos cômodos da casa levando a benção sacralizadora. Conforme Morais Filho (2002), os foliões, ao chegar em uma propriedade, pediam, além das esmolas, o pouso — que era a permissão para permanecer, almoçar ou jantar na propriedade —, conforme o momento de chegada. Os foliões rurais se encontravam com os foliões da cidade, onde celebravam o Divino juntos.

Na corte, ou seja, na cidade, a folia se desenvolvia sob a mesma estrutura: ritual de peditório; música de barbeiros e de acompanhamento percussivo; cantigas de temáticas contextuais; e reverência à bandeira. Dado o contexto de desenvolvimento da sociedade urbana, a descrição de Morais Filho (2002), em relação às festas urbanas, é rica em detalhes. Tais detalhes revelam a estrutura, a preparação, as atrações, que são diversificadas, envolvendo apresentações teatrais, cênicas e, por assim dizer, culturais.

Em Morais Filho (2002), o contexto da festa envolvia o aristocrata, o escravo, o pobre, o imigrante e etc. A festa congregava um grande número de pessoas, sendo um momento de socialização. Segundo se depreende da leitura de Melo Morais Filho (2002), a festa do Divino

tornava membros funcionais da festividade pessoas de diferentes etnias, culturas e classes sociais.

Atualmente, as festas no Brasil são intensas e organizadas. Elas estão presentes em todo o território brasileiro especialmente em ³⁷: Água Fria – GO; Albuquerque – MS; Alcantra – MA; Alto-Paraíso – GO; Novo Gama – GO; Amarante – PI; Amarantina – MG; Andaraí – BA; Andrelândia – MG; Angra dos Reis – RJ; Araruama – RJ; Arraial do Cabo – RJ; Bairro Bela Vista – SP; Barra – BA; Barra Velha – SC; Brotas de Macaúbas – BA; Bocaiúva – MG; Cabo Frio – RJ; Caçapava do Sul – RS; Cambuquira – MG; Campinas – SP; Caxias – RS; Ceilândia – DF; Guará – DF; Conchas – SP; Corumbá – MS; Criuva – RS; Cuiabá – MT; Cunha – SP; Curitiba – PR; Diamantina – MG; Diamantino – MT; Fercal – DF; Figueirão – MS; Flores da Cunha – RS; Formosa – GO; Gravataí – RS; Guarapuava – PR; Guaratinguetá – SP; Guaratuba – PR; Ijuí – RS; Ilha Grande – RJ; Indiaroba – SE; Itabapoana – BA; Itanhaém – SP; Itaperuçu – PR; Itápolis – SP; Itatiba – SP; Itu – SP; Jaboticatubas – MG; Jacobina – BA; Jaguarão – RS; Jalapão – TO; Lagoa da Conceição – SC; Lagoa Santa – MG; Lamim – MG; Luziânia – GO; Maués – AM; Mazagão Velho – AP; Mogi das Cruzes – SP; Monte do Carmo – TO; Morada Nova – CE; Natividade – TO; Nazaré Paulista – SP; Nilópolis – RJ; Oeiras do Piauí – PI; Osório – RS; Ouro Preto – MG; Palmas – TO; Palmas de Monte Alto – BA; Paranaguá – PR; Penha – SC; Pimenteiras – RO; Pinheiral – RJ; Piracicaba – SP; Pirenópolis – GO; Planaltina – DF; Ponta Grossa – RS; Porto Alegre – RS; Porto Velho – RO; Posse – GO; Prado – BA; Procissão – SC; S. A. da Patrulha – RS; Sabará – MG; Salesópolis – SP; Salvador – BA; Santa Cruz de Goiás – GO; Santo Amaro da Imperatriz – SC; Santo Antônio de Lisboa – SC; São Bartolomeu – MG; São João da Barra – RJ; São João Del-Rei – MG; São Luiz – MA; São Luiz do Paraitinga e Lagoinha – SP; São Vicente de Minas – MG; Saquarema – RJ; Sorocaba – SP; Tauá – CE; Silvanópolis – TO; Tietê – SP; Trindade – GO; Ubatuba – SP; Vacaria – RS; Vale do Guaporé – RO; Vale S. Francisco – BA; Valença do Piauí – PI; Valença – PI; Varginha – MG; Viana – ES; Xambioá – TO.

³⁷ As informações coletadas aqui foram verificadas através de fontes diversas: Portal do CAPES, através dos trabalhos realizados sobre elas; Mapa de cultura do governo do Rio de Janeiro; e Portal do Divino.

A celebração da festividade do Divino Espírito Santo, apesar de, no Brasil, ser organizada pelos leigos com o apoio da igreja, tem se institucionalizado e ganhado organizações sistemáticas com vistas a lidar com temas relacionados à temática da festa. Como destaque mencionamos os colóquios do Espírito Santo realizados em Angra do Heroísmo (Portugal, 1984), São Carlos – Angra do Heroísmo - (Portugal, 1997), Fall River – (Massachusetts, USA, 1998), Lisboa (Portugal, 2004), Alenquer (Portugal, 2009), Tomar (Portugal, 2002).

Em relação aos congressos ³⁸ do Espírito Santo aludimos ao congresso de Lisboa (Portugal, 1989), Covilhã-Fundão (Portugal, 1998), Florianópolis (Brasil, 1999), Santarém (Brasil, 2005), Ilha Terceira (Açores, Portugal, 2012), Coimbra, Lisboa e Alenquer (Portugal, 2016).

1.3.4 O acontecer das Festas do Divino brasileiras ³⁹

As configurações das festas do Divino são diversificadas. Cada localidade possui características próprias. Encontramos diversos rituais abordados pela literatura. Antes de prosseguir, é importante abordar como se organizam as festas, em relação aos seus rituais estruturais. Mas antes, passemos a observação do que nos diz o folclorista Vieira Fazenda ⁴⁰ (1921, p 412):

Cedo começava a festança: no sábado de Aleluia saiam das igrejas de Mata-Porcos, Santa Anua, Santa Rita e Lapa do Desterro, bandos de rapazes vestidos de calção de cor, jaqueta ou casaca de chita ou de seda, sapatos rasos debruados de fitas e chapéus desabados com plumas e flores. Um, o mais taludo, levava a bandeira encarnada do Divino representado sob a forma de uma pomba. Atrás, em distância conveniente, caminhava o imperador, casaca de veludo encarnado, calções idem, meias de seda branca, cabeleira empoada e de rabicho, espadim ao lado, e grande medalhão pendente do pescoço. Desses foliões, quatro tocavam pandeiro, dois viola, e um tambar. Irmãos

³⁸ Os congressos de Florianópolis, Santarém, Angra do Heroísmo, Coimbra, Lisboa e Alenquer são congressos internacionais. O congresso internacional de 2016 foi realizado em três localidades: Coimbra, Lisboa e Alenquer.

³⁹ A necessidade de expor a estrutura das variadas folias, algumas delas, se justificava medida em que, entender a forma ritual das folias/festas, nos mostra a realidade estrutural e nos impede de analisar a folia de Planaltina - DF como algo único e especial, apesar de sê-lo na medida de suas especificidades. A compreensão das diversas estruturas, nos mostra o quanto essa manifestação é poderosa. Algumas delas conservam as mesmas especificidades em relação à devoção ao Divino e generalidades, ou seja, giros, pousos, chegadas, agradecimentos e despedidas.

⁴⁰ O trabalho de Vieira Fazenda é importante, pois nos apresenta o modelo estrutural de um período remoto o início do séc. XX. A maior parte das estruturas de folias constantes da presente seção apresentam organizações contemporâneas.

da confraria com sacolas esmolavam entre o povo. Era o séquito acompanhado por grandes grupos de vadios e desocupados.

Reza Vieira fazenda (1921) que, ao chegar em frente às igrejas, os festeiros levantavam o mastro em sinal de alegria pelo início da festa que duraria 50 dias. Tudo isso acontecia na oitava de páscoa, ou seja, 8 dias após a páscoa. No domingo de Pentecostes, durante o decorrer da missa, coroava-se o imperador. O imperador devia permanecer no império ⁴¹ por três dias “para receber as homenagens, esmolos e donativos, e presidir ao leilão das prendas. Em geral eram meninos de menos de 12 anos os escolhidos para cingir a coroa, mas em muitas ocasiões tal cargo era desempenhado por adultos, tirados à sorte dentre os irmãos” (*Ibid.*, p. 413).

Trasladadas para o Brasil as usanças com que os Portugueses festejavam o Espírito-Santo, não é de admirar fossem estas adotadas entre nós e celebradas com o máximo esplendor, conforme o testemunho de antigos cronistas, principalmente aqui, no *Rio de Janeiro*. Enfraquecida por algum tempo a tradição, tende felizmente a ressurgir, como provam as cerimônias destes últimos dias, realizadas na igreja de Santa Rita (VIEIRA FAZENDA, 1921, p. 411).

As festas do Divino Brasileiras guardam grande semelhança com as festas encenadas em Portugal. Vejamos alguns exemplos de estruturas de festas realizadas no território Brasileiro.

- ✓ Lagoinha ⁴², SP – A folia do Divino: experiência e devoção em São Luís do Paraitinga e Lagoinha ⁴³

Silva (2009), ao analisar a folia de Lagoinha, revelou as características contemporâneas dessa festividade. Conforme o autor, os foliões saem em procissão e ao chegar

⁴¹ Império do Divino é uma estrutura física construída para abrigar o altar do Divino. É o local de onde partem as celebrações rituais.

⁴² Ribeiro (1964) nos fornece a estrutura dessa folia, realizada a 50 anos atrás. Ela expõe que em Lagoinha – SP, a festa se desenvolvia com a chegada da folia, com a reza — o terço, a ladainha de Nossa Senhora —, e a função que envolvia catira, lundu, corriola, viuvinha, vilão de saco, vilão de agulha, canoa, ramalhão, sinhá Rita. Os componentes dessa folia eram o mestre, o contramestre, o contralto, o tipe e o cargueiro.

⁴³ A autora trata de duas folias distintas em uma mesma obra. A distância entre essas cidades é de cerca de 25 Km. A autora discorreu de forma corrida sobre as duas folias, sem especificar a atuação de cada uma delas, o que dificultou a identificação de alguns elementos. O capítulo II envolve uma longa descrição, mas sem que se especifique as festas.

nas casas, posicionam-se em frente a bandeira, afinam os instrumentos e iniciam a cantoria. Após o término o alferes recebe as esmolas do morador. ⁴⁴

- ✓ Vale do Guaporé, MG – A Romaria do Senhor Divino Espírito Santo do Vale do Guaporé (Rondônia): uma etnografia do significado musical

De acordo com Costa Silva (2014), a festa Divino Espírito Santo do Vale do Guaporé se inicia com a novena, visita às casas (o mordomo que conduz as visitas e leva a bandeira à frente da procissão), entrada na casa, permanência (onde os devotos, de joelhos, beijam a bandeira), saída, vigília e alvorada (onde há o tiro de ronqueira ⁴⁵ ao som do rufo do tambor).

Costa Silva (2014, p. 50) demonstra que os ritos de visita são basicamente: “1. Entradas e saídas. 2. Permanência ou passagem. 3. Saudação em frente da casa de um membro da Irmandade”. Nas suas procissões, eles levam bandeira, a coroa e o cetro. Sempre está presente o baterista, que toca o tambor.

- ✓ Litoral Paranaense: Paranaguá e Caraguatatuba, SC – A música da Folia do Divino no litoral paranaense: estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos

No Litoral Paranaense, Miguez (2017), diz que apesar de serem dois grupos distintos, a visita é realizada de forma semelhante. Nessa folia, há a chegada e a despedida, realizada nas casas. A folia percorre de casa em casa de 6 horas da manhã até às 18 horas. Os romeiros iniciam seus ritos com a alvorada às 6 horas da manhã. A alvorada é um pedido de benção e um louvor. Ao fim de cada dia, a bandeira permanece no pouso, ou seja, na casa onde está e canta-se os versos de encerro. A bandeira precisa ser enrolada — pelo alferes — de modo que seja totalmente coberta. Ele também a desenrola. Em Paranaguá, há uma música chamada beijamento, onde os romeiros, antes da bandeira ser guardada, beijam a pombinha disposta em cima da bandeira, na ponta do mastro. No dia seguinte, faz-se a alvorada e a despedida.

⁴⁴ O que me chamou a atenção nessa folia foi o cuidado com as fraudes e roubos. Os foliões, conforme a autora, anotavam todas as prendas que recebiam em um livro carimbado pela paróquia. Além do mais, proferiam em voz alta a autorização para esmolar. São dois cadernos de anotação: um para valores e alimentos; o outro para bois e vacas doadas. A responsabilidade de retirar os animais é do festeiro.

⁴⁵ Ronqueira é um tipo de canhão.

- ✓ Niquelândia, GO – Dias de Festa e Lutas de Representações: Música e Identidades na Congada e na Festa do Divino de Niquelândia – Go

A folia de Niquelândia - GO, segundo Vinhal (2016), se divide em procissão, missa dos foliões, levantamento do mastro, alvorada — no primeiro dia —, agradecimento de mesa, bendito de mesa (do almoço), despedida de mesa e o catira. Estes rituais são realizados na primeira casa, onde se alvora, ou seja, se inicia a folia. Após o almoço a folia sai para a esmolação, ou seja, para as visitas nas casas com objetivo de recolher donativos. Nas casas, os foliões, após realizar o posicionamento da equipe, entoam o canto de chegada — no arco,⁴⁶ na porta e no altar —, e o pedido para que o Divino durma naquela casa. Logo em seguida, segue-se o jantar, sucedido pelo bendito de mesa (do jantar), as cantorias de entretenimento e o catira. No dia seguinte realiza-se a despedida. Repete-se essa estrutura nos 9 dias nos quais ocorre a folia. No final do Giro, realiza-se o canto que põe fim ao ritual, o canto de entrega. Seus personagens, ligados à folia são o guia e seu ajudante, o contraguia e seu ajudante, o caixeiro.

- ✓ Natividade, TO⁴⁷ – A festa do Divino Espírito Santo: memória e religiosidade em Natividade – Tocantins.

A festa do Divino de Natividade -TO é considerada a mais tradicional de Tocantins (SOUSA, 2017). Segundo Sousa (2017), as folias iniciam seu giro após o domingo de páscoa. Os giros duram 40 dias. Nessa festa, destaca-se a figura do despachante que possui como atribuição ajudar o imperador a despachar as folias para captar recursos, ou seja, as esmolas para a festa que acontecerá na semana de Pentecostes. Os preparos pré-festa ganham o nome de arrumação.

No sábado de aleluia (que antecede o domingo de páscoa), acontece uma missa com o objetivo de abençoar os foliões: imperador e imperatriz, despachantes, alferes, capitão do mastro e rainha do mastro. No domingo de páscoa, as folias se encontram na casa do imperador

⁴⁶ Arco é uma estrutura móvel e circular adornada que integra o rito.

⁴⁷ O trabalho da presente autora, não se encaixa nos critérios definidos para seleção do material, pois é um trabalho relacionado às Ciências do Ambiente da Universidade Federal do Tocantins. Foi escolhido somente para demonstrar o acontecer do rito. A autora não cita a composição instrumental. O único instrumento citado é a caixa. A música na festa do Divino é peça fundamental para elencar as características do ritual e desse espaço social.

e logo em seguida, após o almoço, iniciam o giro. Antes de iniciar o giro, entoam o bendito (de mesa), o canto do imperador e o canto da igreja, passam na igreja matriz, celebram a missa, apresentam a bandeira à comunidade. O giro se inicia às 17 horas.

Nas folias da roça do bairro de Cima, quando os foliões chegam na propriedade, há o pedido de agasalho (pedido para pernoitar). Quando o dono da propriedade aceita o pedido, ele recebe a bandeira e a leva a todos os cômodos de sua casa. Ao final, o dono da casa apresenta a bandeira para que todos a reverenciem com um beijo. Todos jantam e, logo em seguida, rezam o bendito de mesa em agradecimento e, logo após, dançam o catira. A folia dos gerais e a ‘Folia do Outro Lado Do Rio Manuel Alves’ seguem a mesma estrutura ritual da folia ‘de cima’, no entanto, a segunda folia mencionada, possui canções diferentes.

- ✓ Gravataí – RS. A Festa do Divino Espírito Santo em Gravataí/RS ao Longo dos Séculos XX-XXI ⁴⁸

A festa do Divino Espírito Santo em Gravataí - RS, possui uma estrutura diversificada em relação às festas do passado. Segundo Cruz (2014), a festa foi resgatada e resinificada com o passar dos anos. Os rituais da festa começaram com a celebração de uma missa de benção da bandeira e com o levantamento do mastro, realizados após a páscoa. Em Gravataí não existem novenas. Nessa festa do Divino realiza-se o tríduo: conjunto de 3 palestras sobre temas bíblicos, apresentações culturais e jantar coletivo. Tais palestras são realizadas por personagens do clero: seminaristas ou sacerdotes. Após o tríduo, celebra-se, no sábado, uma noite cultural. No domingo, novamente celebra-se a missa que culmina na procissão. Essa é a primeira parte, por assim dizer.

No que se refere à segunda parte, Cruz (2014, p. 89) destaca que

A outra parte do celebrar fica por conta da missa realizada pelo Monsenhor Aloysio Irineo Flach, onde é seguido o ritual de entrada na Igreja Nossa Senhora dos Anjos, tendo à frente o líder religioso, com os imperadores, anjos, mordomos, pajens, alferes da bandeira, tamboreiro, ostensório do Divino [...].

⁴⁸ O trabalho do autor não enfoca aspectos musicais, porque se relaciona com o estudo da história, onde os acontecimentos são o foco e não elementos isolados como a música.

Na referida missa, a bandeira é apresentada à veneração, concede-se a bênção aos pães do Divino, são nomeados o novo imperador e a imperatriz do ano seguinte e coroa-se o imperador da festa atual. Após a missa, eles saem em procissão pelas ruas — anunciados pelo tamboeiro — com objetivo de louvar o Espírito Santo. Por fim, celebram o bodo: um tipo de festividade que envolve comércio de alimentos, diversão e entretenimento.

✓ Formosa, GO – Uma Visão Ecolinguística da Folia da Roça de Formosa

Conforme Avelar Filho (2015), em Formosa - GO, a folia se inicia 8 dias antes da festa da festa de Pentecostes. O início do ritual se inicia com o levantamento do mastro, — que é o anúncio do Espírito Santo de que a folia se inicia —, e com a missa de envio. A folia dura cerca de 8 dias. Logo após o café da manhã do domingo que antecede a festa de Pentecostes, os foliões se dirigem ao primeiro pouso.

Neste primeiro pouso ⁴⁹ são realizados: *a alvorada* — que significa o início da festividade “o guia vai andando e cantando com sua viola, fazendo os pedidos para “arvorar” os foliões, significando também “abençoar” (AVELAR FILHO, 2015, p. 38); *a saudação do cruzeiro* — realizado em frente a uma cruz de madeira, onde se canta o sofrimento de Cristo. O seu ritual envolve, segundo o autor, devoção a virgem Maria, à Santíssima Trindade, pedidos de alvorada, bênçãos para todos os presentes. Segundo o autor, os são versos improvisados. “Os guias e contraguias costumam cantar o nascimento, a vida, a morte e a ressurreição de Jesus Cristo, inspirados pelo ambiente retratado na decoração do cenário da festa, representando a natureza” (AVELAR FILHO, 2015, p. 38); *a saudação do altar* — este canto acontece dentro da casa. Nele, os foliões cantam as sete ⁵⁰ dores da Virgem Maria; *a ladainha de Nossa Senhora e outras rezas mais no altar* — esse canto é cantado em latim. Tal ladainha é a mesma utilizada nos ritos devocionais da igreja católica. Segundo o autor, os foliões misturam o latim com o

⁴⁹ Em cada pouso o ritual se repete. A folia percorre longas distâncias. Os foliões andam a cavalo, de carro ou a pé.

⁵⁰ Resumo da Saudação do Altar

1ª dor - A profecia de Simeão (previsão da morte de Jesus).

2ª dor - Herodes persegue o Menino (levado ao Egito).

3ª dor - O sumiço do Menino (encontrado em discussão com os doutores).

4ª dor - O caminho do Calvário (sob a Cruz) 5ª dor - A morte de Jesus.

6ª dor - Recebe o Filho morto (descido da Cruz).

7ª dor - A separação (AVELAR FILHO, 2015, p. 42).

português na ladainha; o *bendito de mesa* — que é um canto, ou reza, utilizado para agradecer pelo pouso e alimento recebidos;⁵¹ *despedida e desalvorada* — este é o momento de finalização dos ritos e também onde se entrega a folia ao próximo festeiro. Também é o momento de desalvorar todos os foliões que possuem obrigação, ou seja, de retirá-los do rito.

- ✓ Pirenópolis, GO – A Festa do Divino. Romanização, Patrimônio & Tradição em Pirenópolis (1890-1988) e Música e diversidade em festas e folias do Divino de Goiás: Crixás, Pirenópolis e Colinas Do Sul

Pirenópolis - GO concentra uma das maiores festividades do Centro Oeste. Silva (2000), ao falar das folias (de roça), ressalta que, escolhidas as fazendas que receberão os 8 pousos, inicia-se o giro. Os foliões marcham em direção aos pousos com os dois alferes portando a bandeira. Quando chegam em uma casa, os músicos entoam seus cantos e pedem para adentrar-lhe e apresentar-lhe o Divino, que os abençoará. Com a aceitação do dono da casa, inicia-se a festa.⁵² Segundo a autora, “a bandeira que conduziu o ritual é colocada em um altar, e ali várias pessoas vão beijá-la,⁵³ rezar e doar esmolas” (*Ibid.*, 39). O próximo momento, conforme a autora, é o momento festivo, onde aparece o catira e outras danças. No final, serve-se o jantar e por fim todos agradecem pelo jantar.

Segundo Clímaco (2019), a folia (de rua) de Pirenópolis se inicia no domingo de páscoa com a alvorada, realizada pela banda de couros⁵⁴ às 4 horas da madrugada. Ao meio dia acontece o repicar dos sinos e a tocata da banda Phoenix ao lado da igreja matriz. A tocata da banda de couros, para anunciar o início da festa, ocorreu na parte da tarde. A novena inicia-se às 19 horas. Conforme Clímaco (2019, p. 108), os ritos vão se diversificando nos dias de novena.

⁵¹ Não ficou claro se depois de cada pouso da folia seguem-se danças e festejos.

⁵² A autora não informa quais os ritos que acontecem durante esses momentos iniciais, mas informa que existem variações na maneira como os foliões chegam na casa e são tratados. Segundo ela, em alguns pousos, o dono da casa enterra uma garrafa de pinga que deverá ser encontrada pelos foliões. Este é o segredo do dono da casa. Se a casa possuir esse segredo, ela será identificada por um arco de flores na sua entrada.

⁵³ O beijo da bandeira é o momento onde, cada um que beijou a bandeira e ofereceu suas esmolas, ganha um verso cantado.

⁵⁴ Clímaco (2019), na referida festa existem três grupos de música: a folia, a banda Phoenix e a banda de couros.

Nos três primeiros dias da novena de 2015 a programação variava: no primeiro dia, como foi citado, a Banda Phoênix tocou ao meio-dia, e a Banda de Couro percorreu as “principais ruas da cidade” – anunciando o início da festa religiosa propriamente dita (sem considerar as folias) e da novena; no terceiro dia houve, após a missa, “procissão até a Igreja do Bonfim, levando as bandeiras de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário para levantamento de mastro, queima de fogueira e fogos, acompanhada pela Banda De Couro”.

Os eventos considerados estruturais são: *a alvorada*⁵⁵ — que ocorre com a banda de couros; *o repicar dos sinos* e *descarga das ronqueiras* ao meio dia; missa às 19 horas, seguida de uma tocada da banda de couros ao lado da igreja matriz. Segundo o autor, ocorrem vários eventos que não estão na programação oficial fornecida pela prefeitura. São exemplos desses eventos: a benção do Santíssimo Sacramento. Além do mais, existem danças — como a danças do xá e o catira que temperam a festividade —, o auto natalino chamado ‘As pastorinhas’, as procissões da bandeira e o levantamento do mastro.

No domingo de Pentecostes, ocorrem duas alvoradas: uma às 4 horas, com a banda de couro; e outra às 5 horas com a banda Phoenix saindo da casa do imperador. Às 8 horas acontece o cortejo imperial com o imperador, coroa e cetro até a matriz. Tal cortejo é acompanhado pela banda Phoenix. Às 9 se inicia a missa de Pentecostes.

À frente do Cortejo vai o grupo de Conguinhos, antes chamado de “Congo-Mirim”; ladeando o Imperador, em torno e atrás dele vão os membros da Irmandade do Santíssimo Sacramento, vestidos à caráter; logo atrás da comitiva imperial vem a Banda Phoênix (executando dobrados solenes e pomposos); e, por último de todos, o grupo de Congada, o que já nos dá uma pista sobre a representação do negro na Festa do Divino local. O Cortejo Imperial é, sem dúvida, o mais importante cortejo de todos os que acontecem durante a Festa pirenopolina (CLÍMACO, 2019, p. 111).

Após a missa, sorteia-se o novo imperador para o ano seguinte e então ele é levado, em cortejo, à sua residência. Lá serão distribuídos doces que têm o nome de verônica e pães do Divino. À tarde acontece a parte profana, as cavalhadas, que se estendem por toda a tarde. Às 18 horas, a banda Phoenix acompanha o imperador até a matriz. Às 19 horas acontece a benção do novo imperador. O evento se encerra com uma apresentação no teatro da cidade.

⁵⁵ O autor informa que a alvorada faz parte dos momentos fixos de todas as novenas, no entanto a literatura tem falado na alvorada somente no primeiro dia. Ficamos ainda mais confusos quando o autor afirmou que a banda phoênix faz a alvorada no primeiro e no último dia.

No que se refere às folias (de roça), que recolhem as esmolas, o autor informa que em Pirenópolis elas realizam a saudação ao cruzeiro e ao arco,⁵⁶ a saudação do altar, o pedido de pouso, o peditório, — onde os devotos fazem seus pedidos e amarram fitas na bandeira. Cada fita é um pedido —, o bendito ou agradecimento de mesa, o canto para doação de esmolas. Findam-se os rituais deste dia. No dia seguinte, tem-se a matina, agradecimento aos donos da casa e a despedida. Se houver almoço, os foliões realizam outro bendito e agradecimento da mesa.

- ✓ Turmalina, MG – Eu agora estou ciente que meus companheiro é bom - Folia, Música e Sociabilidade em Turmalina (Brasil)

Rosse (2009), informa que a folia de Turmalina – MG tem duração de três dias. Os foliões saem às 6 horas da manhã. O procurador⁵⁷ é responsável por transportar a bandeira e pela arrecadação das esmolas. Ele caminha sempre à frente da comitiva. No início de cada visita, é ele quem entrega a bandeira aos donos das casas.

Quanto ao rito, o autor informa que todos eles são realizados da mesma maneira: A bandeira adentra a casa — a chegada —, posiciona-se em frente ao altar, os donos das casas seguram-na e, durante o canto, entregam-na a cada membro da família. Quem pega a bandeira oferece uma esmola em espécie. Tal quantia é recebida pelo procurador. Ao fim do canto, o anfitrião colocava a bandeira no altar ou levava ao seu quarto, devolvendo-a em seguida. Logo mais, os donos da casa oferecem uma refeição a todos. A despedida é feita com a entrega da bandeira, pelo anfitrião, ao procurador. Canta-se o canto de despedida do pouso e então a folia segue para outra casa.

- ✓ Paraty, RJ – Entre o religioso e o secular. O estudo dos símbolos e dos ritos na festa do Divino Espírito Santo em Paraty – RJ

⁵⁶ A folia de Niquelândia – GO, analisada por vinhal (2016) também apresentou arcos. Segundo Clímaco (2019), na região de Goiás esses arcos, feitos com bananeira e caule de cana-de-açúcar, são normais.

⁵⁷ O autor nos conta que qualquer um pode ser o procurador e que alguns o são para pagar alguma promessa ao Divino.

Conforme Barbosa (2016), a festa do Divino (de rua) de Paraty – RJ se inicia com o levantamento do mastro⁵⁸ no domingo de páscoa. Os festejos se iniciam às 6 horas da manhã com o soar do sino e o estalar dos fogos. A banda marcial sai às ruas do centro histórico tocando o gênero característico das bandas marciais: os dobrados. A alvorada finda com o café da manhã. Ao meio dia, inicia-se o tocar dos sinos e fogos, avisando que é dia de festa. Nessa folia, não houve somente um festeiro, mas 7 ao todo. Nela, existem várias bandeiras que se unem na procissão. Às 19 horas, a procissão sai em direção à matriz. O fogueteiro, que vai à frente, mantendo distância da procissão, solta alguns fogos para avisar que a procissão se dirige à matriz. À frente da procissão está um ostensório⁵⁹ de madeira, chamado Esplendor. Ele é carregado por um casal. Atrás do Esplendor está a pombinha de prata, carregada pela festeira e seu marido, e a caixa contendo os valores arrecadados para serem ofertados na igreja, na hora da missa. Junto com essa festeira, que carrega os símbolos, estão outras 6 festeiras, cada uma carregando uma bandeira. Em seguida vem os devotos que caminham na procissão e por último, vem a bandeira da promessa, que inclui as fitas das promessas e orações feitas pelos foliões. Atrás da bandeira da promessa vem a folia e, logo atrás, a banda marcial tocando em alternância com a folia. A folia canta cirandas com letras religiosas e a banda marcial toca seus dobrados.

Quando todos chegam na matriz, o clero os aguarda. Procede-se, então, à entrada solene das bandeiras, junto com o sacerdote. Em seguida, o Esplendor é transportado solenemente por um sacerdote até o altar. Essa estrutura se repete durante todos os dias de festa. Somente o resplendor não se inseriu na estrutura, pois ficou na igreja. Além dos mais, a alvorada, às 6 horas da manhã, só acontece no primeiro dia.

⁵⁸ Em relação ao levantamento do mastro e seu ritual, o autor explica: “a ordem do cotejo segue padrão bem específico: na frente o encarregado dos fogos; após as crianças que carregam as peças que compõem o mastro; depois as festeiras e seus auxiliares; o povo com suas bandeiras; a folia do Divino; a banda de música e, por fim, o povo em geral que acompanhou a solenidade” (BARBOSA, 2016, n.p).

⁵⁹ Ostensório é um utensílio feito em metal, adornado com joias, usado para abrigar a hóstia consagrada: o copo de Cristo, durante exposições solenes da igreja católica. No contexto da festa de Paraty, o ostensório, que é feito de madeira, chama-se resplendor. Ele não abriga o corpo de Cristo sacramentado, mas sim uma imagem da pomba do Divino. Este resplendor é reverenciado como representação do Divino Espírito Santo por onde passa. Sua importância é tão grande que ele possui um momento dentro do ritual: ele sai em procissão, acompanhado de velas e possui um andor que o transporta até o altar, onde há um local exclusivo para ele.

No domingo de Pentecostes, todos se reúnem na casa da festeira—, juntamente com todas as bandeiras, o imperador e seus vassallos, o andor contendo o Esplendor, a banda e a folia — e, sem seguida, seguem para a matriz para a celebração da missa de Pentecostes. Ao final da missa é distribuído alguns sacos contendo sal: significando o sal da terra, ou seja, todo cristão deve ser exemplo de santidade, dando sabor espiritual à sua vida e a de outros. Às 12 horas, inicia-se a encenação do menino imperador. Nessa encenação ele, dentro do ritual, solta um preso. Logo em seguida, tem-se a dança do marrapaiá: uma dança com bastões, realizada em fila de modo que cada participante fique um de frente para o outro. O imperador menino retorna a casa da festeira, mas distribui doces ao longo do percurso. Na missa das 17 horas tem-se a procissão final, na qual se expõe o resplendor. Nessa procissão, o resplendor é conduzido para fora da igreja para ser venerado, mas logo retorna para a finalização dos ritos. Ao final da missa, leem-se os agradecimentos, o balancete da festa, anuncia-se os novos festeiros. Findando a missa, todo o cortejo se dirige para a casa dos novos festeiros, onde serão entregue-lhes as insígnias do Espírito Santo.

A banda marcial que acompanha o festejo chama-se Santa Cecília e é composta por um regente e 5 músicos. Os instrumentos da folia são a viola, caixa e o pandeiro. Os personagens da folia, são um mestre e dois contramestres, além dos tocadores dos instrumentos citados. A folia e a banda de música acompanham todos os rituais da festa.

✓ Maranhão – MA

No maranhão, as folias possuem características comuns. Carvalho (2008, p. 07), ao analisar a estrutura das festas através de diversos autores que versaram sobre as folias do Estado, verificou uma estrutura básica que compreende as etapas preparatórias, etapas da festa propriamente ditas e as etapas de finalização. As etapas preparatórias envolvem: as reuniões e encontros, onde se define os detalhes da festa; a abertura da tribuna, que é um altar que recebe a, ao toque de caixa, a pombinha, a coroa e a bandeira; a busca do mastro. As etapas da festa propriamente ditas envolvem: O levantamento do mastro que marca o começo da festa; a visita aos impérios; missa e cerimônia dos impérios, que ocorre no dia de Pentecostes. Este é o clímax da festa. A etapas de finalização se constituem em: derrubada do mastro; repasse das posses

reais, onde os festeiros do ano atual se despedem, dando espaço aos novos festeiros; e fechamento da tribuna.

A conclusão dessa exposição a respeito do acontecer das festas é que elas possuem configurações diversas. Cada uma delas tem traços característicos, mas em todas elas, os elementos do catolicismo popular e oficial estão presentes. A devoção ao Divino é o fator preponderante nas festas do Espírito Santo. O Divino, mesmo fora da tradição católica, se reveste de realeza que justifica a dignidade com a qual os foliões o tratam. Em alguns rituais, a música é o pano de fundo necessário à consecução dos ritos. A mensagem que ela transporta, no que se relaciona às folias, é o fator relevante e construtor dos contextos, na medida em que o canto é quem faz um pedido, narra acontecimentos e expressa oração.

1.3.5 Música, canto e instrumentação na folia: de Açores ao Brasil

A música, pelo que se pode constatar, na obra de Leal (1994), ficava reservada aos ajudantes que integravam *a folia*. Conforme se depreende da pesquisa de Leal (1994), havia alguns cantos que se integravam ao rito. Em Santa Barbara (Santa Maria), estes cantos (ou ritos, propriamente) chamavam-se *alvoradas e alumiações*.⁶⁰ A alumiação como rito, que envolve cantos, “baseia-se num conjunto de cantares em honra e louvor do Espírito Santo entoados pela folia junto ao altar” (Leal, 1994, p. 45).

Os integrantes da Folia, termo empregado em sentido estrito, significando uma das três divisões da estrutura do império, ficavam responsáveis pela música, fosse vocal ou de acompanhamento percussivo. Theofhilo Braga (1869, p. 394), na sua obra intitulada ‘*Os Cantos Populares do Archipelago Acoriano de 1869*’, nos lembra que “a folia se compunha primitivamente de cinco foliões; hoje ordinariamente são quatro; — os instrumentos que eles usam são tambor e pandeiro. Em S. Miguel usam viola ou rabeca; um deles leva uma bandeira branca ou vermelha com insígnia bordada ou pintada”. O excerto de Theofhilo Braga (1869) é uma prova de que essa formação instrumental, envolvendo instrumentos percussivos e harmônicos, integra a gênese da música da folia, como conjunto instrumental.

⁶⁰ Conforme Noé (2012, p. 7) a alumiação é um ritual de “veneração das insígnias do Divino na casa do Imperador”.

Em relação à execução, Leal (1994), ao falar sobre ‘*As festas do Espírito Santo em Açores*’, — especificamente em Santa Bárbara — revela que o mestre sala (ajudante grado) era o executante do tambor, seguido por dois outros foliões, um portando a bandeira do Divino e outro com o os pratos percussivos pequenos, os testos.

A folia, como conjunto instrumental, ocupava a dianteira do grupo nos cortejos. “Ligeiramente destacado deste grupo e anunciando o cortejo segue a folia, que assegura não só o seu acompanhamento musical, como a sua direção” (LEAL, 1994, p. 46, grifo do autor). O autor nos informa que alguns acontecimentos da festividade eram dirigidos pela folia. Essas folias, a partir do séc. 20, segundo Vilhena (1985), cintando Alfredo da Silva Sampaio,⁶¹ foram perdendo força, sendo substituídas por filarmónicas. Leal (1994) afirma que aos poucos as folias foram dando lugar a outros conjuntos instrumentais.

Em relação aos cantares das folias açorianas, Leal (1994) informa que

os seus cantares, conhecidos pela designação de alvoradas, possuem características tradicionais particularmente acentuadas, reservando um papel importante à improvisação, e configuram-se ora como cânticos religiosos, ora como enunciados reguladores das diversas sequências rituais *do Império*. Do repertório *da folia* fazem ainda parte cantares de características mais lúdicas, conhecidos sob a designação de *falsetes* (LEAL, 1994. p. 44, grifo do autor)

As alvoradas são os cantos religiosos dos rituais. As alumiações são os cantos rituais realizados pela folia em frente ao altar. Os falsetes eram cantos com objetivo de diversão e entretenimento em detrimento do ritual. Expressa Leal (1994, p. 54, grifos do autor) que, “no decurso das *alumiações*, as pessoas presentes são convidadas a servir-se de *biscoitos de orelha* e *aguardente*, bem como de vinho, cuja distribuição está a cargo dos *briadores*”.⁶² A afirmação de leal (1994) pode causar confusão de sentido, portanto cabe destacar que durante o ritual de Alumiação foliões, fora do quarto do Espírito Santo, conversavam e até entoavam cantos profanos de desafio ou improvisavam danças. As alumiações misturavam cantos de veneração e cantos de entretenimentos. Estes, fora do quarto do Espírito Santo.

⁶¹ Memória da Ilha Terceira (p. 359), 1904.

⁶² Leal (1994) ressalta que havia também elementos profanos, ou seja, elementos não relacionados ao rito ou a fé. Um exemplo de elemento profano era a ingestão de álcool durante os festejos.

Conforme Leal (1994, p. 169, grifos do autor) cada localidade (na ilha de Açores) possuía características diversas em relação à utilização dos instrumentos.

De facto, a par do modelo de *folia* característico de Santa Maria são ainda detectáveis no arquipélago os seguintes tipos principais de *folias*: a) a *folia* do grupo central — que se compõe de um tambor e de um pandeiro, além do «porta-bandeira» — característica das ilhas da Terceira, São Jorge, Pico, Graciosa e Faial e ainda, da parte oriental da ilha de São Miguel; este tipo de *folia* apresenta algumas variantes menores — assim, em certos casos, o pandeiro desaparece, podendo ser eventualmente substituído por um tambor suplementar; b) a *folia* de São Miguel — de origem recente, é hoje a mais difundida na ilha; integra um pandeiro, viola, rebeca e ferrinhos; c) a *folia* das Flores e Corvo — composta por um tambor, testes e dois cantadores, um dos quais o «porta-bandeira»; tradicionalmente esta *folia* integrava também um pandeiro, entretanto caído em desuso.

Ainda em relação à música da folia em Portugal, Oliveira (2000), através do trabalho intitulado “*Instrumentos Musicais Populares Portugueses*” reza que, a província denominada *Beira Baixa*, nos tempos idos, continha como instrumentos característicos: a viola e o Adufe — um tipo de pandeiro. Segundo Oliveira (2000, n.p), as folias

comportavam instrumental diverso, de carácter rigorosamente cerimonial, que se ouvia nos intervalos do extenso texto que se declamava em tom monotónico, apenas entoado, sublinhando os passos da celebração, durante o percurso das ruas. Em todas as «Folias» figurava necessariamente o tambor — o Bombo ou Tambor da «Folia» —, que era propriamente uma caixa, que tocava sozinha nas «alvoradas», onde estas se faziam, e que era mesmo, as mais das vezes, o único instrumento que se usava. Em certas localidades, porém, além dele, viam-se outros instrumentos, em número, e qualidade que diferiam de terra para terra; na Fatela, por exemplo, havia excepcionalmente uma viola, do tipo local — a andurra —, e dois chins-chins ou pratos metálicos; a música ia ao lado dos festeiros, a viola entre os dois chins-chins; em Escarigo, os trinchos, sacuditivo especial, género de pandeireta sem pele, reduzida ao aro com soalhas; no Fundão, duas violas, dois pandeiros, tudo tocado por moleiros; na Zebreira, a viola (na «noite do Vitó»); na Capinha, os trinchos e os pratos; em Vale de Prazeres, uma pandeireta; etc. Estes instrumentos, exceptuando os trinchos, organologicamente pouco ou nada têm de especial: são vulgares violas ou outros; mas, sob o ponto de vista cerimonial, pelo contrário, são objetos únicos e especiais, que participam de certo modo do próprio carácter sagrado da cerimónia a que pertencem.

A caixa (ou o tambor) é um dos mais relevantes instrumentos da música popular/folclórica portuguesa. Veiga de Oliveira (2000, n.p) aduz que “a espécie mais importante, que figurava necessariamente por toda a parte, sozinha ou a par de outras”. Elas, junto com os bombos, são os principais membranofones de percussão em “rusgas, chulas, rogas, grupos festivos, Zés-pereiras, gaiteiros trasmontanos e coimbrãos, etc”. Para além de sua função lúdica, elas são utilizadas, em alguma região, como instrumentos cerimoniais dos festejos

religiosos. Ela é um dos instrumentos fundamentais da folia do Espírito Santo. Os tambores (e a caixa) da folia eram tocados por homens.

Leal (1994), afirma que em Santa Maria, a folia utiliza tambor e dois pratos metálicos (os testos), tocados pelo mestre e pelo portador da bandeira. Leal expressa que um dos fatores que trazem variação às festas no arquipélago de Açores é a constituição das folias. Conforme o autor, o grupo central possui tambor e pandeiro (mas este desaparece em algumas regiões), o grupo de São Miguel pandeiro, viola, rabeca e ferrinhos (triângulo), em Flores e Corvo tambor, testo e dois cantores.

As composições instrumentais das folias portuguesas derivam da música popular. Essa música popular congrega um grande número de instrumentos diversos.⁶³ A viola e a caixa (ou tambor) são instrumentos apontados como característicos. Veiga de Oliveira (2000) expressa que os instrumentos açorianos são os mesmos utilizados em Portugal.

Os instrumentos das Folias do Espírito Santo açoreanas são, portanto, fundamentalmente os mesmos que conhecemos nas Folias da mesma celebração continentais, da Beira Baixa (que podemos supor que fossem os de todo o País). [...] Concluindo, pois, diremos que não só os instrumentos e o mundo musical dos Açores são os mesmos da nossa tradição — que é, nas suas linhas fundamentais, a tradição europeia —, mas mesmo que o seu contexto geral mais significativo é também idêntico àquele que definimos entre nós (VEIGA DE OLIVEIRA, 1989, n.p).

Leal (1994) e Veiga de Oliveira (1986), nos informam que nos últimos anos as folias foram perdendo espaço para as bandas filarmônicas. “No decurso dos últimos 30/40 anos, a

⁶³ Como instrumentos característicos da música popular portuguesa, que foram incorporados pelas folias brasileiras, destaca-se: o cavaquinho (ou machete) que é um instrumento característico da província de Minho. Veiga de Oliveira (*Ibid.*), afirma que o cavaquinho aparece conjugado com a viola e com instrumentos percussivos como o tambor, os ferrinhos e os reco-recos, mas pode ser tocado sozinho. O autor afirma que o cavaquinho é um dos instrumentos característicos das rusgas minhotas, uma manifestação folclórica portuguesa de pessoas que se juntam, como motivação lúdica, para cantar ao som de seus instrumentos; O violão que é utilizado em muitas ocasiões, mas o que salta aos olhos nas afirmações de Oliveira é que o violão é ele “desempenha o papel de instrumento cantante baixo” (*Ibid.*, n.p.), ou seja, ele dobra a linha da voz. Este é um fenômeno comum nas folias brasileiras. O violão é utilizado com função de tocar os baixos (*Ibid.*); A rabeca (chuleira), conforme Oliveira (*Ibid.*), é um instrumento tradicional de origem incerta, mas que deriva do violino tradicional e se populariza nos séculos XVII ou XVIII (*Ibid.*); A sanfona que existe na música popular de Portugal desde o século XIII, mas atualmente desapareceu do continente. Ela foi utilizada por feirantes, cegos e pedintes. “Em todo o caso, mesmo nesses países em que se procura salvar a sanfona do total desaparecimento, ela é já uma raridade, sem vida espontânea, uma comovente figura do passado, quando não uma simples curiosidade arqueológica, que o mundo de hoje ignora irremediavelmente” (*Ibid.*, n.p.); O reco-reco aparece, segundo Oliveira (*Ibid.*), somente na província de Minho. Sua função é ajudar na constituição rítmica. Sua origem pode ser rastreada até a África, ou até mesmo construído na província dada estrutura e funcionamento simples.

maioria das *folias* da ilha entrou em declínio e, atualmente, o acompanhamento musical das *funções* é generalizadamente feito por filarmónicas”⁶⁴ (LEAL, 1994, p. 173, grifo do autor).

No tocante à formação instrumental das folias no Brasil em tempos idos, a partir da segunda metade do séc. XIX, o folclorista Melo Morais Filho (2002), Parés (2014) e Almeida (s.d), descrevem que, no Rio de Janeiro e na Bahia, a musicalidade da festa do Divino era executada por barbeiros.⁶⁵ Parés (2014), afirma que na Bahia, os barbeiros eram responsáveis pelo acompanhamento da festa do Divino. A informação mais valiosa extraída de Parés⁶⁶ (2014, p. 16-17) se relaciona com a estrutura instrumental da banda dos Barbeiros.

Os instrumentos das bandas de barbeiro incluíam uma seção de sopros trompas, clarinetes, pífanos e flautas), uma de metais (pratos) e uma de percussão (caixas e zabumbas). Instrumentos de corda, como a rabeca e o rabecão, também podiam integrar as bandas de barbeiro na Bahia. Mais difícil de imaginar é o tipo de música interpretado com esses instrumentos.

As bandas de Barbeiros (na Bahia) congregavam escravos músicos (ou alforriados). A partir dessa informação, infere-se que as músicas dos barbeiros refletiam elementos rítmicos africanos, conforme depreende-se de Jeha (2017): “a música de barbeiros era a música das ruas, a música popular influenciada por todos os populares da cidade e executada principalmente por africanos e seus descendentes, assim como o ofício de barbeiro sangrador” (JEHA, 2017, p. 24).

Manuel Antônio de Almeida nos descreve, através de sua obra literária ‘*Memórias de um sargento de Milícias*’, publicado em sua primeira edição em 1854, a formalização de uma organização de uma festa do Divino.

⁶⁴ É de se reconhecer que a exposição de Leal (1994) tem caráter histórico-informativo e que a afirmação de que essas folias desapareceram nos últimos 30/40 anos, nos leva até os anos de 1954, considerando como marco inicial a data de publicação do trabalho de Leal (1994). Portanto, a hipótese é de que com a migração de açorianos para o Brasil, visto que essa migração ocorreu a partir do séc. XVII, o modelo estrutural das folias (música formação instrumental) também migrou para as terras brasileiras antes de desaparecer.

⁶⁵ “Os barbeiros sangradores músicos na América portuguesa e no Império do Brasil, desde pelo menos o século XVIII, eram em sua maioria negros: escravos, libertos e livres; africanos e crioulos. Praticantes de uma tradição europeia medieval, com contornos ibéricos e depois locais, estes profissionais – mistos de terapeutas populares, esteticistas, músicos e alfaiates – marcavam presença nos navios negreiros, fazendas, em pequenas cidades e sobretudo nas grandes cidades, tanto em suas lojas como no atendimento que faziam nas ruas, hospitais e residências” (JEHA, 2017, p. 3).

⁶⁶ As informações do autor remontam ao ano de 1770, em relação aos músicos barbeiros.

Durante os 9 dias que precediam ao Espírito Santo, ou mesmo não sabemos se antes disso, saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, todos de 9 a 11 anos, caprichosamente vestidos à pastora: sapatos de cor-de-rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas, ou forrados de seda, tudo isto enfeitado com grinaldas de flores, e com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. Cada um destes meninos levava um instrumento pastoril em que tocavam, pandeiro, machete 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 (ALMEIDA em: Memórias de um Sargento de Milícias, s.d.).

A partir da exposição de Almeida recolhe-se a informação de que, no Rio de Janeiro, (na folia urbana) a música dessa festividade também era acompanhada pela música de Barbeiros. Além da música de Barbeiros, havia a execução de instrumentos percussivos que, segundo Almeida (s.d), não exigiam dotes musicais acurados, mas habilidades percussivas suficientes à sonorização rítmica dos festejos da festa do Divino.

Tinhorão (1966) alega que a música de barbeiros sempre foi indispensável na festa (urbana) do Divino Espírito Santo (no Rio de Janeiro). Morais filho (2002) cita que os barbeiros recebiam convites para acompanhar as festas nos cortejos. Após a análise de Jeha (2017) e Tinhorão (1966), no Rio de Janeiro e na Bahia fica claro o papel dos barbeiros no acompanhamento da música da festa do Divino, especificamente no meio urbano.

Com relação ao fato de os barbeiros serem, em sua maioria, em escravos,⁶⁷ encontramos em Debret (1999, p. 91), uma informação sobre o grande contingente de escravos na capital do império: “sua população em 1816 era avaliada em torno de 150 mil almas, com três quintos de escravos”, ou seja, 90 mil escravos. Conforme o autor, a população dobrou a partir de 1831, por causa da imigração.⁶⁸ A grande quantidade de negros, livres ou escravos, é um fator que leva a hipótese de que a música de barbeiros — no Rio de Janeiro e na Bahia — propendia mais para os elementos rítmicos de matriz africana do que para a música de origem portuguesa.

⁶⁷ Em relação ao fato de serem livres ou libertos, Abreu (1999) expressa que essa é informação incerta. Não se sabe se eles eram escravos ou livres.

⁶⁸ Vale a pena ressaltar que o tráfico de escravos só cessou com a lei Eusébio de Queiros em 1850.

Em relação aos possíveis gêneros musicais que compunham a festividade, Morais Filho (2002) afirma que eles ensaiavam dobrados, quadrilhas e fandangos. Além desses gêneros, o Lundu e o batuque, se inserem no contexto, pois são gêneros hauridos da cultura de matriz africana, das quais muitos barbeiros advinham.

Os dobrados eram uma imitação do toque de tambores, um tipo de marcha militar. O fandango era um nome genérico para englobar muitas danças de difícil precisão, mas que sempre se referiam a um bailado popular, realizado em qualquer tipo de festa. Por fim, as quadrilhas, uma surpreendente apropriação popular da grande dança de salão europeia do séc. XIX (ABREU, 1999, p. 29).

Conforme Parés (2014, p. 17), “pensando no contexto religioso das irmandades, além de uma base rítmica de matriz africana, com afinidade ao batuque e ao lundu, pode-se pensar em outras influências, como, por exemplo, a música do barroco mineiro ou, talvez, a das marchas das bandas militares”.

A atuação dos barbeiros, restrita, segundo nossas pesquisas, à Bahia, ao Rio de Janeiro, é um episódio que marca, profundamente, a organização dos festejos tradicionais da Festa do Divino. Mas tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo encontram-se relatos de que a atuação dos barbeiros se manifestava na festa do Divino.

O quadro geral que se forma (no tocante aos barbeiros) a partir das informações de Jeha (2017), Abreu (1999), Morais Filho (2002), Tinhorão (1966), Parés (2014) e Almeida (s.d) revelam que o instrumental que constituía o acompanhamento da festa do Divino no *contexto urbano* eram trompas, clarinetes, pífanos e flautas, pratos, caixas e zabumbas, rabeca, pandeiro. No contexto rural, longe dos barbeiros, tais instrumentos eram violas, ferrinhos, pandeiros, pratos, tambores e caixas.

Afunilando para as folias, que ocorriam na zona rural, Viera fazenda (1921, p. 412) nos diz que no Rio de Janeiro, séc. XIX, a formação das folias era um pandeiro, duas violas e um tambor. Morais Filho (2002) esclarece que os instrumentos das folias eram ferrinhos, pratos, pandeiros, tambores e violas.

Na contemporaneidade, Miguez (2017), ao se debruçar sobre a festa do Divino do litoral paranaense, afirma que as características daquela festividade são o modo maior, a ocorrência de tresilo, a bemolização, *rellentandos* e modulação métrica. Os instrumentos típicos

das folias do litoral paranaense são a rabeca, a viola, a caixa do Divino, machete, o adufo (um tipo de pandeiro). Todos os instrumentos são construídos pelos foliões.

Silva (2009) verificou que os personagens da Folia de Lagoinha – SP são o mestre, o contramestre, o contralto e o tipe. Seus instrumentos: viola, caixa e triangulo. Uma característica interessante nessa folia é que todos são cantores. “São quatro vozes distintas, duas graves e duas agudas. O mestre e o contralto (tocador de triângulo) fazem as vozes graves. O contramestre e o tipe (tocador de caixa) fazem a voz aguda” (*Ibid.*, 2009, p. 46).

Em Pirenópolis – GO predominavam instrumentos como rabecas, caixas, adufe, violas caipiras e sanfona (MENDONÇA, 1981). Atualmente, segundo Clímaco (2019), os instrumentos da folia de Pirenópolis são a viola, a caixa, pandeiros, violão, sanfona, cavaquinho, triângulo e chocalhos.

Silva (2009) e Santos (2008) apontam que em São Luiz do Paraitinga, os instrumentos utilizados no Rito são: caixa; triangulo; viola; e quatro vozes (mestre, contramestre, contralto e tipe). Em Turmalina – MG: viola; violão; e caixa (ROSSE, 2009). No vale do Guaporé – MG: violão; tambor;⁶⁹ atabaque; pandeiro; e voz (COSTA SILVA, 2014). Em Formosa – GO: caixa (tambor); rabeca; viola; pandeiro; violão; e reco-reco (AVELAR FILHO, 2015). Em Paraty – RJ: viola, caixa; e pandeiro (BARBOSA, 2016). Em Niquelândia – GO: viola; caixa; acordeom; e o pandeiro (VINHAL (2016).⁷⁰

A respeito das características da música da folia do Divino de forma geral, Monteiro e Dias (2010, p. 355), afirmam que essa música

apresenta características que nos remetem à Idade Média europeia, como a sucessão de peças em forma de suíte, a polifonia modal, os ritmos predominantemente ternários ou com subdivisão ternária (o *perfectum* da rítmica medieval) e em hemíola. O acompanhamento musical fica a cargo de instrumentos de origem portuguesa, como violas, rabecas e caixas (bombos).

⁶⁹ Conforme o autor, é exatamente dessa forma que os foliões designam o instrumento presente em todo o cortejo. O tambor para eles é a caixa do Divino.

⁷⁰ Conforme pudemos constatar a formação instrumental das folias no decurso do tempo sempre envolveu instrumentos percussivos, harmônicos e melódicos diversos. Destacamos a participação da viola e da caixa nos festejos. A viola e a caixa são instrumentos que aparecem na maior parte das formações da folia, segundo se constatou na literatura. Somente a folia do Vale do Guaporé não contou com a viola em sua estrutura. Além da viola, instrumentos de percussão, em destaque o pandeiro, também são constantes nos cortejos da festa do Divino.

Em relação ao que expressa o canto, suas letras — além de realizar pedidos, comandos, agradecimentos, louvores — são componentes do ritual, pois a festa do Divino tem por base a devoção ao Espírito Santo e essa devoção não se faz somente com a música em si mesma. Ela precisa dos aspectos textuais (e contextuais) para dar sentido semântico ao rito.

A fim de conhecer a mensagem contida nos diversos cantos da folia, elencamos os aspectos textuais das canções. O objetivo é ofertar uma cronologia básica para que compreendamos como o canto se manifestou no decurso do tempo.

Destaca-se que a música da folia se situa em uma relação discursiva dialógica que, através de seus enunciados, gera o fascínio cognitivo que motiva emoções. (BAKHTIN, 2000; DISSANAYAKE, 2006). Essa relação dialógica ocorre entre os próprios foliões e também com os participantes, pois as canções anunciam ações, fazem pedidos e quando os pedidos são respondidos, através de ações, a canção, novamente comunica o agradecimento pelo atendimento do pedido.

Iniciamos nossa exposição dos elementos textuais com Theofilo Braga (1869), um autor português, que escreveu o “*Cantos Populares do Archipelago dos Açores*”. Análise do trabalho do autor nos faz perceber que há 150 anos atrás as canções falavam (e se relacionavam) como contexto, ou seja, com as circunstâncias. Theofilo Braga (1869, p. 394), informa que ao ir buscar a coroa na casa do Imperador e ao entrar o adro da Igreja, a folia cantava: ⁷¹

*Ajunte-se a gente toda / A quem nós queremos tanto;/
Vamos buscar a coroa, / Do Senhor Espírito Santo. //*

-----*-----

*Nossa Senhora das Neves/ Eu no vosso adro estou;/
Botae-me a vossa benção, / Que sem ella me não vou.//
Abri as portas, Sam Pedro, / A esta tão nobre gente, /
Que vem ver o bom Jesus/ Lá das partes do Oriente. //
Abri-vos portas do céu, / Com muito grande alegria! /
O divino Espírito Santo / Está em nossa companhia. //*

⁷¹ Ressalta-se que a folia possuía uma organização que envolvia o canto para buscar a coroa na casa do imperador, um canto para sair da casa do imperador, um canto para a entrada no adro da igreja, um canto para entrar na igreja, um canto de pós-coroação e um canto para cantar na hora de servir o alimento.

O primeiro fragmento é um chamamento para buscar a coroa. Desse modo, fala às pessoas que a escutam que é necessário realizar uma atividade. Ainda mais comunica o afeto e valoriza seus participantes ao expressar “*a quem nós queremos tanto*”. Os segundo indica que a folia chegou à igreja, trazendo o Espírito Santo, e por chegar nesse local sagrado, pede a benção para adentrar a igreja e prestar honras a Jesus.

Morais Filho (2002 [1888]), já no Brasil, especificamente no interior do Rio de Janeiro, elenca alguns cantos que também se relacionam com pedidos e agradecimentos. A respeito do ritual de chegada Moraes Filho (2002) nos avisa sobre a letra/canção deste momento, demonstrando que a canção, numa relação dialógica, é um pedido de acolhimento e de zelo pela bandeira do Divino:

*Ó senhor, dono da casa / Recebei esta bandeira /
Faça favor de entregá-la / Quem tem por companheira. //*

A música também servia para gerar comportamentos e ações. Nesse sentido Brandão, (1981, p. 40) [...] ressalta que a “cantoria conduz, passo a passo, as ações das pessoas, definindo quem são, o que estão fazendo e o que está acontecendo, por causa do que se faz”, como podemos constatar através do seguinte excerto da canção descrita por Melo Moraes Filho (2002, p. 56):

*A bandeira aqui chegou / Um favor quer merecer /
Uma xícara de café / Para os foliões beber.*

Após o pedido, logo tratavam de atender à solicitação enquanto os foliões entoavam outro canto que expressava gratidão pelo acolhimento do estandarte sagrado (*Ibid.*, 2002, p. 56):

*O Divino entra contente/ Nas casas mais pobrezinhas; /
Toda a esmola ele recebe/: rangos, perus e galinhas. //*

*O Divino é muito rico/, tem brasões e tem riqueza, /
Mas quer fazer sua festa / Com esmolas da pobreza. //*

A canção imanentiza o Espírito Santo, que através da bandeira, entra na casa do folião para receber o que ele tem a lhe oferecer. Aspecto que fica claro na canção é que os locais que

recebem o Espírito Santo são locais simples e humildes, riqueza não é um fator importante, pois qualquer esmola agrada ao Divino.

Através de Vieira Fazenda, (1921, p. 413), contatamos o caráter rogatório, informativo, de pedido, de acusação (por não lhe dar esmola) e de júbilo do canto:

*Oh Divino Espírito Santo, / Pai dos pobres, amoroso, /
Ponde, Senhor, ao meu peito, / Um coração fervoroso. //
O Divino Espírito Santo / É Santo consolador; /
Consolai a nossa alma, / Quando deste mundo for. //
O Divino pede esmola, / Mas não é por carecer; /
É só para experimentar / Quem seu devoto quer ser. //
Tantas moças na janela / Não fazem sinão olhar;
O Divino pede esmola / mas elas não sabem dar. //
A bandeira se despede com toda a sua folia /
Viva a dona desta casa e toda sua companhia. //*

A canção exalta o Divino Espírito Santo como Pai dos pobres. A expressão *Pai dos pobres e consolador* são termos que adjetivam o Espírito Santo nos rituais da igreja católica. A expressão Pai dos pobres é encontrada na sequência de Pentecostes, cantada no dia de Pentecostes. A expressão consoladora é encontrada no catecismo ⁷² da igreja católica no parágrafo nº 692, na seção designações do Espírito Santo.

Ribeiro (1964 p, 192), relata que em Lagoinha – SP, a folia ao se aproximar das casas entoava o canto para pedir pouso, ou seja, pedir autorização para entrar na casa, para recolher as esmolas, permanecer ou até mesmo pernoitar na propriedade.

*Venho vino de tão longe / percurando esta morada
Prá sarva dono da casa / com famia honrada //
Vamo trazeno benção / do divino pai da guia /
Tôdas benção lá do céu / pro senhor e sua famia //
O divino Esp'rito Santo / nois queremos festeja /
Meu senhor me dê licença / nois viemo aqui pouosa //
O Divino entro sarvano / todas as image sagrada /
Também sarvo o meu senhor / e esta santa morada. /*

⁷² C.f. Catecismo da Igreja Católica, art. 8. Nº 692 - As designações do Espírito Santo.

O canto exposto por Ribeiro revela que os foliões desejavam dissipar a benção sacralizadora do Divino para a família daqueles que acolhiam a folia. A folia, através da bandeira, nesse contexto é a mediadora que recebe a benção do Divino e a distribui àqueles que a acolhem. O que motiva essa relação dialógica é a crença. A folia propaga uma crença que se encontra com a crença dos pouseiros, então a resposta dos donos da casa é responder esse diálogo com a oferta de sua casa, de sua esmola.

Santos (2008, p. 109), em São Luiz do Paraitinga - SP, revela uma canção — do ano de 1984 — em tom de agradecimento onde os foliões agradecem o pouso, pedem benção para a família do pouseiro.

*O Divino ai já vai perdoar / É o vosso Pai tão poderoso /
Ai ele deixa a santa a santa benção / Nós agradece aos céus o conforto. É... //
Deus lhe pague arroz e feijão / Ai que vós deram pra companhia /
Espírito Santo é quem abençoa / Ao meu Senhor e sua família. É... //
Deus lhe pague a Santa Ceia / Em santa mesa a todos abençoai /
Espírito Santo é quem abençoa / A sua casa ter a fartura. É...*

Pacheco et al., (2005, p. 19-20), informa que em São Luíz – MA, no momento em que se transporta a coroa, a pomba e a bandeira real, entoa-se o seguinte canto, o canto de abertura da tribuna:

*Meu Divino Espírito Santo / Vem cansado de voar /
Ele parou na porta / Na porta do tribunal /
Vem chegando Espírito Santo / Voando daquela altura /
Entrando no tribunal / Para abrir sua tribuna /
Divino veio do céu / Voando sobre a floresta /
Senhora caixeira-régia / Estou lhe entregando a festa.*

O referido canto funciona como um ritual de posse, pois é através dele a dona da festa para a festa aos cuidados da caixeira-régia, que comandará a festa. Tudo se inicia na tribuna que é um salão onde a festa acontece. A próximo momento é o canto da caixeira-régia:

*Meu Divino Espírito Santo / Aqui no tribunal chegou /
Eu vou dar graças a Deus / Graças a Deus e louvor /
Vinde meu senhor São Pedro / Que por vós estou chamando /
Venha me abrir o salão / Do Divino Espírito Santo /
Vinde meu Espírito Santo / Que por vós estou chamando /
A tribuna está aberta / E por vós está esperando. /*

O canto da caixeira-regia é uma invocação do Espírito Santo e de São Pedro. Este é conclamado a abrir o salão do Espírito Santo.

Costa Silva (2014) ao versar sobre as folias do vale do Guaporé - MG, revela a estrutura textual que se atrela estritamente às circunstâncias. O autor expressa que o canto que é entoado, quando a folia entra na casa, é:

*Nesta casa entraremos / Com a formosa bandeira /
E nela vem retratada / É o povo verdadeiro //*

O verso seguinte é cantado quando os devotos recebem a benção e veneram a bandeira do Divino, normalmente o fazem de joelhos.

*Cheguem todos os seus devotos / com seus joelhos no chão /
Venham receber agora / Deste Senhor a benção //*

Terminada a veneração os devotos, como agradecimento, entoam:

*Deus vos pague a esmola / que deste com alegria /
o Divino Espírito Santo / fica em vossa companhia //*

Caso a bandeira entre na casa por pedido do devoto os foliões cantam:

*Nesta casa entraremos / Com a luz da divindade /
Dentro dela se Venera / a Santíssima Trindade //*

Avelar Filho (2015, p. 111) ao analisar a folia de Formosa, destaca que o canto de pedido de pouso recorre à bondade do folião para o acolhimento da comitiva de foliões que andam a cavalo. Os foliões afirmam que suas almas estão em boas mãos, nas mãos do Espírito Santo, mas seu corpo precisa de abrigo. Eles pedem ao dono da casa para vir receber a bandeira e logo após beijá-la.

*Sinhô dono da casa, seja com o povo bondoso,/
Vem abrí a tua porta que nós viemo pro" pôso, ai ai ai //
Sinhô dono da casa, nós precisamos de um canto,/
Nossa alma quem vigia é o Divino Espírito Santo, ai ai ai //
Senhô dono da casa, nos alegre, levantai e arrecede esta bandera.
Arrecebei a nossa bandera, manda os devoto beijá, ai ai ai //
Sinhô dono da casa, vai chegano a folia, /
Vem beijá nossa bandera e tocá a cantoria, ai ai ai //*

Outro canto destacado por Avelar Filho (2015, p. 33) é o hino da esmola. Este canto aparece em Morais Filho (2002 [1888], p. 153) e também em Pacheco et al. (2005, p. 77).

*O Divino pede a ismola, mais num é pur carecê-ê, /
Ele pede é pra sabe-ê, se os devoto querem sê! //
Se a tua ismola dé-é, tem que dá de coração-ão, /
Neste mundo ganha u reino e nu otro a salvação! //*

O cantar das alvoradas das caixeiras de Alcântara – MA foi expresso por Barbosa (2015, p. 101).

*O cantar das alvorada / É um cantar excelente /
Acorda quem está dormindo / Alegria quem está doente //
Se alevanta foliôa / Senta o pé na terra fria /
Vem ouvir cantar alvorada / Na capela de Maria //
Levantei de manhã cedo / Fui varrer a conceição /
Encontrei Nossa Senhora / Com seu raminho na mão //
Eu voltei pedi a ela / Ela me disse que não /
Eu voltei tornei pedir / Ela me deu seu cordão //*

O cantar das alvoradas é realizado às 6 horas da manhã ao redor do mastro ou em frente ao altar. Alvorada neste caso, faz referência ao amanhecer ao contrário de folias como a de Formosa – GO, onde a alvorada é ao anoitecer

Souza (2017, p. 124), ao falar sobre a festa em Natividade -TO, especificamente na folia de Cima, expõe o canto de agradecimento pela mesa, ou seja, o canto em agradecimento ao alimento servido.

*Faça a vênia meu Alferes / Por cima daquela mesa /
Faça a vênia meu alferes / Nos irmãos aqui na mesa /
Agora vamos rezar / A comunhão da santa Igreja //
[...]
Do maior ao mais pequeno / Vamos reunir meu povo /
Vamos agradecer a mesa / que lá nós já jantamo //*

O pedido de pouso expresso por Souza (2017, p. 150) guarda semelhança com os demais aqui informados.

*Dê licença meu Divino, / Nós queremos apiá /
Dono da casa tem muito gosto / E aqui hoje nós vêi pousar //*

*Meu divino nós giramos / Nós sabe do seu trabalho /
Procurou-se a morada / Pra fazê belo agasalho //*

Apesar da festa se situar dentro de um contexto religioso fica claro que as letras dos cantos das folias se conectam com o momento gerando uma inter-relação entre os elementos rituais e as circunstâncias. Vinhal (2016), ao falar sobre a folia de Niquelândia – GO, expressa que o canto da folia, naquele contexto, continha, em suas letras, reverência, pedidos, descrição, comandos e textos bíblicos. O caráter devocional dessas festas é manifestado pela elocução de elementos que vinculam a terra ao céu (ou vice-versa). O elemento recorrente na maior parte das canções é a pombinha e o Divino Espírito Santo.

O modelo de organização instrumental português — ao qual se refere Leal (1994) e Oliveira (2000) e outros — se repete nas folias brasileiras, principalmente nas folias de roça. A instrumentação percussiva e de corda aparece nas configurações musicais atuais, principalmente nas folias de roça: violas, sanfonas, pandeiros, tambores, triângulos, pratos, rabeca, tamboril, cavaquinhos (machete), caixas, rabeca, violinos, violão, reco-reco são comuns no acompanhamento das Folias, especialmente nas folias da Roça.

1.3.6 As proibições dentro da festa

Faz-se necessário expor, pois a festa possui raízes cristãs católicas, que os impérios do Divino (nos anos idos) enfrentaram proibições ⁷³ da igreja católica no que se refere a alguns aspectos de sua celebração e organização. “Muitas Constituições dos Bispados e Cartas Pastorais combateram esta festa que se tornava popular, mas nada conseguiram” (THEOFILO BRAGA, 1869, p. 393).

Leal (1994) e Baptista de Lima (1985) afirmam que a igreja do séc. XVII, através de seus bispos, proibiu os foliões de: utilizar sua música e tambor dentro da igreja, “na ocasião de se coroarem os imperadores” (VILHENA, 1985 p. 236); levarem imagens sacras para as

⁷³ A festa se vinculava diretamente ao calendário litúrgico, pois era celebrada durante Pentecostes, mas não era um evento oficial da igreja. A festa recebeu apoio da igreja quando sacerdotes católicos empossaram os imperadores do Divino e abençoaram os alimentos.

procissões; cantar cantos profanos; e constituir mais de um império por distrito de uma paróquia; realizar festas contendo imperadores fora da Festa do Espírito Santo.

Santo (1988), ao falar sobre as folias em Portugal, afirma que, segundo o historiador Pinharanda Gomes, o Bispo da diocese de Guarda D. José Alves Mattoso, através do decreto de 15 de maio de 1928, proibiu os católicos de participar da folia. Além do mais, a coroação do imperador se tornou, a partir de 1924, “indissociável da missa, sendo novamente proibidas as «coroações em casas particulares e impérios»” (LEAL, 1994, p. 275).

Alguns anos mais tarde o bispo D. Jerónimo Teixeira (1600-1612) proibiu que os foliões «bailassem na Capela-mór das Igrejas» tendo um seu visitador acrescentado a essa proibição a de os foliões entrarem «na igreja a cantar cantigas profanas» (id., *Ibid.*) Em 1645, um outro visitador eclesiástico proibiu na freguesia dos Altares (Terceira) a deslocação do pároco a casa do *imperador*, os «ministros eclesiásticos não assistirão à mesa dos imperadores nem irão a suas casas a dar-lhes o ceptro nem tirar-lhes a coroa» (id. *Ibid.*). Mais tarde, o Bispo Dom António Vieira Leitão (1694-1714) proibiu por seu turno os *Impérios* de mulheres, argumentando com os «enfeites indecorosos e profanos de que as ditas mulheres usam em tais actos» e com o «concurso de homens que a eles vão com práticas indecentes e outras enormidades de que resulta geral escândalo» (LEAL, 1994, p. 272).

A igreja manifestava suas decisões e proibições por meio de *circulares*, que eram documentos emanados da autoridade eclesial com orientações ou proibições a respeito de elementos que contrastavam com a vontade da igreja ou com a dessacralização dos símbolos sagrados.

Tais proibições cerceavam a atuação dos impérios e revelavam o quanto a igreja estava descontente com o comportamento de alguns foliões ao adentrar na igreja. Esse descontentamento é compreensível, pois os impérios, conforme deduções da literatura, não eram organizados pela igreja, portanto ficavam a cargo de leigos. Cabe salientar que essas proibições se situam no período temporal que compreende o XVII ao XX. A grande quantidade de celebrações nas ilhas de Açores é uma hipótese para o fato de a igreja amparar as diversas organizações, relacionadas ao culto ao Divino, existentes no continente e na ilha de Açores. Leal (1994), reza que o objetivo da igreja se pautava em dois planos: um normativo e outro repressivo.

De facto, as «censuras e leis» adoptadas ao longo dos tempos pela Igreja açoriana acabam por se concentrar num número restrito de aspectos da organização ritual das Festas do Espírito Santo. No plano repressivo, as suas preocupações centrais são, por um lado, a de evitar o que é definido como atitudes de «desrespeito» e «irreverência»

em relação à Coroa do Espírito Santo, e, por outro, a de disciplinar ou mesmo eliminar alguns «divertimentos profanos» a que os festejos dariam lugar e que a Igreja considera incompatíveis com os propósitos religiosos do culto do Espírito Santo. No plano normativo, essas «censuras e leis» têm como objetivo central inscrever algumas formas de religiosidade próprias do culto do Espírito Santo no quadro das formas oficiais de devoção católica: as diversas tentativas de regulamentação da cerimónia da coroação são particularmente expressivas desta última linha de acção (LEAL, 1994, p. 278).

Segundo o autor, muitas dessas normas foram ineficazes a ponto de a igreja afirmar, por volta de 1894, que a única forma de lidar com os abusos é o cuidado que o padre deveria ter ao lida com a festa e seus personagens.

Paralelamente aos impérios, que se reuniam para celebrar de forma séria, piedosa e orante, surgiu, a partir do séc. XIX, uma forma diferente de celebrar: as *coroas de Lata*. Segundo Leal (1994), '*coroas de lata*',⁷⁴ eram imitações dos impérios do Divino que, ao invés de honrarem o Divino acabavam maculando a sacralidade da festa com seus atos profanos:⁷⁵ cantos, jogos e danças. Colige-se que essas formas diversificadas sejam expressões da independência daqueles que não estavam sob o julgo da igreja. A consequência disso foi a proibição de que se benzesse coroas que não fossem feitas em prata.⁷⁶

Além do cerceamento das *coroas de latas*, os impérios formados somente por mulheres não eram permitidos (LOPES, 1957). Nem sequer era permitido coroar mulheres (LEAL, 1994). O teor da proibição é tão acentuado que o bispo de Angra D. António Vieira Leitão, citado por Lopes (1957, p. 33-34), proíbe, sob pena de excomunhão e multa, os

74 As coroas de lata eram organizações paralelas para celebrar o Divino, mas que não possuíam aprovação da igreja por utilizar-se de coroas feitas de lata (e atos profanos em seus ritos) em detrimento das coroas do imperador do Divino, confeccionadas em prata (envolvidas em rituais devocionais, orantes e piedosos).

75 Por atos profanos entende-se ações, canto, músicas, danças não ligadas ao ritual do culto.

76 Para reprimir tais «abusos», a Circular determina: «1.º Que ninguém se ache habilitado para benzer coroas do Espírito Santo que não sejam de prata. 2.º Declaramos profanadas e indignas do culto dado ao mesmo Santo Espírito todas as coroas que não forem daquele metal. 3.º Proibimos novamente que se exponha a Coroa do Espírito Santo, e se façam festas ao mesmo fora do tempo que decorre da domingo de Páscoa à da SS. Trindade, sem licença nossa ou do Mto. Rvdo. Ouvidor, ouvido o respectivo Pároco: a qual se não concederá senão por justos e ponderosos motivos. 4.º Por ocasião de estar a coroa em casas particulares, não se praticarão ali outros actos que não sejam de oração e piedade. 5.º Logo que outra coisa conste ao respectivo Pároco, mandará tirar de tal casa a coroa de que se tenha abusado, e não prestará honras algumas religiosas a tais festas. 6.º As coroas decentes destinadas ao culto público serão conservadas nas Igrejas e, em casas particulares, só com licença do respectivo Pároco, não sendo licito expô-las ao culto público e iluminá-las, a não ser no tempo pascal declarado, ou com a necessária licença (...). 7.º É inteiramente proibido coroar mulheres, ainda menores, e de qualquer modo que seja» (id. *Ibid.*: 251). Ainda no mesmo ano, numa nova Circular, são por seu turno proibidas as mascaradas a que, nalguns lugares, as Festas do Espírito Santo dariam origem (Circular..., 1881b: 274-275) (LEAL, 1994, p. 273).

impérios de mulheres que se fazem sob pretexto de festejarem o Espírito Santo mas que não servem mais do que para se ofender, com eles, o mesmo Senhor, pelos “enfeitos” indecorosos e profanos que as ditas mulheres usam em tais atos pelo concurso dos homens que a eles vão, com práticas indecentes e outras enormidades de que resulta geral escândalo.

Infere-se que a criação de alguns impérios não obedeceu aos critérios tradicionais eclesiásticos ou devocionais: oração e piedade popular e por isso foram cerceados pela igreja. Tais impérios, confrarias ou irmandades, não legitimadas pela igreja, não representavam a ideologia católica e, segundo a igreja católica, deduz-se, maculavam o real sentido do culto ao Divino.

A igreja interviria na constituição das irmandades, confrarias ou impérios a partir do ano de 1961. Gandra (2017) destaca que o Bispo de Angra do Heroísmo, D. Manuel Afonso de carvalho, no ano de 1961, proibiu — em todo o Açores — práticas não vinculadas a tradição eclesiástica, estabelecendo que elas deviam ser organizadas pelos membros do Clero ou por organizações aprovadas pela igreja. D. Manuel Afonso de carvalho, neste mesmo ano, decreta extintas, em todas as ilhas do Açores, todas as irmandades, confrarias ou impérios não constituídos sob estatuto aprovado pela igreja. As orquestras filarmônicas também foram proibidas de exercer sua música nas confrarias, irmandades e impérios não autorizados. A consequência disso foi um recurso para o tribunal eclesiástico, por arte das entidades prejudicadas, mas não houve decisão favorável aos impetrantes do recurso.

No tocante ao comportamento, constata-se que a festa possui restrições a respeito de alguns atos. Na freguesia de Ladoeiro, em Portugal, constata-se, segundo Rocha (2013, p. 98), que são proibidas algumas ações em relação às insígnias do Espírito Santo: “proibições de as tocarem com as mãos diretamente ou de permanecerem em casa em que haja casais não oficialmente casados ou em quartos onde haja possibilidade de se manter relações sexuais”. Tal comportamento revela a noção de sacralidade que os festeiros têm para com os símbolos do Divino Espírito Santo.

Além disso, Rocha (2013), citando Henriques, afirma que em Segura, Portugal, os festeiros recebiam verbalmente as proibições, através de leitura. Eles não podiam dar as costas à bandeira, entrar na sala onde comem os mordomos, usar cor diferente de branco na mesa, tinham que estar com sapatos bem engraxados, cumprir horário, não derramar vinho ou resto de comida, não se levantar ou sentar sem autorização do Juiz e não comer antes dele. Em

Monsanto, o excesso de vinho é proibido. Em Beiras, Portugal Continental, é proibido tocar na coroa. Seu manejo é realizado sempre com lenços. Em Zebreira, é proibido sob pena de multa:

1 - Tratar por tu qualquer dos confrades. O tratamento durante os actos solenes tem de ser sempre cerimonioso: senhor juiz, senhora tesoureira, etc. 2 – Apresentar-se em qualquer acto solene com algum botão desapertado, ponta do lenço à vista, ou alfinete pregado na gola do casaco. 3 – Os mordomos devem usar obrigatoriamente gravata no Domingo do Espírito Santo. [...] 4 – Pagam multa todos os que deixarem cair gota de vinho ou pingo de mel sobre a toalha durante as refeições na casa da tesoureira. 5 – Pagam igualmente multa os que se enganarem nos vivas que dão no momento de beberem o vinho durante as mesmas refeições (HENRIQUES, 1996, p. 246 *apud* ROCHA, 2013, p. 156).

No Brasil, segundo Gonçalves e Contins (2008) a festa do Divino foi proibida com a proclamação da República. Segundo Felix (2010), o motivo para a proibição da festa estava relacionado à necessidade de uma organização, pois a festa era vista como uma ameaça à ordem social. “A festa foi proibida por ser considerada pelo governo republicano [...] como um convite ao desregramento e uma ameaça à ordem pública” (FELIX, 2010, 9. 29).

Segundo Rocha (2013), especificamente no Maranhão, as caixeiros foram durante muito tempo proibidas de adentrar a igreja portando suas caixas. Atualmente participam do rito.

Avelar Filho (2015), explica que nas folias da roça de Formosa, bebidas, armas de fogo ou brancas, sensualidade e palavras de baixo calão são proibidas. Caso alguém infrinja as normas é convidado a se retirar. “Essas regras tornam-se necessárias para prevenir desavenças e uma possível dessacralização da festividade que acabará por acontecer com esses atos, tornando o ritual impuro e inválido” (*Ibid.*, p. 340)

Angelo (2011), ao falar das festas do Divino em São Paulo no séc. XVII, elenca que as proibições pelas quais passaram a festa do Divino se deram devido ao fato de a folia do Divino, por exemplo, unir dança, música e imagens sacras. A autora destaca que essa união não é bem vista pela igreja, pois profanava os objetos sagrados. Afim de frisar a proibição da igreja (e do Estado) Angelo (*Ibid.*) e destaca que o alvará de 25 de dezembro de 1608, proibia que as esmolas fossem feitas sem autorização e também que as imagens não deviam ser carregadas nas mãos, pois desse modo revelava-se o respeito necessário a elas. O objetivo, tanto da igreja, como do Estado, conforme a autora, era frear o caráter profano da festa. No entanto, Angelo (*Ibid.*), aduz que as transformações foram ressignificando e reinventando a manifestação.

Silva (2000), ao falar sobre a festa do Divino de Pirenópolis e analisar o livro tomo da paróquia referentes aos anos de 1909 a 1980, explica que devido ao consumo de bebidas, álcool e momentos profanos, as festas populares, dentre elas a festa do Divino chegou a ser proibida na cidade. Conforme a autora, os foliões incomodavam pela falta de educação que demonstraram durante as festas. Além do mais, a igreja também se incomodava com os abusos cometidos nas festas. A igreja não aceitava que se fizessem as festas sem sua intervenção. A autora afirma que os festeiros realizavam a festa mesmo sem o sacerdote. A partir de 1916, surgem orientações explícitas por parte da igreja.

Art. 1º: Antes de começar as providências para as solemnidades deverá o festeiro se entender com o Rev. vigário encarregado da paróquia com ele acertado o programa da festa desde a saída da folia até o encerramento da festa... as solemnidades profanas (as toleradas), que porventura que tiverem de fazer as quais inclusive banquetes etc.. deverão ser realizados à custa do festeiro e em hipótese algumas à custa das esmolas da festa e nunca se confundirem com esta...”

Art. 2º: Depois dessas combinações, o festeiro e o vigário se entenderão sobre as folias que vão percorrer a roça (onde houver o costume, porque onde não são de costume, proibimos que sejam introduzidas) as quais não de obedecer as seguintes: a) as pessoas ocupadas nessas folias nunca poderão exceder a dez (10); b) as únicas despesas que se podem fazer, à custa das esmolas da festa com as folias são a aquisição de bandeiras e algumas imprescindíveis que como esta se relacione a juízo do vigário e jamais roupas e outros objectos para os foliões; c) não serão marcados com antecedência os pousos onde não hão de pernoitar os foliões para evitar ali a reunião de vizinhos e os abusos que se costumão dar, como sejam: danças, bebedeiras, cantigas inconvenientes, etc pois além destes actos desagradarem a Deus ficarião sobrecarregados os donos dos pousos com despesas supérfluas e às mais das vezes superiores às suas forças (SILVA, 2000, p. 130)

A igreja controlou os pousos e giros. Dentre as normas gerais destacamos: A autorização para a realização das esmolas; não demorar no giro; sair em ordem; a distância percorrida deveria corresponder a 1 dia; não ultrapassar os limites da paróquia; a noite era reservada para descanso; não fazer uso de bebida alcoólica; prestação de contas à igreja; proibição de utilização do dinheiro das esmolas em festas profanas.

Enfatiza Silva (*Ibid.*) que as folias em Pirenópolis foram proibidas em 1946, devido à falta de cumprimento de normas. Mesmo assim as festas continuaram a ser realizadas. Em 1948, as autoridades policiais proibem a folia sob pretexto de que “provocam graves prejuízos para o trabalho e sossego público” (*Ibid.*, 137).

Aos poucos o poder da igreja, sobre a festa de Pirenópolis, vai enfraquecendo devido a valorização dos aspectos culturais, históricos folclóricos e turísticos. Leis foram aprovadas em

favor da festa, investimentos pecuniários foram feitos para que a memória histórica e a imagem cultural de Pirenópolis fossem valorizadas, por assim dizer.

As proibições foram diversas. A maior parte delas se relacionam com a interferência da igreja. Outras fazem parte da estrutura da festa, ou seja, regulam o comportamento dos foliões. Para finalizar esta seção, citamos de forma isolada alguns fatos importantes: 1825 – proibição de esmolar, peditório de folia, por parte do governo provincial de São Paulo; 1853 – proibição de que outras folias tirassem esmolas na província de Paraty; 1868 – proibição de símbolos do Divino nas igrejas do Estado do Pará por parte de seu Bispo, D. Macedo Costa; 1871 – proibição de toques de instrumentos e cantos da folia para pedir esmolas em Mogi das Cruzes; 1890 – proibição da circulação de carros de bois na cidade devido ao barulho emitido pelas rodas dos carros; 1924 – Proibição da festa de Mariana, através de decreto que proibia as festas religiosas e bailes ⁷⁷ (GANDRA, 2017; PASSARELLI, 2012; THOMSEN et al., 2017; BARBOSA, 2016).

⁷⁷ Mas aconteceu em abril de 1923, na cidade de Juiz de Fora / MG, a Conferência Episcopal da Província de Mariana. Das resoluções tomadas, as de nº 15 e 16 diziam respeito exatamente aos jogos em festas de igreja e serviram de justificativa para a paralisação dos festejos no ano seguinte. *Resolução: Prohibimos em absoluto (o grypho é nosso) os bailes em beneficio de instituições catholicas, bem como outras festas de beneficio com jogos de azar ou divertimentos de moralidade duvidosa. Prohibimos igualmente as festas religiosas, com jogos a dinheiro, nas praças ou em quaesquer lugares franqueados ao povo (é ainda nosso o grypho), determinando aos Rev. Vigários que recorram ás auctoridades, e, no caso de nada conseguirem, suspendam immediatamente os actos do culto, seja na sede da parochia, seja em capellas* (PASSARELLI, 2012, n.p).

2 CAPÍTULO - O CONTEXTO DA FOLIA: ESTUDO DE CAMPO.

2.1 Folia da roça: uma introdução

O estudo de campo permitiu a verificação dos elementos culturais e religiosos presentes na Folia da roça de Planaltina (FRP), seja através da entrevista, seja através da observação. Não é objetivo deste trabalho realizar uma exposição literal do contexto da folia da roça de Planaltina - DF, mas sim oferecer uma compreensão do material cultural e simbólico da FRP.⁷⁸

A folia da roça de Planaltina - DF⁷⁹ é encabeçada pelo grupo de folia intitulado de *caminhando com Cristo*, fundado por Joaquim de Felipe, mestre guia dessa folia há 28 anos, folião há quase 50 anos. No ano de 2019, a folia teve dois alferes: Pedro Henrique Beira-Rio e Manoel Beira-Rio e dois mestres guia: Joaquim de Felipe e Marcos Maciel. Segundo o mestre guia Joaquim de Felipe, a folia é um costume antigo muito anterior a sua atuação como guia de folia.



Figura 2: mestres guias Joaquim de Felipe (esquerda) e Marcos Maciel (direita)

Fonte: O autor

⁷⁸ Perez (2019), através de seu trabalho intitulado *'Festa, religião e cidade: experiência e expertise'*, nos diz que o importante não é tentar descrever a festa e sim tentar compreendê-la. Seu trabalho utiliza a palavra festa em sentido amplo. O objetivo de seu trabalho é “pensar o fundo epistêmico de nossas práticas discursivas e textuais sobre festa” (*Ibid.*, p. 13). Para a autora, deve-se superar a *festa-fato*, a coisa-presente, e alcançar a *festa-questão*, o suplemento-referência à coisa. Perez apresenta a tese da morte da festa e para tal utiliza dois modelos de referência: “o “modelo de tipo sociológico” (modelo da festa arcaica), desenvolvido a partir dos estudos das ditas sociedades primitivas; 2) o “modelo de tipo histórico” (modelo da festa tradicional), desenvolvido em torno do estudo das festas ocidentais do passado” (*Ibid.*, p. 13). Para a autora, esses modelos tratam do fato-festa, ou seja, a festa em perspectiva, o que gera divisão e não tem, em relação a contemporaneidade, uma “existência própria fora a sua pura facticidade” (*Ibid.*, p. 14). Para compreender a festa a autora, baseada na perspectiva de Duvignaud, elenca dois passos: o primeiro passo é desconstruir a ideia de festa e não a tratar como uma coisa de conteúdo específico de uma sociedade ou grupo e também a um tempo; o segundo é “tratar a festa como questão, isto é, como perspectiva, como caso de estudo” (*Ibid.*, p. 14). Dessa maneira, a festa não mais seria descrita e sim compreendida como um ‘mecanismo’ do ‘imaginário’.

⁷⁹ Um das características que fazem da FRP uma folia diferente é não ter uma equipe de foliões que saem às ruas para realizar rituais de peditório, como é característico das folias. Além do mais, a função do conjunto instrumental não é acompanhar os cortejos, mas sim realizar os rituais.

Conforme o mestre guia Joaquim de Felipe, a folia da roça de Planaltina - DF tem origem nas folias de Formosa, pois Planaltina - DF, nos anos idos, pertencia ao distrito de Formosa. Conforme Couto (2004 *apud* Avelar Filho, 2015, p. 29),

a festa [em Formosa] chegou pelo vale do São Francisco, Minas e Bahia, trazida pelos tropeiros de gado que, naquela época, vinham a Formosa para negociar. Foi em 22 de agosto de 1838, por meio da Lei Provincial de Goiás, que iniciou a festa no Arraial dos Couros, hoje Formosa. Uma parte dela acontece na cidade, a Festa do Divino, a outra na zona rural, a Folia da Roça.

No que se refere à religião, a ligação da folia da roça com o catolicismo é bem definida pelos foliões. Quando se perguntou se havia ligação entre a FRP e o catolicismo a resposta foi: “total. Nós estamos louvando o Espírito Santo e só o catolicismo faz isso” (Cesinha, FF: contraguia de folia).

Avelar Filho (2015, p. 24) explica que as folias envolvem um catolicismo oficial e popular. O oficial envolve “os preceitos canônicos com missas, batizados e casamentos”. O popular caracteriza-se pelo “ritualismo de suas manifestações devocionais não provenientes da doutrina romana” (SANTOS, 2008, *apud* AVELAR FILHO, 2015, p. 25). Na FRP, há predominância do catolicismo popular e, também, oficial, pois além das celebrações com ritos definidos pela tradição, existe, em cada pouso de folia, uma missa e também orações próprias do catolicismo: Pai Nosso; Ave Maria; Oração ao Espírito Santo; e Santo Anjo.

A percepção de que o catolicismo é o apoio para a realização dos ritos é clara, por parte dos foliões. A partir dessas narrativas e observações em campo, afirmamos que não é possível realizar a festividade sem que se celebre ou mencione os elementos do catolicismo oficial.

A FRP é recheada de representações simbólicas. Encontramos em Clifford Geertz (1926-2006) aspectos que explicam as representações simbólicas da FRP. Para Geertz (2008), os símbolos são elementos diversos que vão desde acontecimentos até objetos. O que torna a folia um símbolo sagrado é a expressão de devoção ao Divino Espírito Santo com força espiritual e transcendental. Essa devoção se situa dentro do contexto do catolicismo, pois o Divino é parte integrante da Santíssima Trindade, conforme supracitado. Logo, a folia se torna expressão da fé católica. Geertz (2008, p. 96) considera que “a força de uma religião ao apoiar os valores sociais repousa, pois, na capacidade dos seus símbolos de formularem o mundo no qual esses valores, bem como as forças que se opõem à sua compreensão, são ingredientes

fundamentais”. Para Pierre Bourdieu (1998), a religião faz parte do que ele chamou de “estrutura estruturante”. É por consequência desse sistema estruturante, que envolve formas simbólicas, que a religião exerce um poder sobre as pessoas e se constitui como um fator de integração social. “Os símbolos são instrumentos por excelência da integração social (BOURDIEU, 1998, p. 10).

Adentrando nas concepções de Geertz (2008), o seu paradigma — ethos e visão de mundo — sintetiza o conceito de religião em:

(1) um sistema de símbolos que atua para (2) estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da (3) formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e (4) vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que (5) as disposições e motivações parecem singularmente realistas (GERTTZ, 2008, p. 67).

O *ethos*⁸⁰ da folia do Divino, ou seja, os aspectos morais, estéticos e valorativos, envolve um conjunto de valores, ideias e crenças que se apoiam na religião para demonstrar sua relevância. Conforme Geertz (2008) o *ethos* religioso é um sistema cultural que cria, recria e controla o comportamento da sociedade. A visão de mundo dos foliões, em relação a FRP, é de que a folia é um ritual de agradecimento, saudação (louvor) e exaltação da figura transcendental do Divino Espírito Santo. É exatamente nesse ritual que ocorre uma fusão com o mundo vivido e imaginado, na medida em que as celebrações tem como objetivo abordar a imanência do homem do campo, que deseja a bênção para sua vida e a transcendência de louvar e exaltar o Divino Espírito Santo, manifestado na bandeira do Divino.

Em consonância com Geertz (2008), compreendemos que a cultura dos foliões se baseia em construções simbólicas envolvidas nos rituais e nos significados de seus símbolos. Conforme Geertz (2008), é a teia de significados (que os foliões imprimem aos seus rituais), que se concatena coletivamente, que permite a análise cultural, ou seja, a celebração da folia

⁸⁰ Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo "*ethos*", enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo "visão de mundo". O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas ideias mais abrangentes sobre a ordem. A crença religiosa e o ritual confrontam e confirmam-se mutuamente; o *ethos* torna-se intelectualmente razoável porque é levado a representar um tipo de vida implícito no estado de coisas real que a visão de mundo descreve, e a visão de mundo torna-se emocionalmente aceitável por se apresentar como imagem de um verdadeiro estado de coisas do qual esse tipo de vida é expressão autêntica” (GEERTZ, 2008, p. 92).

reúne os vários significados culturais dos foliões, reunindo todo o conjunto de crença, ideias e valores que são orientadores do comportamento destes. Para Geertz (2008, p. 93),

[...] os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o ethos de um povo – o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo, e disposições morais estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias abrangentes sobre ordem.

A celebração da FRP pressupõe a existência anterior de valores objetivos (o ethos da folia) que se desenvolvem para que haja a necessidade de celebrá-la. Esses valores— devoção, fé, esperança, gratidão, saudação, caridade, transcendência do Espírito Santo, sacralidade da bandeira — estão relacionados aos valores do catolicismo oficial e popular. Geertz (2008, p. 96) define que “nos rituais sagrados e nos mitos, os valores são retratados [...] como condições de vida impostas [...]”. Esse fator é claro na FRP, pois ele decorre de um dogma⁸¹ sobre a Santíssima Trindade.

A FRP tem seus valores construídos sobre a tradição da folia da região e sobre alguns aspectos da igreja católica. De fato, observa-se uma imposição a respeito da ritualização. O ritual da folia da roça, com forma fixa, é uma continuidade da tradição, não podendo ser, estruturalmente, modificado. O guia de folia Joaquim de Felipe informa-nos que o desejo é de manter a tradição, mas algumas modificações foram feitas.

Eu, por exemplo, já venho um guia mais novo. Então muitas coisas... eu achei que não tava batendo muito com os dias de hoje ai eu tomei a liberdade de eu mesmo mudar, por que o tempo mudou [...] nós temos que acompanhar a evolução então por isso que a gente mudou muita coisa. Ainda tem coisa que às veis... pá mudar, mas a gente que manter ainda a tradição antiga. A gente não pode mudar todas.

A teia cultural na FRP se manifesta nos traços coletivos, na forma de vestir, falar, no meio no qual a celebração acontece. Enfim, nos acontecimentos e no que contribua para eles. Todos os participantes se envolvem nessas formas simbólicas e compartilham de seus significados. Os padrões culturais, neste caso, os sistemas de símbolos da folia, que vemos adiante, “representam fontes extrínsecas de informações” (GEERTZ, 2008, p. 68).

⁸¹ Dogma é um preceito católico que afirma a verdade absoluta de algo relacionado à fé católica.

O âmbito religioso da folia é expresso por sua conexão com o catolicismo: ⁸² devoção ao sagrado, rezas, símbolos religiosos católicos (como a bíblia, as imagens sacras e a cruz). A consciência do valor devocional é o fator que motiva os foliões, ano a ano, a celebrarem o Divino. Não é por desejo de valorizar a folia como tradição cultural, embora os foliões se preocupem com o aprendizado das novas gerações, para que a tradição seja mantida. O desejo é de celebração e exaltação da terceira pessoa da Trindade. ⁸³

Por fim, a festa é um espaço social e, como tal, ⁸⁴ é palco não só para a devoção, mas também para construção e manutenção de laços de afetividade e amizade e para a manifestação de aspectos emocionais, pois segundo Dissanayake (2006), os rituais são os fatores que motivam emoções diversas aos participantes. Amaral (1998, p. 26), ao falar sobre ‘*A festa como objeto e como conceito*’, afirma o caráter das festas como espaços de sociabilidade. Para a autora,

são imprescindíveis tanto as cerimônias festivas quanto os rituais religiosos para reavivar os “laços sociais” que correm, sempre, o risco de se desfazerem. Neste sentido, poderíamos imaginar que, quanto mais festas um dado grupo ou sociedade realizam, maiores seriam as forças na direção do rompimento social às quais elas resistem. As festas seriam uma força no sentido contrário ao da dissolução social.

As festas do Divino são ocasiões especiais para o encontro de amigos. Respeito, amizade e afetividade são temas que permeiam os relacionamentos dos foliões. Muitos deles se conhecem há anos, celebram a folia há mais de 30 anos. Este é um motivo para o bom relacionamento entre os foliões. Para Blacking (1973, p. 103), “nas sociedades humanas, os problemas começam quando as pessoas aprendem menos sobre o amor, pois o amor é a base de nossa existência enquanto seres humanos.

A relevância em falar da FRP como espaço social, capaz de gerar essas interações, se revela na possibilidade da partilha de elementos extramusicais que contribuem para a manutenção dessa devoção e dos laços afetivos. “O mais importante numa tradição cultural, em qualquer momento de sua história, é a maneira pela qual seus componentes humanos se

⁸² A comunidade de Planaltina pertence à diocese de Brasília, especificamente à paróquia São Sebastião em Planaltina DF. A folia é uma manifestação que se desenvolve com aprovação e participação eclesial.

⁸³ Um dos fatores marcantes, e extramusicais, na folia do Divino de Planaltina é a preocupação com o caráter devocional. Para os Foliões, não há caráter folclórico, ou seja, fantasioso.

⁸⁴ Para Bourdieu (2013, p. 134 -136), “a estrutura do espaço social se manifesta assim, nos mais diversos contextos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de metáfora espontânea do espaço social” [...] “o espaço social não é o espaço físico, mas ele tende a se realizar de forma mais ou menos completa e exata nesse espaço”.

relacionam uns com os outros. É no contexto dessas relações que se usufrui e partilha-se de experiências emocionais” (BLACKING, 1973, p. 73).

O viés sacro/devocional da festa se revela nos diversos ritos, no entanto a folia também reúne pessoas com o objetivo único de diversão e entretenimento. Essa pesquisa não tem por objetivo abordar a parte profana da festa que se revela a partir da dança chamada o catira⁸⁵ e da festividade, regada à música controlada por um DJ, que acontece após a janta. Nem sequer o catira será abordado aqui. Essa afirmação é somente para elencar que a festa também é um espaço social tanto para seus participantes como para aqueles que a visitam, após os rituais, com finalidade única de diversão.

2.2 Caracterização do campo

O estudo de campo se deu na cidade de Planaltina - DF. Planaltina situa-se no Distrito Federal. Inicialmente se chamava Mestre D’armas, pertencendo à cidade de Formosa. Em 1964, ela foi considerada uma das 8 regiões administrativas do Distrito Federal pela lei no 4.545, de 10 de dezembro de 1964 (clique e leia). Suas origens remontam ao ano de 1859, data considerada oficial e comemorada como ano de fundação da cidade. Essa data, de 1859, faz referência à data da criação do distrito de Mestre D’armas. Em janeiro de 1967, o decreto nº 571 (clique e leia), fixou a data de 1959 como data de fundação do núcleo urbano regional da cidade de Planaltina - DF.

Planaltina - DF está localizada a 38,5 quilômetros de Brasília. Ela possui 1.537,16 quilômetros quadrados de extensão. Segundo a Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD), da Companhia de Planejamento do DF (CODEPLAN), Planaltina tinha, em 2015, uma população estimada de 189 mil habitantes, com renda média mensal domiciliar de R\$ 3.183, 47. Suas atividades culturais e turísticas envolvem a Festa do Divino, a Folia de Reis e a Via-Sacra. Além disso, os turistas podem conferir a Lagoa Bonita, a Cachoeira do Pipiripau, o Centro Histórico e o Vale do Amanhecer.

⁸⁵ O Catira é a dança mais executada nas folias goianas, e certamente uma das mais antigas. A começar pelo nome, que em outros lugares é chamado – talvez primeiramente – de Cateretê, o Catira é ritmo hibridizado sobre o qual não se chegou a um consenso sobre suas origens (CLÍMACO, 2019, p. 148).

A folia ocorre nas fazendas, nos arredores de Planaltina – DF e por isso é chamada de folia de roça. A alvorada da folia — que é início das celebrações — ocorreu na fazenda Beira-Rio que fica localizada cerca de 90 Km da cidade de Planaltina - DF. Normalmente, inicia-se na fazenda mais distante e, aos poucos, aproxima-se de Planaltina - DF.

A fazenda Beira-Rio, local do primeiro pouso, é uma fazenda de criação de gado e produção de Leite. O objetivo em abrigar a folia, segundo pode se constatar, vai muito além de oferecer um local para a celebração. É uma oportunidade de receber o Divino em casa, ter sua propriedade abençoada através da presença da bandeira do Divino.

As propriedades que receberam a folia conservavam quase as mesmas características: clima rural, agricultura (extrativismo ou pecuária), grandes áreas verdes naturais ou cultivadas, elementos naturais como rio e vegetação.⁸⁶ Para receber os foliões, o local precisa obedecer a alguns critérios. Ele precisa possuir condições para a higienização de todos os foliões, possuir em sua frente uma cruz de madeira que será, no momento oportuno, envolvida por uma peça de pano branca e um altar (decorado contendo a imagem da pomba do Divino, um crucifixo, uma bíblia, uma imagem de Nossa Senhora, um fio ou corda ligando o cruzeiro⁸⁷ ao altar que os foliões chamam de fio telégrafo).⁸⁸ Algumas fazendas possuíam 12 bananeiras, ao redor do cruzeiro, representando os 12 apóstolos.

⁸⁶ A agricultura, o extrativismo e a pecuária não são características de todas as propriedades. Algumas delas são locais de diversão de famílias que se reúnem no fim de semana para confraternizar.

⁸⁷ Cruzeiro - Cruz de madeira, com cerca de 2 m x 1,30 m, fixada na entrada da casa. É o local onde se realiza o ritual de Saudação do Cruzeiro

⁸⁸ Expressão nativa que se relaciona com a corda ou linha que liga a cruz de madeira, disposta na frente da casa, ao altar. Simboliza a ligação entre a cruz e o altar. Segundo o guia de folia Joaquim de Felipe, antigamente colocavam o sino no cruzeiro. O sino tacava sempre que a folia se aproximava.



Figura 3: alferes Pedro Beira-Rio. Chegada da comitiva na fazenda para pedir o pouso

Fonte: O autor

Além disso, a fazenda ou rancho precisa possuir uma grande área para que seja realizada a entrada da comitiva de cavaleiros, comandados pelo alferes. As localidades também devem possuir áreas destinadas às mussungas. As mussungas são acampamentos destinados a acomodação das barracas dos foliões que acompanham a festividade. Existem dois tipos de mussungas: a mussunga oficial, que é a mussunga dos foliões de frente,⁸⁹ normalmente



Figura 4: mussungas dos foliões de presença (mussunga geral)

Fonte: O autor

⁸⁹ Folião de frente ou de obrigação – Pessoa que participa da folia através da realização de alguma obrigação, o caixeiro, por exemplo.

localizada próximo ao altar e a mussunga geral, que envolve os foliões de presença,⁹⁰ sempre localizada distante do altar. Na mussunga oficial quase não se ouviu som automotivo ou de *players*, não se fez uso de bebidas alcoólicas. O clima é de recolhimento e respeito aos preceitos celebrados, o que não ocorre nas mussungas dos foliões de presença. Nelas, há som intenso, bebidas diversas e muita gargalhada. Conforme o alferes Pedro Beira-Rio, algumas pessoas aproveitam o momento da festa para acampar e se divertir. “Algumas delas não vão até o altar; acampam um ou dois dias, jantam conosco, esperam a diversão que acontece sempre após o catira, voltam para suas mussungas ou vão embora”.

Quando se perguntou o porquê de se levar a bandeira às fazendas, ranchos e sítios, os foliões responderam que isso é uma forma de levar a bênção do Divino a elas. Conforme Maria Gabriela, FF: caixeira,

Antigamente, na roça, não tínhamos a igreja tão próxima assim [...] a gente vai nas fazendas porque é longe da cidade. As pessoas, que tem na cidade, tem acessibilidade da igreja, de tá acompanhando, principalmente a folia que acontece lá. Já as pessoas daqui [da roça] ... a gente tem mais facilidade de vim de lá pra cá do que eles de cá pra lá, então a gente vai de fazenda em fazenda [...].

Cesinha, FF: violeiro, revela que “as fazendas... são a parte...é.... onde... se é produzido a maior parte dos alimentos. É onde se tem mais fartura”. Desse modo, a folia leva até as fazendas a bandeira a fim de que elas, por serem produtoras dos alimentos, sejam abençoadas.

A tabela a seguir nos mostra os pousos,⁹¹ seus pouseiros e o dia no qual tais pousos ocorreram.

Quadro 1: eventos que envolveram a folia na roça

	Pouseiro	Data	Local
Alvorada	Hermenegildo Rabelo da Silva e Terezinha Alves da Silva	02/06/2019	Fazenda Beira-Rio
1º pouso	Neosmar Rabelo e Maria Aparecida	03/06/2019	Sítio Padroeira

⁹⁰ Folião de presença ou de arribada – Pessoa que participa da festa como expectador sem possuir obrigação em relação a alguma atividade.

⁹¹ Pouso - Local designado para abrigar os foliões e realizar a celebração.

2° pouso	Mussunga Pena Branca	04/06/2019	Chácara 13 irmãos
3° pouso	Cyney e Elaine de Luna	05/06/2019	Chácara aconchego n° 20
4° pouso	Família Abrantes e Cardoso	06/06/2019	Fazenda sucupira
5° pouso	Pedro P. Junior	07/06/2019	Fazenda Lumiar

Fonte: elaboração do autor

Soma-se a esses pousos, os eventos na cidade. Como informamos, a folia, aos poucos, se aproximou da cidade. Na cidade a programação seguiu da seguinte maneira:

Quadro 2: eventos que envolveram a folia na cidade

Evento	Data	Local	Horário
Encontro de bandeiras	08/06/2019	Praça Pe. Antonio Marcigaglia	13 h
Café do folião de roça	09/06/2019	Av. Hugo Lobo. Q 21, casa 10 B	7 h
Missa Solene do Folião	09/06/2019	Igreja Matriz de São Sebastião	9h30min
Giro da Folia de Roça pela Cidade	09/06/2019	Saída da Matriz, São Sebastião. Chegada na praça de São Sebastião, igreja Velha	11 h
Entrega dos troféus	09/06/2019	Praça de São Sebastião	14 h
Desalvorada	09/06/2019	Igrejinha Velha	16 h

Fonte: elaboração do autor

2.3 A preparação e organização da folia da roça

O trabalho de campo se bifurcou entre a preparação da festa, através das 9 novenas ao logo do ano, e também entre as celebrações realizadas no desenrolar da folia da roça, propriamente. A folia da roça não se limita à semana de comemoração do rito católico de Pentecostes, quando ocorre seu ápice e, normalmente, finda. Ela se articula durante todo o ano

através de suas novenas e dos diversos ensaios, realizados pelo mestre-guia, e procedimentos de arrecadação de donativos — realizados pelo alferes.

Esse tempo, no qual ocorre a folia, é um tempo de preparação que envolve uma verdadeira busca espiritual com objetivo de bem celebrar o Divino Espírito Santo. Esse comportamento religioso se revela quando se inicia o que Eliade (1992) chamou de *tempo sagrado*. Eliade (1992, p. 40) nos diz que “a liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do Filho de Deus”. A FRP, que se desenvolve nesse tempo sagrado para os foliões, faz uso do fato histórico para significar sua devoção: a crença na descida do Espírito Santo sobre os apóstolos.

O que torna o homem religioso é sua crença, o que envolve, conseqüentemente, misticismo e mistério, segundo Eliade (1992). Mas fora do tempo sagrado, os foliões mantêm suas devoções. Viver com essa devoção é consequência de possuir fé no Divino. A folia da roça é a expressão máxima da devoção. Fala-nos Eliade (1992, p. 47):

O homem religioso sente necessidade de mergulhar por vezes nesse Tempo sagrado e indestrutível. Para ele, é o Tempo sagrado que torna possível o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana. É o eterno presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos eventos históricos.

A celebração da folia da roça de Planaltina - DF tem como motivação a devoção ao Divino Espírito Santo. Ferreira (2000, p. 473), expõe que o tempo motivação revela-se como “o conjunto de fatores, os quais agem entre si, e determinam a conduta de um indivíduo”. Sem o elemento de devoção, à terceira pessoa da Santíssima Trindade, não há o que celebrar. Os objetivos dessa motivação são, dentre outros, a saudação, o agradecimento e a súplica ao Divino Espírito Santo. Na FRP, percebemos dois tipos de motivação: primordial e secundária. Como motivação primordial tem-se a celebração do Divino Espírito Santo como entidade sagrada. A motivação secundária é a utilização da festividade para entretenimento, acampamento e confraternização. Juntamente com a devoção está o que os foliões chamam de evangelização. Evangelizar é propagar os princípios religiosos da moral cristã católica. Esse caráter evangelizador está presente nas concepções dos foliões, conforme constatamos através do excerto:

o Espírito Santo me deu a oportunidade de levar ele às pessoas, de evangelizar através da bandeira, através da folia que é uma tradição. Levar nas fazendas, às pessoas que são necessitadas... a acreditarem... a ter fé (Maria Gabriela, FF: caixeira).

Toda a preparação e organização da folia teve por base o empunhador da bandeira do Divino: o Alferes.⁹² O processo de escolha do Alferes ocorre por adesão ao cargo, ou seja, o candidato a Alferes da bandeira, insere seu nome em uma lista e aguarda até que chegue a sua vez. O alferes da folia de 2019, Pedro Beira-Rio, nos conta que:

Tem uma fila. Você vai lá e coloca seu nome. [...]. Eu quero ser alferes da folia. O Joaquim (mestre guia) explica como é a folia. Eu coloquei meu nome faltava sete anos. Tinham sete pessoas na minha frente. Eu, no meu coração, queria ser alferes da folia da roça. Meu pai gira a folia desde 89. Bem antes de eu nascer ele já girava a folia. Então eu cresci com a folia da roça. E aí, meu pai vinha. Meu pai ficava a semana aqui, tranquilamente. Minha mãe arrumava a mala dele tranquilamente. Minha mãe gira a folia de rua. Esse é o primeiro ano dela na folia de roça. [...] eu sempre quis ver meu pai como alferes da folia da roça. Era meu sonho: ver meu pai. [...] — o senhor vai todo ano. Ele virou pra mim um ano e disse que só quem tinha dinheiro que era alferes da folia da roça. [...] e aí eu fiquei com isso na cabeça. [...]. Em 2007, deu um negócio no meu coração mesmo. Eu falei: rapaz vou colocar o nome meu e do meu pai. Ele falou não coloca não que você vai passar vergonha. Eu não vou aceitar. Aí veio o Joaquim: Oh, Manel fiquei feliz demais ali agora. Vai ser o alferes da folia da roça. Ele olhou pra mim e já chegou outro [...]. Ele já aceitou de pronto. [...] já começamos a receber doação naquela época.

O alferes possui como encargo a organização e captação dos recursos para que a festa seja realizada. É ele quem irá administrar os donativos e valores recebidos, providenciar os pousos, ou seja, os locais onde os foliões acamparão para celebrar, tomar café, almoçar, jantar e pernoitar. O alferes é quem posiciona e retira a bandeira do altar. Ele é o guardião da bandeira do Divino.

O alferes se torna alguém em evidência na comunidade. O alferes concentra em si um poder que podemos chamar de religioso (de dimensão social). Conforme Durkheim, (1968, p. 237), essa autoridade emana do “sentimento que a coletividade inspira em seus membros, mas projetado fora das consciências que o experimentam, e objetivado. Para objetivar-se, ele se fixa sobre um objeto, que se torna sagrado”. Aqui não se trata de um objeto, mas de uma pessoa, o alferes, que, como empunhador da bandeira, se torna um símbolo de poder. A bandeira é o objeto de onde emana o poder que ele detém. Pedro Beira-Rio, alferes 2019, informou que “você vira uma autoridade na cidade. As pessoas querem saber quem é o alferes, as pessoas

⁹² A folia contou com dois alferes: Manoel Beira-Rio e Pedro Henrique Beira-Rio, pai e filho.

querem pegar na minha mão, as pessoas querem estar próximas de mim, querem tirar uma foto comigo”. Woodward (2000, p. 18) explica esse fenômeno afirmando que “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder”.

A entrevista com o alferes revelou que boa parte da organização de toda a folia de Planaltina - DF, incluindo a folia da rua e folia de roça, é propiciada por recursos diversos:⁹³

- ✓ Emenda parlamentar — que ajuda na organização da estrutura física, segurança, sonorização, na compra de utensílios descartáveis e no aluguel de tendas;
- ✓ Doações que, normalmente, envolvem alimentos perecíveis, serviços, animais e recursos financeiros.⁹⁴

Conforme Pedro Beira-Rio, a folia é tão apreciada pelo Divino Espírito Santo que acontecimentos considerados por ele como providência divina são comuns: “eu estava sem dinheiro para comprar umas lâmpadas e veio um amigo meu e me deu o valor que precisava. Eu arrepiei na hora, expliquei para ele e ele se arrepiou também”, afirma. A crença do Alferes na possibilidade de auxílio daquele que é transcendente, o Divino, no plano material se justifica através da crença de que a festividade é para ele.

Quando findou o ritual, após a desalvorada, a bandeira foi entregue ao novo Alferes que, a partir de então, recebe a guarda da bandeira e começa sua trajetória para a realização da festa do próximo ano.

As novenas⁹⁵ são uma parte fundamental da FRP, pois através delas a folia é preparada. Segundo Maria Beira-Rio, a preparação da FRP, por meio da novena, não é no sentido estrutural, mas espiritual, ou seja, os foliões se reúnem para entrar no clima da espiritualidade

⁹³ Os recursos arrecadados pelas folias são denominados esmolos. As esmolos são arrecadadas previamente. A FRP não utiliza a nomenclatura esmolos para a arrecadação de seus recursos financeiros ou materiais. No entanto, tal nomenclatura aparece em alguns cantórios: bendito de mesa; e cantório de promessa.

⁹⁴ Conforme o Alferes Pedro Beira-Rio, no ano de 2019, foram consumidas, somente na alvorada, 3 vacas, 40 kg de arroz e 20 kg de feijão. Foram recebidas 20 vacas para abate e servir durante as refeições da folia. O maior consumo de alimentos se dá no dia da desalvorada, onde são consumidas 7 vacas. Por vezes, o alferes recebe somente o pouso, ou seja, a casa. O alferes é responsável por toda logística. Pedro Beira – Rio informa que foram doadas 3 toneladas de arroz para a FRP.

⁹⁵ Novena é um acontecimento, que ocorre durante 9 dias, envolvendo um grupo de pessoas com finalidade de rezar, meditar e celebrar, neste caso, o Divino Espírito Santo. As reuniões são realizadas em lares diversos.

da festa. Além dos foliões de frente, toda a comunidade se reuniu para celebrar o Divino através das novenas. O contingente de pessoas, nas novenas, não é expressivo, mas reuni foliões de todas as idades: jovens, adultos e crianças.

A estrutura da novena se resume em duas partes que são os ritos introdutórios e a novena propriamente.

- ✓ Ritos introdutórios: canto de acolhida dos foliões; canto de alvorada da folia; invocação da Santíssima Trindade; alvorada da bandeira e do alferes; palavra da família anfitriã; oração inicial.
- ✓ Novena: canto do Espírito Santo, que é não ritual;⁹⁶ reflexão, que se constituiu de uma leitura de cunho meditativo, realizada por 3 leitores; leitura bíblica; pregação breve; música não ritual; terço do Espírito Santo; cantório de promessa; palavra do alferes e guia de folia; cantório de desalvorada; e oração final.

No final de cada novena houve um bingo e um jantar. O bingo foi uma forma de arrecadar fundos para a realização da festa. Após o jantar, as pessoas se reuniram para conversar, contar histórias e confraternizar.

Após o término das novenas, findo os 9 meses, os foliões se dirigiram ao local da alvorada, ou seja, ao início da folia. Segundo o guia de folia Marcos Maciel, na folia da roça não houve o levante do mastro, pois este é característica das folias de rua.

Paralelamente às novenas, o mestre guia Joaquim de Felipe⁹⁷ ofereceu instruções a respeito do aprendizado⁹⁸ dos diversos instrumentos da folia. Sua preocupação é com a manutenção da tradição, principalmente por se tratar de uma manifestação de tradição oral. Segundo o mestre guia Joaquim de Felipe, “os jovens não estão interessados em manter essa

⁹⁶ Ou seja, é um canto cantado nos rituais da igreja católica.

⁹⁷ A folia da roça de Planaltina teve dois mestres guias: Joaquim de Felipe e Marcos Maciel. Marcos Maciel, formado em viola caipira pelo Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília (CEP-EMB). O guia de folia Marcos Maciel auxilia a todos que se interessam em aprender a música da folia.

⁹⁸ O processo de aprendizado se baseia na visualização, audição e repetição. Como essa música é de tradição oral, ou seja, não está escrita, o aprendizado é totalmente auditivo. Não há orientações escritas para os encontros de aprendizagem da FRP. Fator importante é a atuação do mestre guia Marcos Maciel. Como ele é músico de formação, ele dá aulas numa perspectiva mais formalizada. Um dos contraguia da folia, o Alcides, foi seu aluno de viola caipira.

tradição e preocupamos com isso. Precisamos de que as pessoas continuem com essa devoção”. Quando perguntado a respeito das ações de conscientização dos jovens postulantes aos cargos de obrigações da folia, Joaquim de Felipe informou que as formas de conscientizar, a respeito da importância da folia, ocorrem por meio de palestras e informações verbais esporádicas e informais a respeito dela.

Nóis damos ensaio para ensinar as pessoas... quer dizer... aquela pessoa que conheço que tem futuro... a gente insiste. Aí você pega uma pessoa que não tem futuro, que não tem o dom, você desiste. A gente coloca ela em outro lugar. [...] você tem que procurar qual é o outro (dom) (Diário de campo. Joaquim de Felipe, mestre guia).

Dessa maneira, a predisposição rítmica é o fator importante para ser um guia de folia, contra guia ou participante do conjunto instrumental. Segundo Joaquim de Felipe, existem várias chances para o aprendiz. Se o aprendiz não desenvolver, nas diversas tentativas, ele é realocado para outra tarefa. A partir dessas informações nos lembramos do que afirmou Blacking (1973, p. 43):

o valor da música na sociedade, e seus efeitos diferenciais nas pessoas, podem ser fatores essenciais no crescimento ou na atrofia das habilidades musicais, e o interesse das pessoas na própria música pode ser menor que nas atividades sociais que se relacionam a ela. Por outro lado, a habilidade musical jamais se desenvolve sem uma certa motivação extramusical (BLACKING, 1973, p. 43).

Podemos entender o excerto de Blacking (1973) como um alerta à necessidade de valorizar a música, ou seja, os participantes precisam valorizá-la para se motivar a aprendê-la, a praticá-la. A grosso modo, podemos afirmar que é preciso que se demonstre o valor da música, pois caso contrário os participantes valorizarão mais a participação, como devotos espectadores, do que como cantadores ou tocadores. Segundo o autor, os jovens, por não compreenderem o valor da música, podem ficar mais interessados nas atividades sociais (religiosas), em detrimento de uma participação em relação à música.

Alguns foliões foram questionados a respeito de seu aprendizado. Boa parte deles afirmou que tocar ou cantar é uma habilidade que supõe recepção de dom divino. Cesinha, violeiro, expõe, ao falar sobre aprendizado, que “foi um dom que o Divino me deu”. Fernando, violonista, relevou que “surge aquela vontade de aprender [...]. Eu aprendi praticamente sozinho, vendo! Viola por exemplo: o Marcos me ensinou duas afinações na viola e eu aprendi”. Joaquim Marelo, violeiro, disse que “a gente vai aprendendo um pouquinho aqui, um pouquinho ali, olhando. E tem o grupo unidos na fé que tá aí pra ensinar a gente”. Domingos, rabequista,

nos contou que “foi curiosidade [...]. Com 11 anos de idade eu já tocava viola. Aprendi a afinar pela memória” (ou seja, por processo auditivo). Maria Gabriela, caixeira, revelou que aprendeu a tocar com um dia, após orientação do mestre guia Joaquim de Felipe. Ainda conforme Maria Gabriela, para o aprendizado basta ter vontade.

2.4 Os personagens

Os foliões, segundo pode-se constatar através da entrevista, consideram ser uma honra servir na festa do Divino. Para eles, a festa é inteiramente do Divino. Conforme Maria Beira-Rio, “os foliões participam da folia, mas ela é do Espírito Santo”. Os diversos personagens concebem a folia como “uma linda tradição em louvor ao Espírito Santo” (Cesinha, FF: guia). “É o símbolo do Espírito Santo. É sagrada” (Joviano, FF: caixeiro). “É mais que uma devoção, mais do que religião [...]” (Maria Gabriela, FF: caixeira), “A folia para mim é tudo. É um tempo para comemorar o Divino Espírito Santo” (Sebastião, FF: ajudante do guia), “É uma tradição [...] é uma coisa muito boa, que traz sentimento, aquela fé que a pessoa tem” (Fernando, FF: violonista), “A folia é a festa mais maravilhosa que tem. Para mim é devoção” (Joaquim Marelo, FF: contraguia). “A folia é uma tradição que eu acompanho desde criança. É uma tradição que eu gosto muito” (Domingos, FF: rabequeiro). “Amor, gratidão, solidariedade” (Maria Aparecida, FP: pouseira).

A folia foi preparada na cidade, na casa de algum folião, mas sua celebração aconteceu nas fazendas, sítios ou ranchos, aos arredores de Planaltina - DF. Seus personagens são chamados foliões de frente ou de obrigação, conforme supracitado. Os participantes da comunidade que acompanham a folia são chamados foliões de presença.

Os diversos cargos existentes na folia advêm da união em prol da realização da celebração. Pode-se dividir os personagens da FRP, de ambos os sexos, em duas categorias: personagens do conjunto instrumental e personagens de organização.

Personagens envolvidos com o conjunto instrumental:⁹⁹

⁹⁹ Na folia verificou-se a presença de vários caixeiros, guias contraguias, pandeiristas e etc. A escolha de quem vai participar do ritual é do mestre guia Joaquim de Felipe.

- ✓ Mestre guia: ¹⁰⁰ responsável pela administração, coordenação e organização da folia, no que diz respeito às obrigações. O mestre guia é responsável pela gestão da festividade, portanto todos os foliões lhe devem respeito, obediência e disciplina. Conforme o guia de folia Marcos Maciel, sem mestre guia não se pode realizar a folia. Cabe ao mestre guia a escolha dos personagens que atuarão nos momentos rituais;
- ✓ Guia - Violeiro responsável pelo cantório. Sua função é conduzir os cantos. É o guia, juntamente com seu ajudante, que realiza a oração que será confirmada pelo contraguia. Existem vários guias. A função de guia exige habilidades como ser bom no improviso, na rima, no tocar da viola;
- ✓ Ajudante do guia - Cantador que canta junto com o guia. Ele canta a linha melódica uma terça acima. Os foliões chamam a voz do contraguia, que é a segunda, de primeira. Ressalta-se que este personagem não sabe o que o guia irá proferir. Ele precisa estar atento, olhando para o guia, fixamente, afim de proferir as mesmas palavras que o guia. Segundo a caixeira Maria Gabriela, alguns acompanham somente com o som quando não conseguem entender o que o guia proferiu. Esta função está reservada a cantadores mais experientes;
- ✓ Contraguia - cantador que repete os versos entoados pelo guia. Segundo os foliões, ele confirma a oração do guia;
- ✓ Ajudante do contraguia - Cantador que canta junto com o contraguia. A função do ajudante e do contraguia não é tão complexa, pois eles repetirão o que o guia proferiu. É preciso memorizar os versos para repeti-los;
- ✓ Caixeiro - O caixeiro é um dos personagens mais importantes da folia, pois cabe a ele o anúncio dos diversos momentos da foliam através do toque da caixa. “Sem a caixa não se pode alvarar uma folia. Sempre que a caixa toca é para anunciar que algo irá acontecer” (Alcides, FF: guia de folia);
- ✓ Rezadeiras de ladainha - Rezam a ladainha de Nossa Senhora. As ladainhas não possuem acompanhamento instrumental na FRP;
- ✓ Catireiro - Cantador ou dançarino de catira;
- ✓ Tocadores de reco-reco, pandeiro, acordeom, cavaco, rabeca, acordeom, violão. Cabe a eles o acompanhamento percussivo ou harmônico.

¹⁰⁰ O mestre guia também é um guia de folia.

Personagens envolvidos na organização:

- ✓ Cozinheiras - Responsáveis pelo preparo da alimentação;
- ✓ Fogueteiro - Responsável pelo aviso sonoro através do foguete. O Fogueteiro de pouso fica na fazenda onde está acontecendo a folia. O fogueteiro de procissão acompanha os cavaleiros na mudança de pouso. Ao fogueteiro de pouso cabe, sempre que se entoa a verbalização *viva* o Espírito Santo, disparar um ou mais foguete;
- ✓ Mussungueiro - É o folião responsável pelo café, pelo chá e pela carne assada. A mussunga oficial tem por objetivo ajudar e assessorar os foliões durante a festa;¹⁰¹
- ✓ Pouseiro - Pessoa ou casal que recebe a folia em sua fazenda, sítio ou rancho. Cabe a ele oferecer a casa ou oferecer toda a logística: comida, estrutura e ornamentação;
- ✓ Procurador - Responsável pela arrecadação, acondicionamento, recolhimento e, quando necessário, transporte dos donativos (esmolas) recebidos;
- ✓ Suplente do Alferes: substitui o alferes na ausência deste;
- ✓ Regente - Fiscal da festa. Cabe a ele verificar se todos estão agindo segundo os preceitos definidos e, inclusive, aplicar multas¹⁰² pecuniárias àqueles que não se adequam às normas;
- ✓ Tropeiro - Responsável pelo cuidado com os animais: cavalos que servem de meio de transporte entre os pousos. Os tropeiros não têm compromisso com o transporte de utensílios dos foliões.

Soma-se a esses personagens os devotos — chamados foliões de presença — que sem possuir uma função, se juntam para celebrar o Divino.

2.5 Estrutura da folia da roça: o ritual

Os elementos contextuais da FRP são definidos pelo ritual. O termo que melhor define a estrutura dos acontecimentos durante o percurso da FRP é ritual. Stanley Tambiah (1985, p. 128) define o conceito de ritual como

¹⁰¹ Neste caso, a mussunga é um local físico, onde é feito o café, o chá e também onde se assa o “tira gosto”: a carne.

¹⁰² As multas fazem parte da tradição da folia. Elas são definidas de acordo com os costumes de cada festividade. Em Planaltina, por exemplo, não se pode adentrar na sala do Espírito Santo, onde há o altar, de chapéu. Não se pode comer, rezar ou beber água utilizando-o.

um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica. É constituído de sequências padronizadas e ordenadas de palavras e atos, muitas vezes expressa em vários meios de comunicação, cujo conteúdo e arranjo são caracterizados em diferentes graus por formalidade (convencionalidade), estereótipos (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição).

Para Tambiah (1985), definir ritual não é tão fácil, possivelmente, porque a perspectiva do autor é analítica. Ao falar de ritual, ele trata da dimensão formal dos rituais e analisa seu significado dentro do contexto. Para este autor, o ritual é flexível, performativo,¹⁰³ pode existir de múltiplas formas, existe em vários lugares, envolve palavras, músicas, dança. O autor afirma: “estou convencido de que os seres humanos em todos os lugares, geralmente, estruturam certos eventos que consideram importantes de maneira semelhante, eventos que podemos reconhecer como rituais e que existem boas razões para fazê-lo” (*Ibid.*, p. 125).

O termo ritual é significado através do giro.¹⁰⁴ O giro compreende a **alvorada, os pousos e a desalvorada**. Nele, tem-se um ritual, pois há uma ordem — dos elementos, palavras e atos —, formalidade, rigidez, obediência, fusão dos ritos através da junção de elementos da cultura popular com a sacralidade da igreja católica e repetição da estrutura ritual nos diversos pousos pelos quais percorre a FRP. O giro é tão importante que, durante o percurso, os foliões não podem *cruzar o giro*.¹⁰⁵ Cruzar o giro significa passar duas vezes pelo mesmo caminho pelo qual percorreu a folia. Caso isso aconteça, o mestre guia precisa desfazer o cruzamento do giro. O desfazimento é feito com o balançar da bandeira, em gesto ritual chamado *vênia*.



Figura 5: esquema estrutural do giro

Fonte: o autor

¹⁰³ O caráter performativo do ritual se revela pela sua repetição e encenação de um ritual expresso por vários meios de comunicação/mídia.

¹⁰⁴ O giro é o movimentar da folia por entre as fazendas. Os acontecimentos são realizados durante o Giro.

¹⁰⁵ Através de Silva (2000), constatamos que em Pirenópolis -GO também existe a tradição de não cruzar o giro. Rosse (2009) também informa que na folia de Turmalina não se fazê-lo.

Conforme Geertz (2008) é o ritual que confere autoridade aos símbolos. Dessa maneira, os rituais se materializam em aspectos visuais observáveis que vão ao encontro da crença dos foliões e por isso são capazes de uma autoridade sobre aqueles que dele participam ou assistem. Conforme este autor, “são principalmente os rituais mais elaborados e geralmente mais públicos que modelam a consciência espiritual de um povo, aqueles nos quais são reunidos, de um lado, uma gama mais ampla de disposições e motivações e, de outro, de concepções metafísicas” (GEERTZ, 2008, p. 83).

A folia partilha de uma organização que define *uma estrutura, um valor simbólico e uma crença*. A estrutura se revela, na alvorada e nos pousos, através diversos ritos de caráter sequencial e rígido. O valor simbólico é definido pela representação do Divino Espírito Santo — por meio dos diversos símbolos e ações: bandeira, pomba, altar, cores, gestos —, a crença é definida pela fé no Divino Espírito Santo como doador de dons e graças.

A FRP, propriamente dita, se desenvolveu nas fazendas previamente escolhidas. Os foliões se dirigiram à primeira fazenda, onde ocorreu o momento introdutório do ritual. No dia seguinte, após pernoitarem e realizarem seus rituais nesse local, seguiram para o que eles caracterizaram como primeiro pouso, ou seja, a próxima fazenda/rancho. Foram ao todo 5 pousos. Em todas elas, o rito se repetiu exatamente da mesma maneira.

O primeiro local onde se reuniu os foliões chama-se alvorada.¹⁰⁶ Nela, os foliões chegaram, ao entardecer do domingo do dia 02/06/2019, por volta das 16 horas, acomodaram-se e logo mais às 19 horas iniciou-se a reunião, informal, com todos aqueles que possuíam obrigação. Tal reunião foi presidida pelo mestre guia Joaquim de Felipe.

A alvorada possui quase a mesma estrutura dos pousos, no entanto, por se tratar do início, falta-lhe alguns rituais que constam nos pousos. Os pousos têm estruturas rituais idênticas, ou seja, todos eles foram realizados da mesma maneira. A desalvorada é um rito único

¹⁰⁶ O significado da palavra alvorada, segundo Ferreira (2000, p. 36) é crepúsculo matutino. Neste caso, é descabida a palavra alvorada significando o anoitecer, mas nas folias a palavra é utilizada como sentido de início. Alvorar também significa abençoar. A alvorada, que não é um pouso, iniciou-se às 19 horas. A alvorada está ligada a um conceito geográfico, pois é um lugar, onde ocorrem os primeiros ritos.

que se celebra para finalizar o ritual/festividade. Ele não contém um conjunto de ritos, mas somente um cantório, o cantório de desalvorada e a entrega da bandeira ao novo alferes.

A alvorada, realizada ao pôr do sol, significa o início, onde todos os instrumentos e foliões que possuem obrigações ¹⁰⁷ são alvorados, ou seja, são tornados “dignos” de participar de toda a celebração até que sejam desalvorados, ou seja, destituídos da dignidade transcendental que os permite participar do ritual.

Iniciou-se a alvorada com o canto processional chamado de ‘*O Divino está chegando*’. O objetivo foi se dirigir ao altar. Logo em seguida, ocorreu o *cantório de alvorada*, ¹⁰⁸ de frente ao altar do Espírito Santo (que fica localizado na parte externa da casa, mas pode estar localizado na parte interna da casa). Logo em seguida, ocorreu o *cantório de promessa*, onde algum folião agradece por uma benção alcançada, *a ladainha de Nossa Senhora*, realizada diante do altar para saudar e rogar a Nossa Senhora, *o beijo do altar*, realizado em caráter de veneração ¹⁰⁹ ao altar e à bandeira, *o bendito de mesa (da janta)*, que ocorreu ao redor da mesa dos doces ¹¹⁰ para agradecer pelo alimento que foi servido. Após o bendito de mesa da janta, houve o *canto das cozinheiras* — cuja função é agradecer aos serventes da cozinha pelo serviço —, *o catira*, que é uma dança ao som de viola, palmas e sapateado com objetivo de entretenimento e, logo após, um forró controlado por DJ.

No dia seguinte, às 6 horas da manhã, o caixeiro passou pelo acampamento, realizando a matina, que é um tocar de caixa para acordar os foliões. Antes do café da manhã todos os foliões foram ao altar beijar a bandeira. Essa é a primeira obrigação do dia. Após o café da manhã, celebrou-se uma missa ¹¹¹ às 8 horas e 30 minutos da manhã. Dentro dela, ao final, houve o *cantório de entrega do troféu*, onde se agradeceu e presenteou-se os pouseiros com uma escultura da pombinha do Divino, uma imagem de Nossa Senhora e uma (mini) bandeira

¹⁰⁷ Possuir obrigação é ter o dever de desempenhar, com disciplina e esmero, alguma função dentro da folia.

¹⁰⁸ Através do cantório de alvorada conclama-se a presença do Espírito Santo para habitar na bandeira e dignificar os mestres guias para a celebração. Apesar do chamamento do Espírito Santo para habitar na bandeira, a alvorada da bandeira é um momento de valor simbólico que faz da bandeira uma representação do Divino Espírito Santo (que por sua dignidade (o ES) é merecedor de reverencia, adoração e devoção).

¹⁰⁹ Prestar culto.

¹¹⁰ O bendito de mesa, do almoço ou da janta, se realiza ao redor da mesa dos doces. Nessa mesa existem doces diversos.

¹¹¹ A alvorada e todos os pousos possuem missas, que é um ritual de celebração da paixão e ressurreição de Cristo, estruturado em diversas partes. Tais missas são realizadas sempre às 8h30min da manhã. Ademais, cabe ressaltar que o canto de entrega do troféu e o bendito de mesa do almoço são realizados após o pernoite.

do Divino. Seguiu-se com o *cantorio de promessa* e com o *bendito de mesa (do almoço)*. Após o almoço, a comitiva preparou seus pertences para se encaminhar para o próximo pouso. O traslado da bandeira foi realizado a cavalo.

Quadro 3: unidades rituais da alvorada

Unidades rituais da alvorada
Canto de procissão “O Divino está chegando”
Cantorio de alvorada
Cantorio de promessa
Ladainha de Nossa Senhora
Beijar o altar
Cantorio de Bendito de mesa (da janta)
Canto das cozinheiras
Catira
Unidades rituais da alvorada (pós-pernoite)
Entrega de troféu
Cantorio de promessa
Cantorio de Bendito de mesa (do almoço)

Fonte: o autor

Os foliões, que se deslocaram com veículos motorizados até o próximo pouso, chegaram antes da comitiva de cavaleiros, que trasladaram a bandeira, a imagem da pombinha e a imagem de Nossa Senhora Aparecida. O alferes, ao chegar no pouso, só adentrou a fazenda com a bandeira quando recebeu a autorização para tal.¹¹² O regente foi o responsável por verificar se a folia podia chegar. Após a comunicação através dos foguetes, o regente, montado em seu cavalo, se dirigiu ao pouseiro e perguntou: a folia pode chegar? Como a resposta foi positiva, os cavaleiros iniciaram o ritual de entrada na fazenda. Tal ritual consiste na procissão

¹¹² Ressalta-se aqui a forma de comunicação da comitiva de cavaleiros e os donos da casa: o fogueteiro de procissão ao se aproximar do próximo pouso, solta 1 foguete. Seus foguetes são perguntas. Se tudo estiver pronto, o fogueteiro de pouso responde à pergunta soltando 3 tiros. Além disso, cabe ao regente ir a cavalo até os donos da casa e perguntar se a comitiva pode chegar. Quando autorizados, os foliões adentram a fazenda, realizam uma procissão montados a cavalo, onde, por meio de todos os cavaleiros, formam um “coração” e logo em seguida param na frente da casa para iniciar o cantorio de pedido de agasalho

da comitiva de cavaleiros. Os cavaleiros, ao rufar da caixa, entraram organizadamente, formando uma forma geométrica semelhante ao que conhecemos como coração. O alferes sempre foi à frente. Terminada a procissão, o alferes e o mestre guia, com seu conjunto de instrumentos, posicionaram-se em frente aos pés de bananeira (de frente com o altar) para realização do cantório de pedido de agasalho, onde o alferes entregou a bandeira para o pouseiro levar, em procissão, até o altar.



Figura 6: traslado da bandeira em direção ao pouso.

Fonte: O autor

Para entendimento pleno ressaltamos a estrutura ritual da alvorada e dos pousos. Na alvorada: canto de procissão “O Divino está chegando”, cantório de alvorada, saudação do altar, ladainha de Nossa Senhora, beijo no altar, bendito de mesa da janta,¹¹³ canto de entrega do troféu, bendito de mesa do almoço. Nos pousos, que são ao todo 5 (cinco), temos, no período noturno: o cantório de agasalho, canto “O Divino está chegando”, a saudação do altar, a saudação do cruzeiro, a ladainha de Nossa Senhora, beijo no altar, o cantório de promessa,¹¹⁴ o bendito de mesa da janta. No período matutino, após o pernoite: o cantório de entrega do troféu,¹¹⁵ bendito de mesa do almoço e a despedida.

¹¹³ Após o bendito de mesa do jantar — o último canto ritual — há um canto de entretenimento chamado canto das cozinheiras. Logo após, acontece o catira que é o momento profano da festa, ou seja, não tem caráter sacro, mas de diversão. Nele, os foliões se divertem, dançam ao som do catira. Após o catira, a festa continua com sonorização mecânica controlada por DJ até cerca de 2 ou 3 horas da manhã.

¹¹⁴ Nem sempre há cantório de promessa. Esse cantório só acontece quando há algum agradecimento por uma promessa ou benefício alcançados. É um agradecimento por uma graça alcançada. Cada promessa tem seu cantório. Os guias conversam com os donos da casa para saber quais as especificidades dos pedidos.

¹¹⁵ Realizado dentro da missa.

Quadro 4: unidades rituais nos pousos

Unidades rituais dos pousos
Pedido agasalho
Canto de procissão “O Divino está chegando”
Saudação do altar
Saudação do cruzeiro
Ladainha de Nossa Senhora
Beijo no altar
Cantório de promessa
Cantório de bendito de mesa (da janta).
Catira ¹¹⁶
Canto das cozinheiras
Unidades rituais da alvorada (pós-pernoite)
Entrega de troféu
Bendito de mesa (do almoço)
Despedida

Fonte: o autor

Os cantos rituais, na alvorada ou nos pousos, com exceção da ladainha, do canto entoado no momento do beijo no altar e o canto de despedida da bandeira, foram entoados — pelos guias, contraguias e seus ajudantes —, com acompanhamento instrumental (harmônico e percussivo): 2 violas, pandeiro, reco-reco, caixa, cavaquinho, acordeom, rabeca e violão. O posicionamento dos instrumentos ocorreu da seguinte maneira:

¹¹⁶ Logo após o catira, inicia-se um momento festivo, considerado pela literatura como a parte profana da festa. A música se desenrola pela madrugada. Pode-se dizer que é um grande forró.

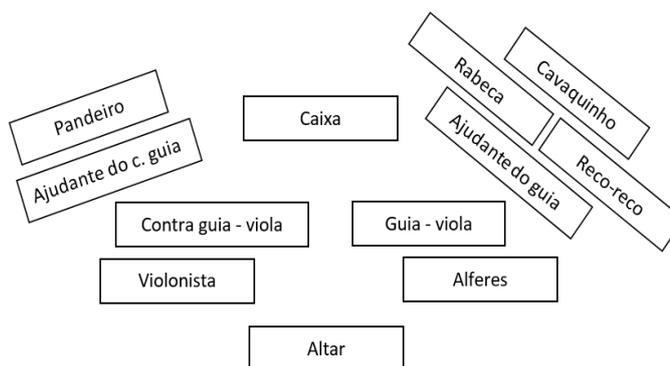


Figura 7: esquema de posicionamento dos instrumentos no altar durante os cantórios

Fonte: o autor

O quadro geral dos cantos rituais e seus aspectos é assim expresso:¹¹⁷

Quadro 5: canto ritual e funções dos cantórios

Canto Ritual	Aspectos
Canto de acolhida “O Divino está chegando”	Canto processional entoado, coletivamente, na ida para o altar nas novenas, missas e no cantório de agasalho; e no almoço do dia da desalvorada. Ele é um canto que convida à fraternidade e ao cuidado com os irmãos. É sempre processional, ou seja, realizado quando os foliões estão em movimento.
Cantório de alvorada ¹¹⁸	É o canto onde cada integrante que possui obrigação tem sua participação legitimada. Nele, também se alvorá a bandeira. Segundo o guia de folia Marcos Maciel “é como se ele tivesse distribuindo cada cargo na folia [...]”. Cada um que tem obrigação é alvorado na folia”.

¹¹⁷ Veremos os aspectos textuais e musicais no capítulo III. Optou-se por expor estes temas no capítulo II para que todo o contexto estrutural seja compreendido.

¹¹⁸ É um cantório exclusivo do ritual de alvorada.

Canto de pedido de agasalho	O canto de pedido de agasalho é um canto no qual os foliões, ao chegar em uma morada — previamente escolhida — pedem acolhimento aos donos da casa. A comitiva de cavalheiros, ao chegar no novo pouso, posiciona-se na frente da casa e entoa o canto que é cantado pelos guias de folia. Os donos da casa reverenciam a bandeira com um beijo e logo em seguida o alferes passa a bandeira para o dono da casa que a leva, em procissão, entoando o canto de acolhida, até o altar.
Saudação do altar	É o canto que contempla a vida de Jesus. Segundo O mestre guia Joaquim de Felipe fala-se da “criação do mundo, nascimento do menino Jesus. Começa-se lá quando o anjo anunciou”. No altar não se fala sobre a morte de Cristo”. Neste cantório, saúda-se — através do canto — os enfeites do altar, ¹¹⁹ quem o ornamentou e toda a comunidade.
Saudação do cruzeiro ¹²⁰	Canto realizado ao pé da cruz sempre ao anoitecer. Sua mensagem textual narra a vida, paixão, morte e ressurreição de Jesus. Além da narração dos fatos relacionados à vida de Jesus, saúda-se os enfeites ¹²¹ dispostos ao pé da cruz.
Ladainha de Nossa Senhora	A Ladainha é realizada <i>a capella</i> , ou seja, sem acompanhamento de instrumentos e não possui o rótulo de cantório. Ela possui caráter de veneração e súplica à Virgem Maria. Esta ladainha utiliza a fórmula de ladainha do ritual romano. Na ladainha, o alferes não empunha a bandeira. Junto com a ladainha há a Salve Rainha que possui caráter de saudação e rogo.
Beijo no altar	O ritual para beijar o altar acontece após o fim da ladainha. Seu objetivo é a veneração do altar (que abriga os símbolos da folia) e a bandeira que repousa sobre ele. Os foliões organizam-se em filas e durante

¹¹⁹ Os enfeites do altar são todas as imagens e os objetos presentes nele. Se alguém deixa uma caneta, por engano, o guia cantará sobre ela.

¹²⁰ Este é realizado somente nos pousos. Ressalta-se que nas demais folias, da região de Formosa e até mesmo próximo a Planaltina - DF, a saudação do cruzeiro é realizada antes da saudação do altar.

¹²¹ Os enfeites do cruzeiro são: lenço Branco – que simboliza o santo Sudário; escada – utilizada para descer o corpo de Cristo da cruz; martelo – que pregou os pregos; pregos – que fixaram Jesus à cruz; turquesa – que arrancou os pregos; machado – que cortou a lenha para fazer a cruz; enxada – que cavou o buraco onde se fixou a cruz; fio telégrafo – que faz a comunicação do cruzeiro com o altar e que avisa que o Divino chegou. Todos esses enfeites são em miniatura, com exceção do lenço branco. Não foram em todos os pousos que enfeitaram o cruzeiro. Os enfeites dispostos no cruzeiro precisam ser feitos de madeira. Segundo os foliões não pode haver nada de ferro nos enfeites do cruzeiro.

	o canto entram no local onde está o altar, fazem suas reverências, beijam o altar ou a bandeira e se retiram.
Bendito de mesa (do jantar) ¹²²	Este cantório é utilizado como canto de ação de graças pelo alimento recebido. É realizado em torno de uma mesa, chamada mesa dos doces. Há uma ritualização para sua execução. A bandeira chega à mesa em procissão. O regente vem à frente com uma vela, logo em seguida o alferes, os guias e contraguias e por último o conjunto instrumental. Ao redor da mesa cantam e bendizem pelo alimento. Quando todos foram servidos posiciona-se os 9 garfos (na mesa dos doces) na posição vertical, apoiados uns nos outros, para simbolizar que todos foram alimentados.
Canto das cozinheiras	O canto das cozinheiras é realizado na cozinha, após o bendito de mesa (da janta). Seu objetivo é agradecer pelo serviço prestado pelas pessoas que estão servindo como cozinheiras ou ajudantes. Ele é um canto improvisado.
Canto de entrega do troféu ¹²³	A função deste cantório é o agradecimento aos pouseiros pelo acolhimento. Presenteia-se os pouseiros com imagens: da pombinha; de Nossa Senhora; e do Espírito Santo. Ele ocorre dentro da missa, antes dos ritos finais.
Cantório de promessa ¹²⁴	É um canto resultante de um pedido atendido. O folião paga (agradece) a promessa durante a execução do canto. Para isso, ele pode ficar ajoelhado, deitado ou como ele prometeu estar se seu pedido fosse atendido. No cantório de promessa o guia é um intermediador entre o Espírito Santo e o pedinte ou quem agradece a graça recebida.
Bendito de mesa (do almoço)	Já expresso em linhas anteriores. É realizado novamente, mas no almoço.

¹²² Entre o bendito de mesa e o canto de entrega de troféu há um longo espaço, pois, o bendito de mesa realiza-se à noite e o canto de entrega de troféu pela manhã.

¹²³ O canto de entrega de troféu é realizado dentro da missa. Ele é realizado no dia seguinte, mas ainda dentro da alvorada. O último canto ritual da alvorada é o bendito de mesa.

¹²⁴ O cantório de promessa só passa a fazer parte do rito se houver algum pedido, caso contrário omite-se. Existem cantórios de benção, de pelo amor de Deus e outros. O cantório de promessa é o pagamento de uma promessa, o de benção é pelo recebimento de alguma benesse e o de pelo amor de Deus é pela cura imediata de alguma enfermidade. Os guias conversam com os pedintes para saber as especificidades dos pedidos ou da graça alcançada.

Despedida	O canto de despedida é o momento no qual os foliões se despedem dos pouseiros, conclamando-os a saudar a bandeira com um beijo. A despedida só ocorre nos pousos. Os foliões, representados pelo mestre guia, pedem desculpas por qualquer incomodo. Retira-se a bandeira em procissão e se inicia o traslado dela (e das imagens) para o próximo pouso.
Desalvorada	Cantorio de despedida e finalização dos ritos. Nele a bandeira é desalvorada, bem como todos os foliões que possuem obrigação. A bandeira perde seus poderes, segundo os foliões, mas continua a ser um símbolo digno de reverencia pelo seu significado simbólico. É também o momento de “passar” a bandeira para o próximo alferes.

Fonte: elaboração do autor.

A folia percorreu, aproximadamente, 90 km de distância. Muitos foliões andaram a cavalo.¹²⁵ Iniciou-se ao longe e foi-se aproximando de Planaltina -DF, pousando de localidade em localidade. O último pouso ocorreu na sexta-feira. No sábado pela manhã, a comitiva se encaminhou para Planaltina - DF, parando somente na parada das frutas.¹²⁶ O próximo passo foi o encontro das bandeiras,¹²⁷ realizado na praça central de Planaltina – DF, com os representantes de cada paróquia.¹²⁸ Após o encontro das bandeiras, cada um almoçou em sua paróquia e, logo em seguida, foi para casa descansar.

O domingo de Pentecostes foi o ápice da celebração da folia, pois foi o dia oficial de comemoração da descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, de acordo com a tradição católica romana. No domingo, por volta das 7 horas da manhã, na casa de algum folião, realizou-se o café da manhã da folia da roça. De lá, os cavaleiros cavalgaram até a igreja matriz São Sebastião, onde é realizada a missa dos foliões da roça, às 9 horas.

¹²⁵ Nem todos andam a cavalo. A maior parte dos foliões andam em seus veículos motorizados. Em relação ao cuidado com os animais, os tropeiros são cuidadosos ao inspecionar os cavalos, ou seja, verificar as condições físicas dos animais que participarão da comitiva.

¹²⁶ A parada das frutas é um local à margem da DF 128, onde se realiza uma cantoria. Frutas foram servidas.

¹²⁷ O encontro das bandeiras é realizado com todas as bandeiras do Divino da cidade, inclusive com a bandeira de Reis.

¹²⁸ Paróquia é a igreja cujo padre que tem jurisdição sobre todas as mais em uma região.

Na missa do folião, não houve uma ritualização diferente (por se tratar de uma missa temática). O que se observou foi que os foliões ficaram responsáveis pela organização e liturgia, ou seja, pelo serviço de leituras e condução da música do ritual da missa. Além do mais, no momento do rito do ofertório, os foliões ofertaram seus instrumentos. Cada um dos instrumentistas foi até o altar e lá entregou ao sacerdote seu instrumento que o depositou ao lado do altar. Ao final da missa, os foliões retomam seus instrumentos e após o canto de despedida da missa, eles entoam um cantório para sair da igreja. Neste momento, muitos devotos tocaram a bandeira, ajoelharam, se benzeram em gesto de reverência e respeito.

Após a missa dos foliões da roça, houve o passeio a cavalo pela cidade. Todos os anos, segundo o mestre guia Marcos Maciel, a folia faz uma parada na casa da irmã do mestre guia Joaquim para realizar um cantório, catira e lanche à base de frutas. Após ao lanche, seguiu-se a cavalo até a igreja velha para o almoço. Durante a tarde ocorreu o agradecimento a todos os foliões com a entrega de uma lembrança memorativa. Logo após, ocorreu a desalvorada — que marcou a finalização da festividade. Esta se realizou através do canto de desalvorada. A desalvorada foi realizada na igreja velha, por volta das 17 horas.

2.6 Os símbolos da folia da roça

Os símbolos são os elementos que nos ajudam a compreender a devoção dos foliões. Tuner (1974), ao tratar da exegese dos símbolos, nos diz que é preciso compreender como os símbolos são interpretados pelos membros de cultura para compreender “a estrutura interna das ideias contidas no ritual” (*Ibid.*, p. 29).

Antes de adentrar no tema, é justo que nos ocupemos, antes, com as significações da palavra símbolo. Ribeiro (2010) elucida que um símbolo é aquilo que representa alguma coisa ou alguém. Um símbolo não pode ser a reprodução de algo, pois se assim for não será símbolo e sim a coisa em si. Para entendermos melhor, vejamos o que diz o autor:

Referir a tudo aquilo que, seja por acordo geral ou analogia, representava convencionalmente alguma coisa ou alguém. Um símbolo é uma representação, mas não uma reprodução. Enquanto uma reprodução implica igualdade, um símbolo é capaz de evocar a concepção do objeto que ele representa devido, por exemplo, a características em comum (RIBEIRO, 2010, p 47).

Partindo dessa premissa, a própria folia da roça é um símbolo que representa a entronização do Espírito Santo nas fazendas através da bandeira. A FRP é um símbolo, pois, conforme supracitado, envolve devoção e, ao acontecer, se torna representação da presença do Divino.

Na FRP, há um conjunto de símbolos que ora se relacionam com o sagrado, ora se relacionam com a estrutura ou até mesmo com as funções exercidas na folia. A função desses símbolos é a transmissão de significado. Tais símbolos são definidores daquilo que Geertz (2008) chamou de *ethos*, ou seja, os símbolos “funcionam para sintetizar [...] o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos” (GEERTZ, 2008, p. 66-67).

Os símbolos centrais da folia da FRP, conforme o guia de folia Marcos Maciel, são a bandeira, a pomba, o altar, a divisa e o lenço. O primeiro símbolo que salta aos olhos na FRP é a bandeira do Divino.¹²⁹ Ela é o maior símbolo material da presença virtual do Divino entre os foliões, juntamente com a imagem da pomba. A bandeira é o símbolo fundamental nas festas do Divino (MIGUEZ, 2017). O Guia de folia Lucas — se utilizando de uma perspectiva teológica — afirma que a bandeira do Divino é um sacramental. Os sacramentais¹³⁰ são objetos, gestos e ações santificadas por meio da igreja católica, ou seja, no caso da bandeira, ela é benzida por um sacerdote católico e assim se torna um canal por onde o Espírito Santo derrama suas bênçãos.

A bandeira da FRP é vermelha, enfeitada com fitas — que representam os pedidos feitos pelos devotos — com a imagem da pomba e utensílios diversos, como por exemplo fotos de pessoas que esperam receber alguma cura ou favor do Divino. Nas procissões, que ocorrem de um pouso para outro, ou mesmo do cruzeiro para o altar, que se situa dentro da casa do pouseiro,

¹²⁹ Foi perguntado a diversos foliões se a bandeira do Divino era sagrada. A resposta dada por foliões foi positiva. Quando se perguntou para um folião de presença, que estava eventualmente participando, a resposta foi de que a bandeira é um símbolo representativo sem caráter sagrado. Para os foliões, receber a bandeira é receber o próprio Divino.

¹³⁰ “A Santa Mãe Igreja instituiu também os sacramentais. Estes são sinais sagrados por meio dos quais, imitando de algum modo os sacramentos, se significam e se obtêm, pela oração da Igreja, efeitos principalmente de ordem espiritual. Por meio deles, dispõem-se os homens para a recepção do principal efeito dos sacramentos e são santificadas as várias circunstâncias da vida” (CIC – Catecismo da Igreja Católica, 2000, p. 455). Ressalta-se que a visão do nobre guia reflete seu conhecimento teológico e que tal fala reflete a visão geral dos foliões, mesmo que alguns deles desconheçam tais ensinamentos doutrinários da igreja católica romana.

a bandeira sempre vai à frente. Não se pode ir à frente da bandeira.¹³¹ A bandeira do Divino é responsável por aquilo que os foliões chamam de vênia. A vênia é o gesto de balançá-la sobre os presentes. Tal gesto é realizado por seu portador, o alferes. É através da vênia que é dissipada a benção sacralizadora. Ela, a vênia, é realizada no cantório de alvorada, na saudação do altar e na saudação do cruzeiro.



Figura 8: procurador levando a vela. Bendito de Mesa.

Fonte: O autor

Conforme Eliade (1979, p. 13), “o símbolo revela certos aspectos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento”. A simbologia da bandeira revela a crença no invisível, no transcendente. Ela revela a presença espiritual do Espírito Santo. O elemento propiciador dessa crença é a fé que, por conseguinte, revela devoção. Nos que se relaciona à fé, podemos inferir que essa fé advém da doutrina teológica da igreja católica, uma vez que essa crença está relacionada a um dos elementos da Santíssima Trindade da doutrina católica. Conforme o Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 52, grifo do autor), “a fé é *certa*, mais certa que qualquer conhecimento humano, porque se funda na própria Palavra de Deus, que não pode mentir. Sem dúvida, as verdades reveladas podem parecer obscuras à razão e às experiências humanas [...]”. O fator que gera essa crença infalível no Espírito Santo é justificável na doutrina católica e se faz irrefutável aos olhos daqueles que buscam celebrar o Divino Espírito Santo.

¹³¹ O único momento no qual a bandeira não vai à frente é no ritual de bendito de mesa. Nele, o procurador vai à frente, levando uma vela acesa. Conforme o mestre guia Marcos Maciel, o costume de se ter uma vela é herança dos períodos em que não havia luz elétrica nas fazendas.

Eliade (1979, p. 13) nos diz que as “imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função”. Essa necessidade na FRP é a representação visual do Divino. A função é o respeito inspirado pela dignidade da terceira pessoa da Trindade, ou seja, a devoção. Para Eliade (1979), a função dos símbolos é revelar a transcendência. Na FRP, além da devoção e representação do sagrado, a bandeira é distribuidora de bênçãos, ou seja, é ela que abençoa os lugares por onde passa, segundo os foliões. Levar a bandeira do Divino é “mostrar a mensagem do Divino” (Sebastião, FF: ajudante do contraguia).

Para os foliões, a bandeira possui uma significação muito além do símbolo que ela carrega. A imagem transcendental do Espírito Santo é imanentizada pela pomba gravada na bandeira do Divino. “A bandeira do Divino é sagrada. Traz a benção e a fé das pessoas” (Fernando, FF). “O Divino está grudado na bandeira” (Ritinha, FF). “Ali é uma bandeira, ali é um manto. Para quem tem fé, para quem confia. Quando ela [a folia] desalvora, ele [o Divino] sobe” (Maria, FP). “a bandeira depois de alvorada, não pode ser usado o nome vulgar de bandeira. (...) é um mistério (...) que só a fé explica” (Lucas, FF).

A bandeira, alvorada, torna-se sagrada, pois na alvorada pede-se que o Espírito Santo desça e habite nela. Mesmo após a desalvorada, quando ela “perde seus poderes”, ela continua sendo um símbolo venerável por ser reduto do Espírito Santo. Não se pode realizar nenhum rito na FRP sem alvora a bandeira, segundo o mestre guia Joaquim de Felipe. Para Eliade (1992, p. 13), “manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. A bandeira dentro do ritual é a representação do Espírito Santo e mesmo guardada, esperando a próxima novena ou folia, ela é reverenciada, tendo seu significado simbólico preservado. Afinal, “um símbolo religioso transmite sua mensagem mesmo quando deixa de ser compreendido, conscientemente, em sua totalidade, pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas à sua inteligência” (*Ibid.*, 1992, p. 65).



Figura 9: bandeira no ritual de pedido de agasalho. Foliões ao fundo.

Fonte: o autor

Gravada na bandeira e disposta em todos os altares da FRP estava a imagem da pomba do Divino. Nela se revelou a hierofania ¹³² do Espírito Santo. Segundo Corrêa (2012), a pomba, nas festas do Divino, simboliza o Espírito Santo. Desse modo, a pomba deixa de significar um animal para representar o Espírito Santo. Para Eliade (1992, p. 13), “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta”. O costume de representação do Espírito Santo através da pomba advém da tradição cristã expressa na bíblia. No batismo de Jesus, “os céus se abriram e ele viu o Espírito Santo descendo como pomba e vindo sobre ele. Ao mesmo tempo, uma voz vinda dos céus dizia: Este é meu filho muito amado, em quem me comprazo” (BÍBLIA, 2002, p. 1708). A pomba como figura, seja grafada na bandeira ou através de escultura — esta, posicionada no altar —, é um símbolo do Espírito Santo. A pomba é o elemento sacro e representativo que confere sacralidade à bandeira.

¹³² Termo utilizado por Eliade (1992) para significar a manifestação do sagrado.

O altar também representa a dimensão visual e transcendental da sacralidade da festa. É ele que abrigou a bandeira, a bíblia, a imagem de Nossa Senhora Aparecida, o crucifixo, o sino e as velas. Os foliões atribuem ao altar o adjetivo rico, expressando que sua riqueza está no fato dele abrigar símbolos que, por sua dignidade, remetem ao sagrado ou o representam.



Figura 10: altar ornado

Fonte: O autor

O altar é o reduto da bandeira e dos demais objetos sacros. Nele, predominou a cor vermelha, “a cor litúrgica de Pentecostes” (SILVA, 2009, p. 47), para significar as línguas de fogo.¹³³ O altar é um espaço ornamentado com a finalidade de ser atraente e belo. Ele é o local onde, pela manhã, todos os foliões foram para realizar suas orações matinais e beijar a bandeira que nele se encontrava. O altar foi ornado de diversas maneiras em cada pouso. Os pouseiros o ornaram de acordo com sua subjetividade e condições financeiras. A característica recorrente em todos eles são flores, toalhas e ornamentos vermelhos, a pombinha, a bíblia, o sino, a cruz e a imagem de Nossa Senhora. Estes são elementos indispensáveis para a composição do altar na FRP.

¹³³ A expressão línguas de fogo é um jargão cristão que simboliza as chamas que, segundo a tradição católica, desceram sobre os apóstolos no Pentecostes. “De repente, veio do céu um ruído como o agitar de um vendaval impetuoso, que encheu toda casa onde se encontravam. Apareceram-lhes, então, línguas como a de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimirem” (BIBLIA, 2002, p. 1902).

O caráter de relevância do altar revelou-se através do cantorio de saudação do altar, pois neste cantorio cantou-se sobre a dignidade do altar e sobre seus objetos. Após a ladainha de Nossa Senhora também houve um momento em que o altar ganhou um beijo de todos aqueles que possuíam obrigação e aqueles foliões de presença que quiseram reverenciá-lo. Todos os pousos, assim como todas as novenas, possuíam altares ornados.

Os foliões, sejam eles de frente ou de presença, foram identificados por dois símbolos: a divisa e o lenço. A divisa é um ornamento em forma de cruz (cruz de santo André) que se prende ao peito. Suas cores revelam se o folião possui ou não obrigações/deveres. Se for, dourada, vermelha e branca, significa que o folião possui obrigação, ou seja, é um folião de frente. Se for em duas cores: branca e vermelha, indica ausência de obrigação, ou seja, é um folião de presença.



Figura 11: folião de presença (esq.) e folião de frente (dir.) com seus lenços e divisas.

Fonte: O autor

A divisa é um costume antigo que informa que quem a carrega possui uma responsabilidade. Conforme Quica Ribeiro, folião de presença, que acompanha as folias há mais de 70 anos, “quem está com as divisas tem que agir com respeito e disciplina. Antigamente não se podia nem dançar usando uma divisa. Hoje tá tudo diferente”. Usar a divisa é ser detentor de um serviço especializado dentro da FRP.



Figura 12: divisa do folião de obrigação.

Fonte: O autor

O lenço é um símbolo que se prende ao pescoço e identifica os foliões. Sua cor é vermelha e seu formato é triangular. Ele trouxe a imagem da pomba do Divino em seu interior, o nome do alferes e do guia, a data, o nome da paróquia e do padre e a região a qual a folia pertence, além do lema que neste ano de 2019 foi: Espírito Santo, tornai-nos morada do vosso amor.



Figura 13: detalhes do lenço que se prende ao pescoço dos foliões

Fonte: O autor

2.7 A identidade dos foliões

A necessidade de falar sobre identidade decorre do fato de que o contexto ritual da FRP, o clima de roça, faz com que o sentimento de pertencimento aflore e junto com ele as características que identificam os foliões. Além do mais, a categorização temática apontou para características comuns que justificam a abordagem sobre a identidade dos foliões.

Hall (2006, p. 8), ao falar de identidade cultural, afirma que ela decorre “do nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais”. Embora o autor acredite que a sociedade está em constante mutação — e que essas mutações causam um declínio das identidades de determinado mundo social e também que não é mais possível falar de identidade de forma conclusiva —, a FRP guarda traços identitários que permitem definir a identidade de seus foliões. Se ampliarmos o conceito de identidade cultural

para além da folia do Divino não é possível encontrar os traços identitários únicos nesses foliões, pois conforme Hall (2006, p. 12), o sujeito se compõe, na sociedade moderna, de muitas identidades. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Para Hall (2006, p. 12-13), a identidade “não é fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’ [...] definida historicamente”.

A visão de Hall se ajusta ao comportamento dos foliões, pois muitos deles estão foliões, ou seja, são pessoas que vivem na cidade, mas que durante o período da festividade da folia, vestem-se como sertanejos a fim de assumir a caracterização necessária ao contexto rural. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2006, p. 13).

Quando falamos em elementos identitários, referimo-nos ao sentimento de identidade que os foliões possuem ao partilhar da cultura da folia da roça e também ao conjunto de símbolos, ideias e valores que integram o sistema cultural vivido pelos foliões, pois conforme Woodward (2000, p. 8), “a identidade é marcada por meio de símbolos”.

O primeiro traço que percebemos foi o pertencimento a um sistema religioso: o catolicismo. O pertencimento a este grupo faz com que os foliões compartilhem crenças, costumes e valores que se revelam na maneira de agir e pensar. O pertencimento a este sistema religioso gera uma afirmação de crenças, uma necessidade de obtenção de benefícios — quando se pede uma benção ou graça, por exemplo — e/ou o desejo de exaltar e engrandecer o nome do Espírito Santo. Ser devoto é o principal elemento identitário.

O segundo traço identitário foi a imagem do caipira, ou seja, a utilização de indumentária ¹³⁴ típica dos habitantes da roça: chapéu, botas, bainhas de faca, camisas de manga longa e de botão. Ao falar sobre essa indumentária surge a necessidade de esclarecer o termo caipira. Cascudo (1999, p. 223), afirma que o termo “designa os habitantes do campo”. Desse modo, os foliões da FRP, por terem suas raízes nas fazendas e por celebrarem uma manifestação que tem por nome folia de roça, demonstram comportamentos e vestimentas que os identificam

¹³⁴ Os foliões não se utilizam de indumentária especial, além do lenço e da divisa, para participar do rito.

como caipiras, não de forma expressa, mas tácita. Ceron (2013) afirma que a manifestação, por ocorrer no ambiente rural, endossa as características do campo em seu contexto. Woodward (2000, p. 9) expõe que “existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa”. Sendo assim, até mesmo as vestimentas são fatores determinadores da identidade dos foliões.

No que se relaciona às características que definem o modo de ser caipira, Linhares (2005, p. 53-54) elenca alguns aspectos (que foram identificados na FRP). Para este autor, no que tange à linguagem é comum fenômenos relacionados à: apócope — supressão de um fonema ou sílaba quaisquer no final de um vocábulo (levantá, vamo, vantage); síncope — supressão de um ou mais fonemas no interior de um vocábulo (intero, primero); aférese — supressão de um ou mais fonemas quaisquer no início de um vocábulo (güento, niversario); elisão — supressão de uma ou mais vogais átonas no final de um vocábulo, quando logo em seguida há outro vocábulo iniciado por vogal tônica (q’eu, un’hora, d’eu); omissão da concordância de número (cedo nós já sortô as vaca); substituição de fonemas (nus domingo); . omissão de fonemas (torrano, tamém); Acréscimo de fonema por ditongação (veiz, nós). No que concerne às vestimentas o autor nos diz que chapéu, calça de pano leve, botina são aspectos identitários. Além do mais, a religiosidade que manifesta a fé, a desconfiança e a solidariedade são fatores que os identificam.

Colaborando com essa imagem do caipira (a respeito da música) temos: a música espelhando a música chamada de caipira com a utilização de violas; o canto em duas vozes na tonalidade maior, os duetos em terça dentro de uma oitava; os tempos binários; a maneira de falar característica do dialeto caipira; a forma de se vestir; e as indumentárias utilizadas para celebrar o ritual. Woodward (2000, p. 17) ressalta que as representações simbólicas, presentes nos contextos, contribuem para a formação da identidade do ser, pois para a autora “é por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”.

Um dos fatores observados durante o estudo de campo foi o rotacismo. O rotacismo

compreende a troca da consoante lateral alveolar por um rótico, como em planta ~ pranta [...]. O rotacismo é considerado estigmatizado por muitos estudiosos, apesar de ser produtivo no português brasileiro. O processo linguístico em questão tem como

contexto silábico propício à aplicação a coda, como em mel ~ mer, e o ataque complexo, como em bloco ~ broco (GAYER; DIAS, 2018, p. 378).

Tal fenômeno se revela tanto nos cantórios, quanto na comunicação do dia a dia. A vida no campo, ao modo caipira, revela-se, aparentemente, como os propulsores do jeito de ser dos foliões que em sua maioria, mesmo morando na cidade, tem suas raízes no campo ou nas diversas fazendas da região de Planaltina – DF (ou de Goiás).

A identidade dos foliões não é definida em termos essencialistas,¹³⁵ ou seja, não se reivindica uma identidade autêntica, pelo contrário, a perspectiva é não-essencialista, ou seja, essa identidade decorre do contexto e das relações entre os participantes. Todos compartilham do mesmo ambiente e da cultura. Essa cultura decorre das relações com o meio no qual vivem os foliões, sendo assim relacional, conforme Woodward (2000). Os fatores que determinam o pertencimento são contextuais no sentido de que participar da festividade é tornar-se um folião.

Na FRP, não há quesitos de diferenciação étnica (ou racial). Não há apelo ideológico de pertencimento a um grupo de matriz africana, por exemplo. A identidade na FRP é definida em termos estéticos e contextuais. Qualquer pessoa pode fazer parte dela. Basta ter competência melódica, rítmica e crer no Divino para ser folião de frente (ou de obrigação). Para ser folião de presença basta a crença no Espírito Santo.

¹³⁵ O essencialismo remete para a crença na existência das coisas em si mesmas, não exigindo qualquer atenção ao contexto em que existem (CEIA, 2009).

3 CAPÍTULO - A FOLIA DO DIVINO E SUA MÚSICA

3.1 A música: considerações iniciais

Falar em música parece ser tão natural que dispensa abordagens teóricas a respeito da etimologia da palavra. Alan Merriam (1964),¹³⁶ no seu livro *The Anthrpology of Music*, a definiu como espaço de interação social que envolve os produtores e os receptores. Seeger (2008) considera que a conceituação sobre a música deve envolver sons e seres humanos. Para ele, a “música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (*Ibib.*, p. 239). Blacking (1973), a define como som humanamente organizado. Tal conceito, amplo em seu escopo, se coaduna com o entendimento de que não se pode limitar a música a uma visão estruturalista que a entende dentro dos termos específicos (melodia, harmonia e música) como bases para os processos, pois nem todas os processos musicais humanos são realizados com base no conhecimento desses elementos ou na ideia de que música pressupõe sons agradáveis ao ouvido. Além do mais, segundo Merriam (1964, p. 223), “a música não é uma linguagem universal, mas é moldada em termos da cultura da qual faz parte”.

Merriam (1964) e Seeger (2008) e Blacking (1973) levam o sistema de comunicação, através da música, à dependência da ação humana e consideram que a música será um produto das ações comportamentais de determinada cultura, ou seja, a música considera a especificidade do momento e a realidade na qual seus seres produtores vivem.

Merriam (1964) aduz que a música se torna parte de uma atividade, podendo ou não ter uma função profunda. A identificação dessa função (do quanto a música é fundamental) propicia o valor da música para determinada sociedade. Distingue-se, conforme o autor, uso e função. O uso da música revela uma maneira, enquanto a função é o que motiva essa maneira de se utilizar a música. Segundo Merriam (1964, p. 210): “quando falamos dos usos da música, estamos nos referindo às maneiras nas quais a música é usada na sociedade humana, como a prática habitual ou exercícios costumeiros de música tanto como uma coisa em si ou em

¹³⁶ Merriam (1964) elenca aquilo que ficou conhecido como modelo Merriam. Para ele, a música, nessa perspectiva que une musicologia e antropologia, se divide três níveis analíticos: “conceituação sobre música, comportamento em relação à música e música em si” (MERRIAM, 1964, p. 32). Os três níveis fornecem uma natureza dinâmica à música.

conjunção com outras atividades”. Merriam (1964), ao falar sobre a funcionalidade da música, explica que o que faz a música ser funcional é o seu enraizamento no contexto cultural. Conforme o autor, os etnomusicólogos tem definido a funcionalidade da música em relação ao seu contexto cultural. “Isso significa que a música como tal não existe fora de seu contexto; ao contrário, o contexto pode determinar bem a conceituação da música” (*Ibid.*, p. 215). A grande pergunta nesse sentido seria: qual “papel” a música desempenha?

Blacking (1973), na tentativa de saber quão musical é o homem, afirma que para tal é necessário que descrevamos o que acontece na música e ainda mais: é impossível fazê-lo se não estudarmos os seus produtores. Para o autor, são as atitudes, os processos cognitivos, a função e o efeito que a música causa que demonstram seu valor (em determinada sociedade). Estudar os produtores da música é estudar seu comportamento. Nesse mesmo sentido, Geertz (2008), relata que o comportamento é uma ação simbólica que une as formas culturais. Para Merriam (1964), o comportamento é o produtor da música.¹³⁷

Ainda segundo Blacking (1973, p. 89), “a música é uma síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume, e os efeitos que tem nas pessoas, são produzidos a partir de experiências sociais dos corpos humanos em diferentes ambientes culturais”. Decorre daí a necessidade de considerar os agentes da música nas análises musicais, ou seja, entender o homem é entender a música, afinal, música é “um produto cultural” (MUKUNA, 2008, p. 14). Na mesma direção, Tomlinson (1984), musicólogo que defendeu a inserção do contexto na musicologia, aduz que os dados precisam ser considerados dentro de seus contextos culturais e afirma que a música contém elementos significativos de uma determinada cultura que se entrelaçam com outros dados que também são contextualizados.

Por que estamos mencionando essas teorias sobre comportamento se o objetivo é falar da música? Essa exposição se dá porque o que produz a música — e incita a expressão da devoção — é o comportamento do folião, ou seja, o sentimento de pertencimento ao catolicismo popular, conjugado com a necessidade de celebração do Divino. Esse comportamento é o

¹³⁷ É através do comportamento, então, que o som musical é produzido; sem ele, não há som (MERRIAM, 1964, p. 33).

produtor da música. Sem a música, a devoção continua a existir, mas sem a devoção, que revela comportamento, a música perde o sentido. A música tem papel fundamental.

Mesmo que pareça redundante falar da definição de etnomusicologia de Alan Merriam (1964), a questão se faz necessária para evidenciar, como afirmou Kerman (1987, p. 229), o que a etnomusicologia não é. Ela “não é o estudo de música ou músicas como sistemas e estruturas autônomos”. É partir de então que surge a necessidade de juntar a estrutura autônoma da música com o contexto. Isso não é nenhuma novidade, já que esse é, também, o papel da musicologia contemporânea, mas isso, sem dúvida, explica a utilização da função prescritiva, definida por Seeger (1977), — através do sistema ocidental de escrita musical —, para expor as características melódicas e rítmicas da FRP.¹³⁸

¹³⁸ Com relação à utilização do sistema de notação ocidental, não vemos problemas em sua utilização, mesmo que o objeto dessa pesquisa seja música de tradição oral. As discrepâncias participativas, conceito cunhado por Charles Keil (1987, 1995), não comprometem a utilização da notação ocidental nas canções da FRP, uma vez que o objeto não comporta discrepâncias inexprimíveis na notação ocidental. O conceito de discrepâncias participativas pode ser entendido como a ocorrência de acontecimentos relacionados a elementos (como timbre, ritmo) que não poderiam ser expressos pela notação ocidental. Prögler (1995), ao analisar o conceito cunhado por Keil: discrepâncias participativas, constatou que algumas características ou acontecimentos não podem ser expressos pela notação, o que exige, por parte dos etnomusicólogos outras sinais e abordagens diferenciados para lidar com tal fato. Prögler (1995), ao analisar as performances de bateristas e baixistas, constatou que existem, entre os ataques das notas, pequenos espaços de tempo não grafáveis pela notação ocidental. No entanto, o autor não descartou o uso da notação, mas falou em complementação: “mas, em vez de renunciar à notação, podemos continuar complementando seu uso sugerindo novos métodos e modos paralelos de representação, embora reconheça que sempre haverá muito ou pouco jogo” (PRÖGLER, 1995, p. 29-30). Na FRP, não há inflexão rítmica e tímbrica capaz de invalidar o uso da notação tradicional. Mas mesmo se houvessem discrepâncias impossíveis de serem tratadas pela notação ocidental, a análise sócio-musical, conforme Pegg et al. (2001), seria responsável pela tarefa de apresentar uma forma alternativa para a grafia dessas características e relacioná-las no que se refere ao significado e sentimento dentro do contexto. Além do mais, tais transcrições destinam-se às pessoas que dominam tal linguagem. Concordamos com Prögler (1995), a respeito da necessidade de complementação da notação ocidental. No que diz respeito à utilização de notações alternativas, como por exemplo, o sistema TUBS *Time Unit Box System* – (sistema de caixas de unidade temporal), criado por James Koetting, desenvolvido por Philip Harland, concordamos com Agawu (1995, p. 391) que, ao se referir ao sistema TUBS e à aplicação de notações alternativas à música africana, afirma que “

pesquisadores anteriores, como James Koetting e Hewitt Pantaleoni, motivados pela crença de que a música africana é fundamentalmente diferente da música ocidental, decidiram que a notação ocidental simplesmente não era adequada para transmitir a realidade do ritmo africano em sua singularidade e individualidade [...]. Se uma nova notação deve ser desenvolvida, ela deve ser desenvolvida também para música africana e ocidental. O problema da notação é universal. Localizá-lo no contexto africano é privar a manifestação especificamente africana de quaisquer reivindicações de universalidade [...].

Não estamos valorando o mérito das notações alternativas, mas o que queremos deixar claro é que o nosso objeto comporta ajustes, se necessário, dentro do sistema de notação ocidental.

O primeiro elemento em questão, ao nos referirmos à música da FRP, é seu caráter de oração, o que permite o culto, a adoração, a veneração e a devoção. Conforme Maria Gabriela e outros foliões, “a música tem função de oração”, sendo fundamental para realizar a comunicação do folião com a entidade transcendental. Segundo Nettl (1983, p. 159),

A função da música na sociedade humana, o que a música faz em último caso, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural, intermediando pessoas e outros seres, e dando suporte à integridade dos grupos sociais individuais. Isso é feito expressando os valores centrais relevantes da cultura em formas abstratas. Em cada cultura a música funcionará para expressar, de uma forma particular, uma série de valores particulares

Desse modo, a FRP se situa dentro de um contexto de religiosidade. O contexto de religiosidade é o fator que dá origem à especificidade da música, ou seja, é suporte para a comunicação com o sagrado, indo além de um mero pano de fundo. A música ocupa um lugar de relevância na vida dos foliões, pois seus ritos são realizados através dela.

Blacking (1973, p. 99), ao falar sobre a função da música na sociedade Venda, afirma que “a função da música é reforçar, ou relacionar as pessoas mais para perto de certas experiências tais que virão a adquirir um sentido dentro da sua vida social”. A música da FRP, congrega seus agentes para, através dela, se comunicar com o sagrado.

Neste capítulo, nos detemos na narração textual das letras das músicas da FRP e na possibilidade de escrever melodias que correspondam ao panorama rítmico/melódico dos cantórios, além de uma análise sobre os aspectos musicais e instrumentos.¹³⁹ O objetivo é analisar os eventos observados na música através de descrições do que está ocorrendo nela em detrimento de uma explicação sobre a música de forma autônoma. Pois conforme Seeger (2008, p. 239), “a etnografia da música [...] deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons”.

3.2 Os instrumentos¹⁴⁰

¹³⁹ A transcrição (das melodias) não é uma tarefa fácil, pois segundo o mestre Guia Marcos Maciel os cantórios não tem durações rítmicas taxativas. Nas suas palavras: “depende de quem está cantando. Pode ser que um guia alongue os versos, o que prejudica a certeza dos tempos”. Os tocadores devem estar atentos para se adequar à rítmica proferida pelo guia.

¹⁴⁰ Optamos por não abordar características históricas e/ou físicas dos instrumentos por entender que essas informações, apesar de importantes, são dispensáveis uma vez que tais instrumentos são comuns à sociedade e que são encontrados facilmente em lojas de música.

Os instrumentos fornecem o apoio rítmico e harmônico para o cantório. Os instrumentos utilizados na folia são 2 (duas) violas, caixa, pandeiro, reco-reco, cavaquinho, sanfona (acordeon), rabeca e violão. Ao ser perguntado sobre a possibilidade de se fazer folia sem a música, Joaquim de Felipe, mestre guia, afirma: “pode, mas não encaixa. Você fica com dificuldade, porque você tem aquele apoio que o instrumento te dá”.

Todos os instrumentos da folia são importantes, no entanto dentre eles destaca-se a viola, que fornece o acompanhamento harmônico, e a caixa que é, segundo os foliões, o primeiro instrumento em uma folia. Os instrumentos executados no ritual adquirem um ‘tom’ sacro e são utilizados somente para aquele fim. Somente as violas são utilizadas para tocar o catira, que integra a parte profana da festa. Após a realização dos ritos os instrumentos são posicionados ao lado do altar e lá permanecem até que se inicie o próximo rito.¹⁴¹ Os andamentos dos cantórios variam de 60 ou 90 BPM (batimentos por minuto).

Em relação à afinação dos instrumentos, o mestre guia Marcos ele informou que na FRP, utiliza-se a sanfona (pé-de-bode) como Guia para afinar as violas e que esse é um costume antigo. A sanfona é o instrumento que fornece a altura para a afinação da viola. Alguns foliões afinam *de ouvido*, ou seja, tem a altura memorizada de modo que não precisem de apoio externo para afinar as violas.

Fator que chamou atenção na FRP foi a postura dos foliões durante a execução dos instrumentos. Ao analisar, visualmente, os foliões durante os cantórios, percebeu-se que o folião se mantinha em uma postura de intimismo, seriedade e inércia, ou seja, não houve uma alegria efusiva. Podemos afirmar que o comportamento devocional dos foliões é modesto e reflexivo. A consideração da postura do folião é relevante, pois é por meio dela também se pode acessar as concepções mentais dos tocadores. Nesse sentido, Pinto (2001, p. 235) afirma que “a pesquisa etnomusicológica também considera os movimentos que geram o som no instrumento, pois estes se mostram essenciais, refletindo não apenas virtuosismo e técnicas apuradas, como também determinadas concepções mentais”.

¹⁴¹ Alguns foliões tocam os instrumentos da folia somente dentro dela. Alguns não tocam nenhuma outra música ou participam de qualquer contexto musical que não seja a folia.

Um das maiores características da utilização dos instrumentos foi acompanhar (melodicamente ou ritmicamente) a voz. Desse modo, a melodia da voz foi replicada na viola, na rabeca, no violão e no cavaquinho. Os instrumentos percussivos também se orientaram pelo ritmo utilizado pela voz, mas com suas variações. Os instrumentos, além da viola, que seriam responsáveis pela harmonia (violão e cavaquinho) tocaram a mesma linha rítmico/melódica da voz. As acentuações dos instrumentos coincidiram com a sílaba tônica das palavras (ou com o deslocamento da sílaba tônica). Esse foi o aspecto mais evidente quando se ouviu as canções em campo.

Cabe, por fim, ressaltar que, embora haja obrigações/funções, os foliões alternavam os instrumentos. A maior parte sabe tocar todos os instrumentos do conjunto percussivo. As violas ficaram reservadas aos guias e contraguias, exclusivamente.

3.2.1 A caixa

A caixa é, para os foliões da FRP, o primeiro instrumento da folia. Ela não é denominada caixa do Divino, como se verifica na literatura. Na FRP, ela é chamada de caixa. Ser o primeiro instrumento significa que não se pode alvarar uma folia sem a caixa do Divino. Ela é o único instrumento que ganha um simbolismo representativo, ou seja, seu som está relacionado ao comportamento do Divino: som das asas, som do Divino, voz do Divino,¹⁴² galopar do Divino. Segundo o Guia de folia Lucas, a tradição antiga se referia ao som da caixa como “o bater das asas do Divino”.

A caixa possui tanto funções rituais como funções de chamamento/organização. Conforme Alcides, contraguia de folia, quando a caixa toca ela anuncia que alguma coisa vai acontecer. No que se refere às funções rituais, ela se inseriu dentro de todos os cantórios. Em relação às funções de chamamento/organização ela foi responsável: pelo aviso de que o Divino



Figura 14: caixa no chamamento/organização, na matina e na procissão de traslado da bandeira. célula inferior: mão direita; célula inferior: mão esquerda.

Fonte: o autor

¹⁴² Vinhal (2016) também utiliza essa expressão para se referir ao toque da caixa.

estava sendo transladado nas procissões de um pouso a outro; pela matina, que é um tocar às 6 horas da manhã para convidar os devotos a despertar e ir saudar o altar; pelo aviso de se iniciaria um cantório ou uma obrigação (alimentação, reunião, saída para o giro). Essas funções da caixa foram observadas em outras folias, como por exemplo na folia do Divino de Festa do Divino de Niquelândia - Go, estudada por Vinhal (2016) e também na folia do litoral paranaense, conforme Miguez (2017). Conforme verificado nas pesquisas sobre o tema, a caixa se faz presente na folia desde Portugal.

A caixa é classificada como um instrumento de percussão, da família dos membranofones. A caixa da FRP é feita de madeira e é tocada com duas baquetas rígidas, chamadas de birro. O tocar da caixa é essencial para o ritual da folia. Outra característica da caixa é seu controle de intensidade. Apesar de ser o primeiro instrumento, ela não pode soar mais intensa do que as violas. Se soar, seu tocar está errado. A maior parte dos percussionistas observados se preocuparam com o equilíbrio sonoro em relação às violas. Alcides, contraguia de folia, ao ser perguntado sobre os caixeiros que foram observados tocando de forma mais intensa, informou que muitos deles têm problemas de audição e não conseguem efetuar o controle da intensidade, mas todos se esforçam para tocar de forma leve.

Em relação ao seu processo de timbragem, os caixeiros puxaram as cordas que se fixam nos aros e se prendem ao couro que serve como alavanca para apertar as cordas. Cada um afina de acordo com o seu gosto, segundo o caixeiro Joviano. A caixa da FRP foi coberta na parte anterior por um lenço vermelho para suprimir o ataque dos birros.



Figura 15: caixa com seus birros.

Fonte: o autor



Figura 16: caixa no cantório de agasalho.

Fonte: o autor



Figura 17: caixa no cantório de saudação do cruzeiro. Linha inferior: mão direita; linha superior: mão esquerda.

Fonte: o autor

As variações são chamadas de efeites. Elas são realizadas com base nas fusas



3.2.2 A viola

A viola é um instrumento indispensável à festividade em muitas folias da atualidade.

¹⁴³ A viola está presente no Brasil desde a colonização (CASTRO, 2005). A viola foi um instrumento muito utilizado pelos jesuítas com finalidade de catequização e entretenimento. Padre Anchieta (1933, p. 416), quando versa sobre a catequização dos índios, traz informações que demonstram a utilização da viola desde o descobrimento do Brasil. Sua descrição reflete indícios do modelo de música portuguesa, demonstrando o acompanhamento feitos pela viola e

¹⁴³ A utilização de violas é recorrente nas festas do Divino ocorridas no Brasil. Dentre alguns dos locais que as utilizam em seu instrumental, com exceção do folia do Vale do Guaporé, podemos citar: São Luiz do Paraitinga – SP (SANTOS, 2008); Pirenópolis – GO (CLÍMACO, 2019); Cavalcante – GO (RODRIGUES, 2011); Litoral Paranaense – SC (MIGUEZ, 2011); Paraty – RJ (BARBOSA, 2016); Formosa – GO (AVELAR FILHO, 2015); Lagoinha – SP (SILVA (2009); Em Turmalina – MG (ROSSE 2009); Niquelândia – GO (VINHAL, 2016).

pela percussão: “[...] ensinam a cantar e tem seu coro de canto e flautas para suas festas, e fazem suas dansas à portuguesa com tamboris e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses”.

Vilela (2010, p. 330) aponta que “o tocador de viola, chamado doravante de violeiro, é sempre solicitado para animar os ritos religiosos como as folias do Divino (Espírito Santo)”. De fato, o violeiro é peça importante na composição da FRP, mas seu papel vai além de um mero tocador/animador, pois os rituais da FRP são iniciados pelo violeiro, denominado guia de folia (especificamente nas folias de roça ou rurais).

Na FRP, os violeiros são sempre o guia e o contraguia. Todos os cantorios foram acompanhados com a viola. Na FRP, é condição obrigatória para ser guia ou contraguia saber tocar a viola nos moldes que a folia exige. A viola forneceu, aos foliões, o apoio harmônico para a execução do cantorio.

A viola utilizada na FRP é a viola tradicional adquirida em lojas de músicas. A afinação utilizada foi a afinação *guitarra*. A afinação chamada de guitarra para os foliões tem a seguinte organização das cordas (de baixo para cima):

Quadro 6: nome das cordas soltas da viola

1º par	LÁ
2º par	FÁ #
3º par	RÉ
4º par	SOL
5º par	SOL

Fonte: o autor

Os foliões afinaram as violas através da sanfona. Quando a sanfona não foi utilizada, os eles se valeram se suas habilidades auditivas, o que foi expresso com orgulho. Fernando, violeiro, gabou-se de afinar “de ouvido”, de não precisar da sanfona.

No que tange a afinação da viola a partir da sanfona, parte-se do terceiro par, preso na 5ª casa, para afinar o segundo par. A partir do segundo par, preso na terceira casa, afina-se o primeiro par. Para afinar o quarto par, usa-se o terceiro par preso na quinta casa, afina-se o quarto par. A partir do quarto par solto, afina-se o quinto par.

A viola acompanhou a procissão — que acontece de um pouso para o outro —, mas não foi tocada na cavalgada. Ela não pode faltar na procissão, pois poderia ser necessário fazer algum cantorio durante o percurso entre os pousos.¹⁴⁴



Figura 18: ritmo da viola no cantorio de alvorada. Linha inferior: movimento para baixo
Linha superior: movimento para cima.

Fonte: o autor

O mestre guia Marcos Maciel informou que a introdução dos cantorios pode ser realizada tocando a harmonia e a melodia ou somente marcando o primeiro acorde em semínimas.¹⁴⁵ Essa forma de introdução depende do guia e não tem uma duração exata, no que se refere à quantidade de repetições dos tempos. Vejamos o exemplo abaixo:

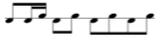


Figura 19: introdução da viola com marcação dos tempos com o acorde inicial.

Fonte: o autor

¹⁴⁴ Durante o traslado da bandeira houve somente dois pousos em casas não cadastradas previamente. Nelas, os foliões entraram, ao toque da caixa, se posicionaram, entoaram um cantorio de promessa, lançaram e se despediram dos donos da casa.

¹⁴⁵ Todos os instrumentos do conjunto acompanharão o ritmo da viola na referida marcação.

É característica da viola acompanhar o ritmo (e melodia) da voz, conforme supracitado. O canto das cozinheiras é um exemplo de canto que utiliza um ritmo da viola constante () sem fazer um paralelo rígido com o movimento melódico da voz.

Outra característica encontrada (não só na viola, mas também nos demais instrumentos) foi o a utilização da célula  rítmica para preencher os tempos de pausa da voz. O cantório de alvorada, a saudação do altar e a saudação do cruzeiro contém tal célula em sua estrutura (ver figura 18, compasso 4º e 8º).



Figura 20: viola tradicional

Fonte: o autor

No que concerne ao acompanhamento harmônico localizamos quatro posições (acordes). Segundo o mestre guia Marcos Maciel, na folia não se usa a concepção de acordes, ou seja, os foliões não tem noção de acordes (na concepção ocidental). Para eles, o que existe é a *forma da canção*,¹⁴⁶ ou seja, a viola (que é o único instrumento harmônico, por assim dizer) *mostra* a música ao tocar a harmonia e a melodia do cantorio. Todos os cantorios são realizados tendo por modelo harmônico o acorde de Sol. As quatro posições utilizadas na folia foram: sol, lá menor, dó e ré. A posição destes acordes é facilitada pela afinação guitarra, que nos seus três primeiros pares (com as cordas soltas) formam uma tríade maior. Cabe destacar que os foliões tocam todas as cordas da viola, portanto as notas dos últimos pares soam em todos os acordes (gerando sétimas menores, no caso do acorde de lá menor; e de quartas no caso do acorde de ré maior).

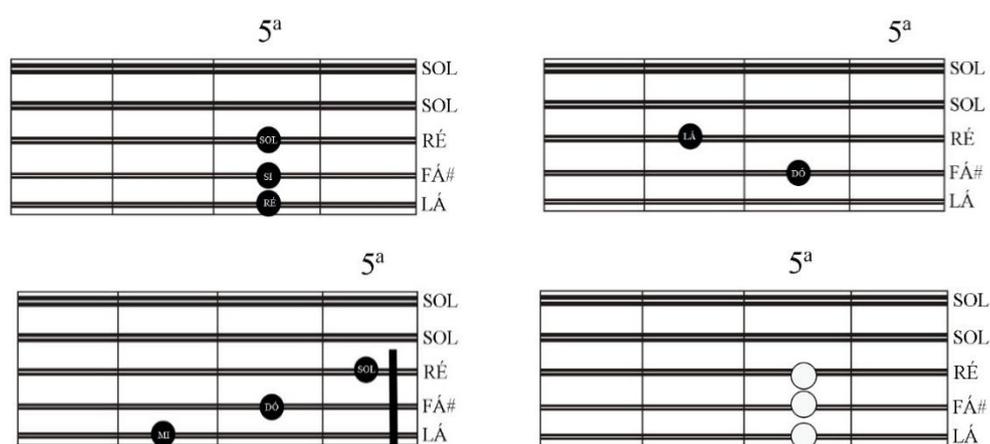


Figura 21: posições no braço da viola. posições superiores Sol (dir.) e Am (esq.); acordes inferiores Dó (dir.) e Ré (esq.).

Fonte: o autor

A estrutura harmônica do cantorio caminha junto com o ritmo da melodia. A posição da harmonia (acordes) se conecta com a melodia, o que faz com que todos os elementos funcionem em um mesmo movimento rítmico. Vejamos:

¹⁴⁶ Expressão usada pelo contraguita de folia Alcides.

1. E meu sen - ti - do foi no cé - éu. Meu sen - ti - do foi

no cé - eu De- pois na ter - ra vol-to- ou. 2. Foi pe-

Figure 22: harmonia do cantorio de alvorada.

Fonte: o autor

A habilidade de execução da viola não é um fator exigível para a perfeita execução dos cantorios. O mestre guia Marcos Maciel afirmou que nem todos os tocadores tocam fazendo o acompanhamento harmônico da voz. Alguns mantem o mesmo acorde para todo o cantorio, realizando apenas o acompanhamento rítmico. A principal preocupação para o mestre guia Joaquim de Felipe é o verso, ou seja, o que é cantado.

3.2.3 O violão, a rabeça e o cavaquinho

O papel do violão se reduziu a realizar, com suas cordas mais graves, o acompanhamento melódico das vozes, da segunda voz, especificamente. Não cabe a ele o acompanhamento harmônico. Através de Veiga de Oliveira (2000), constatamos que o violão mantém sua atuação relacionada a tocar os baixos nas músicas tradicionais portuguesas, como por exemplo no gênero denominado chula.

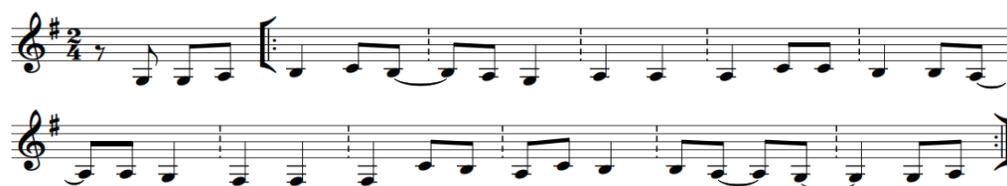


Figura 23: violão na alvorada.

Fonte: o autor

Na transcrição acima, a linha melódica e rítmica do violão é a mesma do cantório de alvorada (ver figura 37). O violão realiza uma participação melódica “dobrando” a melodia.

A afinação que os foliões utilizaram no violão difere da organização tradicional (mi, si, sol, ré, lá, mi). Eles utilizaram a afinação, de baixo para cima, na seguinte ordem: sí, fá #, ré, lá, mi e si. Os foliões assim o afinaram para que soe mais grave. Se fossemos acompanhar, harmonicamente, os cantórios com o violão nessa afinação, poderíamos usar a forma do acorde de DÓ, mas o resultado sonoro seria SOL. Verificou-se que havia um violão reserva afinado de forma tradicional (mi, si, sol, ré, lá, mi), mas os foliões utilizam constantemente o violão com a afinação mais grave (para dar mais corpo sonoro ao som).



Figura 24: violão.

Fonte: o autor

Quadro 7: o nome das cordas soltas do violão

1ª corda	SI
2ª corda	FÁ #
3ª corda	RÉ
4ª corda	LÁ
5ª corda	MI

6ª corda	SI
----------	----

Fonte: o autor

A rabeca, chamada pelos foliões de rebeca, é um instrumento de arco, tocado apoiado no tórax. Ela é feita de uma madeira chamada de amburana, as cravelhas são as mesmas utilizadas no violão, as cordas são cordas de viola. As cordas do arco são feitas de cordas de nylon. Além disso, há uma resina (ou breu, conforme linguagem dos foliões) para passar nas cordas, para dar mais mobilidade. A viola tocou, basicamente, a melodia da voz (que na linguagem dos foliões é a segunda), com uma nota pedal: a nota sol.



Figura 26: viola de amburana.

Fonte: o autor



Figura 25: rabeca na despedida

O cavaquinho foi executado “solando” (em terças) a melodia da voz. A única diferença em relação à voz é que ele propiciou mais movimento rítmico/melódico à canção.¹⁴⁷ Alguns foliões tocaram o cavaquinho somente marcando o acorde de sol, de acordo com o ritmo da melodia. Mas, conforme o mestre guia Marcos Maciel, o cavaquinho realiza o acompanhamento da melodia e não faz acordes. A disposição de suas cordas são (de baixo para cima): 1ª ré; 2ª si; 3ª sol; 4ª ré.



Figura 27: cavaquinho

Fonte: o autor

¹⁴⁷ Isso ocorre nos compassos 2, 6, 7 e 10.



Figura 28: cavaquinho na alvorada.

Fonte: o autor

3.2.4 O pandeiro e reco – reco

O pandeiro e o reco-reco são instrumentos percussivos utilizados no acompanhamento da voz, ou seja, o ritmo de seu tocar acompanha o ritmo da melodia da voz.

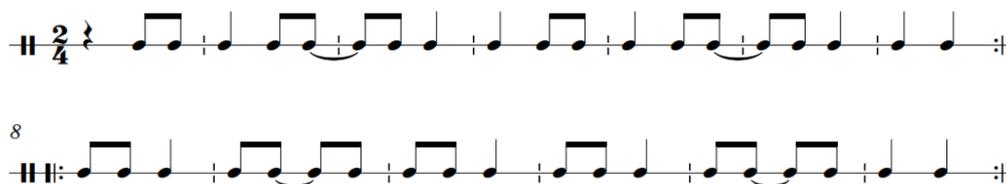


Figura 29: ritmo do pandeiro na despedida. Tocado com todos os dedos unidos ou somente com o polegar.

Fonte: o autor

O tocar do pandeiro requer especificidades que não foram observadas por todos. Segundo mestre guia Marcos Maciel, toca-se o pandeiro com o dedo polegar, no centro, e com o dedo anelar na borda. O dedo anelar realiza um deslizar curto que causa um efeito que pode ser chamado de repicado.



Figura 30: pandeiro na despedida com repicado.

Fonte: o autor

O reco-reco, assim como o pandeiro, realiza o acompanhamento rítmico da voz, mas utiliza em sua estrutura uma divisão mais rítmica.



Figura 31: reco-reco na saudação do altar. Linha inferior: movimento para baixo
Linha superior: movimento para cima.

Fonte: o autor



Figura 32: reco-reco e pandeiro.

Fonte: o autor

3.2.5 Sanfona

A sanfona é um importante instrumento na FRP, embora ela não tenha sido executada em todos os cantórios. Ela foi responsável pelas introduções de alguns dos cantórios. Desse modo, funcionou como um recurso melódico. Observou-se a utilização da sanfona no canto de “O Divino está chegando”, no cantório de agasalho, cantório do troféu e cantório de saída da missa.

Na FRP, a altura da nota sol utilizada para afinar as violas foi fornecida pela sanfona. Os foliões não utilizaram afinadores eletrônicos, embora alguns dos seus violões, que são

eletroacústicos, por exemplo, o tenham. Segundo o mestre guia Marcos Maciel é possível usar a sanfona no cantório de bendito de mesa.

A sanfona não tocou durante todo o cantório. Sua participação ficou reservada às introduções. Nessas introduções, ela tocou o mesmo padrão rítmico-melódico que a voz (com algumas modificações no ritmo). Basicamente, ela tocou toda a melodia do cantório, fazendo disso uma introdução. Os baixos da sanfona atuaram de forma constante revezando entre as notas sol e ré. Na figura abaixo, vemos a mesma melodia utilizada no pedido de agasalho (ver figura 39).

Figure 33: sanfona no cantório de pedido de agasalho.

Fonte: o autor

3.3 O cantório ¹⁴⁸

¹⁴⁸ Os cantórios aqui apresentados não são os únicos modelos melódicos. Eles foram captados em campo e escolhidos para ser transpostos. Através deles, podemos conhecer a utilização e função dos instrumentos, elementos melódicos e os aspectos da letra. Não é objetivo da presente exposição apresentar um quantitativo de cantórios, a fim de demonstrar a diversidade de melodias para cada momento.

Cantorio é um termo êmico que significa o canto realizado dentro da celebração da folia do Divino. As diversas melodias que a folia utilizou em seus cantorios são frutos da tradição da folia no interior de Goiás. Tais cantorios vão passando de geração a geração pela tradição oral, segundo o mestre guia Joaquim de Felipe.

O cantorio foi o que nos permitiu entender como essa música é, o que ela expressa, como os foliões se comportam em relação a ela, quais suas características rítmicas e melódicas e qual a ocasião na qual ela se manifesta. O termo cantorio é utilizado nas folias do Divino da região de Goiás, conforme se verificou nos trabalhos sobre as folias de Goiás.

Conforme Sautchuk (2009), o termo cantoria, no feminino, é chamado de repente nordestino. Segundo este autor, o termo cantoria designa o gênero poético-musical, a situação de sua apresentação e o campo social formado por cantadores e seus ouvintes. “Os cantadores atuam sempre em duplas, e sua prática consiste num diálogo poético em que as estrofes devem ser compostas no momento da apresentação, de acordo com rígidas regras de métrica e rima” (SAUTCHUK, 2009, p 1).

Conforme o guia de Folia Lucas, as melodias dos cantorios recebem o nome de toadas.¹⁴⁹ O cantorio foi cantado em terças paralelas — que por vezes soaram estranhas ao ouvido acostumado com a afinação temperada — e realizado com o acompanhamento de instrumentos. Segundo Marcos Maciel, quem está portando a viola sempre vai cantar a segunda voz (que é a tônica) e os ajudantes cantarão a primeira (que é a terça). Os cantorios foram realizados à maneira do repente, ou seja, em dupla, numa relação de diálogo,¹⁵⁰ com predominância de redondilha maior, rimas e improvisos. Fernando, violonista, afirmou que os cantos da folia são um tipo de repente. No entanto, os foliões não se caracterizam como repentistas. Na folia, eles se autoproclamam guia e contraguia, ajudante do guia e do contraguia.

O ambiente harmônico da folia contemplou um paralelismo vocal intervalar¹⁵¹ em terças se fundamentando na relação tônica, subdominante, superdominante e dominante. O que

¹⁴⁹ A nomenclatura toada não é comum a todos. Alguns se referem às diferenças entre os cantorios como melodia, trova.

¹⁵⁰ Sem as disputas, ou seja, sem canções em tom de desafio.

¹⁵¹ Termo cunhado por Gerhard Kubik significando o movimento paralelo de vozes em intervalos iguais.

esteve em evidência na música da FRP foi a melodia do cantório. A melodia do cantório foi o que deu subsídio rítmico aos demais instrumentos.

Verificou-se que a sensível ocorreu em quase todos os cantórios, o semitom entre o terceiro e quarto grau está presente em todos os cantórios. Existe na FRP a relação harmônica tônica/dominante, embora não se use as funções de forma direta e consciente. Pode-se afirmar que a folia faz uso constante do modo maior (Jônio).

Os cantórios têm caráter responsorial, ou seja, o guia e o seu ajudante proferem os versos e esses versos, nas mesmas palavras e melodia (toada), é repetida pelo contraguita e seu ajudante. Conforme o mestre guia Joaquim de Felipe, a repetição é uma confirmação do que o guia cantou. Melodicamente ou ritmicamente, os cantórios possuem um caráter cíclico, o que causa uma constante repetição de padrões. Os cantos foram entoados na forma solo/coro.



Figura 34: contraguita com sua ajudante.

Fonte: o autor

No cantório predomina uma atuação onde os contraguitas, que são responsáveis pelo (o que podemos chamar de) “coro”, repetem o que o guia profere. Não houve atuação vocal

expressa por parte dos demais presentes,¹⁵² ou seja, o canto foi exclusivo do guia e do contra guia. Os demais presentes atuaram em caráter de contemplação e meditação.

A melodia dos cantórios analisados situou-se dentro de uma oitava.¹⁵³ Existe uma fórmula de estrutura nos cantórios (em relação à mensagem). Essa forma fixa chama-se ramagem (também chamada de cabeçalho). A ramagem é a estrutura léxica que compõe cada canto. Se for saudação do altar, precisa cantar sobre o nascimento e sobre a vida de Cristo, por exemplo. O guia pode improvisar/criar dentro dessa estrutura.

Segundo o contraguia Alcides, o que identifica os cantórios, segundo seus momentos, é a ramagem. As letras dos cantórios expressam palavras que permitem identifica-lo. Alcides informou que o guia canta: “meu Divino [...] me dá a permissão pra mim cantar no rico *altar*. Jesus Cristo, meu amado, Jesus Cristo verdadeiro, me dá permissão pra mim cantar nesse *cruzeiro*”. Desse modo, as palavras altar e cruzeiro, ora destacadas, são indicativos de que se trata de um cantório de saudação de altar e de saudação do cruzeiro. Essa distinção é importante, pois por vezes, algumas melodias são utilizadas para vários cantórios. A melodia da Alvorada (ver figura 37) pode ser utilizada nos cantórios de alvorada, saudação de altar, saudação de cruzeiro, desalvorada e de cantório de promessa.

As letras são variadas e, por vezes, dependem da criatividade e inspiração dos guias.¹⁵⁴ As letras podem ser inspiradas nos versos bíblicos. Elas têm caráter narrativo, de pedido de bênção, de júbilo, de louvor, de agradecimento, de saudação, além de emitir comandos. Todas as letras da FRP são exclusivas de seu contexto. Elas não são canções que se ouve na igreja, na missa, nas rodas de conversas ou etc.

A tonalidade das canções se relacionou a sol maior. A viola é o instrumento que denota as funções harmônicas (Ver figura 22). Os cantórios que se utilizaram da viola fazem uso da

¹⁵² A esse respeito o Mestre guia informa que se algum folião presente souber cantar pode fazê-lo, mas desde que não atrapalhe a performance dos guias ou contraguias.

¹⁵³ O único cantório que não se situou dentro de uma oitava foi o cantório de bendito de mesa.

¹⁵⁴ Na folia existem os cantos que são considerados fixos, ou seja, sua melodia e letra não mudam. São eles: o cantório de agasalho; o canto de procissão chamado “O Divino Está chegando...”, entoado sempre no início da missa e das novenas; e a ladainha de Nossa Senhora, o beijo no altar e os cantos de despedida da bandeira. Além destes, os demais cantórios podem variar de acordo com o guia que estiver cantando.

tonalidade referida. Somente os cantos — que são *a cappella*¹⁵⁵ — foram entoados em tonalidades, por assim dizer, diversas.

Alguns cantorios da FRP fizeram uso da terça neutra.¹⁵⁶ Figueiredo e Lühning (2018), afirmam que a terça neutra é “um intervalo que fica entre a terça menor e a terça maior, não referenciado com facilidade pelo ouvido de quem está acostumado a uma afinação temperada, por isso geralmente considerado fora de afinação ou desafinado”. Pinto (2001), a respeito da característica das vozes cantadas em terça Neutra, expressa que

A terça neutra nordestina como aspecto peculiar de afinação é uma característica que não só marca uma “paisagem sonora” especificamente nordestina, como também é responsável por uma série de procedimentos que dizem respeito até a própria concepção de mundo. Um exemplo disso é a convivência pacífica entre instrumentos como o acordeom, com seus intervalos diatônicos temperados, e os estilos vocais, como o aboio, ou as bandas de pífanos, estes últimos regidos pela terça neutra. Esta simultaneidade, que, aparentemente, não cria atritos intransponíveis, contradizendo assim tudo o que pregam as teorias musicais do ocidente, denota a abertura com que estruturas tradicionais da sociedade no Nordeste abarcam elementos da globalização, sem por isso destruir ou renegar os conceitos próprios mais genuínos (Pinto, 2001, p. 23).

Em relação a esse aspecto, ou seja, a semelhança com a música nordestina, compreendemos que a música da FRP guarda semelhança com vários grupos culturais. É por este motivo que congrega aspectos do repente, do catolicismo, da música caipira¹⁵⁷ e etc.

O mestre guia Joaquim de Felipe, quando se referiu à rima, afirmou que ela é um elemento necessário e importante.

Todo cantador, aqui pra nós, por exemplo, se ele não rimar ele não é um cantador. Pra cantar na folia, se o cara não cantar trovado: rimado... pra nós não serve. Ele não canta. Pra nós já não serve. Eu, como guia, eu não aceito o cara cantar só o que dá na cabeça... sem rima. É a mesma coisa de você fazer a operação de uma conta e não tirar a prova. Então a rima é a prova do que cê está falando. Do que cê cantou, pra dar o resultado final.

¹⁵⁵ São cantados *a cappella*: a Ladainha de Nossa Senhora, o Beijo do altar; e o canto de despedida da bandeira da casa do morador.

¹⁵⁶ Tal fenômeno foi observado em alguns cantorios.

¹⁵⁷ Ulhôa (1990, p. 6), ao tratar do estilo da música sertaneja, afirma: “a unidade estilística da música sertaneja é conseguida pelo uso consistente do estilo vocal tenso e nasal e pela referência temática ao cotidiano, seja rural e épico na música sertaneja raiz, seja urbano e individualista na música sertaneja romântica.”

A rima, que pressupõe criatividade, é um requisito para um bom guia. Para o mestre guia, a rima é a comprovação do verso. A métrica dos cantorios, em relação à quantidade de verso, é regular.

Os cantorios, em sua maioria, são redondilhas maiores, ou seja, possuem 7 sílabas poéticas. Os versos dos cantorios são em estrofes simples, constituídas de dois versos com o mesmo tamanho métrico, que podemos classificar como dístico. A escanção, que é a contagem de sílabas poéticas, do cantorio de alvorada revelou a quantidade de sílabas poéticas no cantorio de alvorada:

Quadro 8: escanção do cantorio de alvorada

1	2	3	4	5	6	7
Meu – sem – ti – do – foi – no - céu						
1	2	3	4	5	6	7
De – pois – na – ter – ra – vol - tou						

Fonte: autor

Em alguns momentos, os versos foram emanados de acordo com o contexto do momento. O guia precisa dominar a arte de cantar para compor seus versos (rimando) dentro da métrica da redondilha maior. Segundo Sautchuk (2009, p. 26),

A métrica diz respeito ao ritmo e é referida como a quantidade de versos por estrofe, de sílabas por verso e, para alguns casos, a distribuição dos acentos prosódicos no interior destes. A etimologia da palavra “verso” indica sua associação com a ideia de ordenamento de elementos que se repetem.

A maior parte dos cantorios possuem estrutura solo/coro em dois versos, mas podem conter até 4 versos. Alguns cantorios, de dois versos, possuem repetição somente do primeiro verso, outros repetem o primeiro e o segundo verso. Verificamos essa característica nos seguintes excertos:

Pedimos licença a Deus

*Pedimos licença a Deus
Pra fazer a nossa prece*

No entanto, os cantórios de 4 versos, as quadras, não possuem repetição de verso pelo emitente, ou seja, pelo guia. A repetição responsorial é feita pelo contraguia, que “repete” o que o guia profere. Essa forma, em quadra, demanda uma boa capacidade de memorização por parte dos contraguias e seus ajudantes. Por vezes, verificou-se que alguns contraguias e seus ajudantes, ao esquecer o que foi proferido, balbuciavam os versos.

*Creio em Deus Pai todo poderoso
Também creio em Jesus
Creio no Espírito Santo
Com sua divina luz*

Além destes, há também o cantório no qual o guia repete o primeiro e segundo verso.

*Foi por culpa do pecado
Foi por culpa do pecado
Que começou o sofrimento
Que começou o sofrimento*

As rimas, ou seja, a semelhança sonora, ocorrem, nos cantórios de 4 versos, com o segundo e o quarto verso. Nos cantórios de 2 versos, ela ocorre sempre com o segundo verso. Apesar do guia de folia expressar que a rima é um elemento principal, verificamos que, dada a necessidade de cantar e improvisar de acordo com o momento imediato, nem todos os versos dos cantórios possuíam rimas.

A prosódia das palavras de alguns cantórios, ora se ajustam à melodia, ocasionando, eventualmente, o fenômeno chamado silabada (que resultante do deslocamento do acento tônico da palavra). O excerto abaixo relaciona-se com o cantório de pedido de agasalho e demonstra esse aspecto:

Se-nho-rio do-no da ca-sa vem che-gan-do nos-sa fo-lia
- - + - + - + - - - + - - + - -

(-) = sem acento (+) = com acento

O improviso foi algo que marcou muitos cantorios, pois eles envolviam elementos do contexto como, por exemplo, as imagens do altar e os objetos nele existentes. Se houvesse um copo de água em cima da mesa, ele seria inserido dentro da canção. A palavra improviso não significa criar do nada. O improviso dependeu dos elementos contextuais e correspondeu a imperativos da situação. O responsável pelo improviso foi o guia de folia. Na folia de Planaltina - DF, ocorre que, dependendo da situação e vontade do mestre guia, os contraguias podem improvisar sem a necessidade de repetição do verso proferido pelo guia.

O cantar dos guias, contraguias e ajudantes é considerado um dom, conforme supracitado no cap. II. Para eles, quem tem esse dom tem condições de ser um bom guia. Existe uma relação de hierarquia, não de forma rígida e formalizada, mas em relação à habilidade de cantar, compor versos em improviso e conhecer os fundamentos dos diversos momentos e até mesmo no que se refere à devoção. Os mais habilidosos são os que ficam em maior evidência na hora em que o mestre guia escolhe quem cantará determinado canto. O papel do guia é enunciar a oração, fazer a intermediação com Deus/Espírito Santo. O papel do contraguia é repetir, confirmando, tudo o que o guia cantou, conforme mencionado anteriormente.

Ao final de todos os cantorios, exceto no cantorio de entrega de troféu e no beijo do altar, houve um *viva*, ou seja, o guia de folia entoou verbalmente a expressão: viva o Espírito Santo¹⁵⁸ e todos responderam: viva. Para cada viva dado, o fogueiro de pouso disparou um tiro de foguete para afirmar a alegria em saudar o Espírito Santo. O *viva* é uma expressão indispensável no ritual, afirmou Ivan, fogueteiro de pouso.

Dentro do ritual os cantos são orações. O vocábulo oração vem da palavra *oratio* que significa fala, discurso, linguagem. Ferreira (2000, p. 501) considera a oração como “súplica religiosa; reza, prece, rogo”. A música da folia tem na letra sua primazia, pois é através dessa letra que a mensagem, seja de prece, seja de súplica ou agradecimento é evidenciada.¹⁵⁹

¹⁵⁸ O *viva* é ao Espírito Santo, à Nossa Senhora, aos donos da casa, aos moradores e à toda companhia.

¹⁵⁹ O guia de folia Mateus também utiliza os cantos com função catequética, ou seja, de levar a palavra de Deus às pessoas através dos cantorios.

Apresentamos a seguir, sem propor uma análise funcional, os aspectos textuais e os aspectos melódicos para que se compreenda o que os guias proferiram e como são suas melodias.

3.3.1 O canto O Divino está chegando

O canto ‘O Divino está chegando’ é um canto processional coletivo, ou seja, é realizado por todos sempre que se inicia alguns ritos: no traslado da bandeira para o altar, nas novenas, nas missas. Tal canto expressou a narrativa de que o Divino está chegando trazendo com ele paz e união e através disso, conclama os foliões para cantar e se unir em fraternidade. O foco da canção repousou na máxima cristã que é: amai o próximo como a ti mesmo. A mensagem que o canto trouxe revelou trechos como: vamos cantar, vamos dar as mãos; orai pelo filho, orai pelo irmão; olhai pelo povo, pois somos irmãos. Tais expressões revelam o desejo de harmonia, bondade e fraternidade para com os seres humanos. A expressão “Fraternidade sim, violência não”¹⁶⁰ esteve presente em todos os versos da canção.

O Di - vi - no está - che - gan - do tra - zen - do paz e u - ni - ã - o va - mos can -

8 tar va - mos dar as mã os fra - ter - ni - da - de sim vi - o - lên - cia não fra não!

Figura 35: canto O Divino está chegando

Fonte: o autor

3.3.2 Cantorio de Alvorada

A palavra alvorada se relaciona ao início da festividade. Tem sentido duplo, no sentido de significar, tanto o nascer do evento quanto a entronização dos instrumentos dentro do ritual.

¹⁶⁰ Esta frase é o lema da campanha da fraternidade do ano de 1983. A campanha da fraternidade é uma campanha promovida pela Comissão Nacional de Bispos do Brasil, cujo objetivo é, durante o período conhecido como quaresma, tratar de algum tema relevante que seja capaz de conscientizar a sociedade cristã. No ano de 1983, o lema foi o supracitado. Segundo Marcos Maciel, a composição foi feita pelo Erasmo de Castro conhecido como Seu Gui.

É na alvorada que se alvora os instrumentos, ou seja, insere-se os instrumentos dentro do ritual. Tal ritual é realizado em frente ao altar, que porta os símbolos sagrados, conforme supracitado no capítulo II.

O início do momento se deu com a oração do Santo Anjo ¹⁶¹ e com a canção católica ‘A nós descei Divina luz’. ¹⁶² O cantório ¹⁶³ se iniciou com uma invocação, um pedido de benção, uma louvação ao Pai eterno e às três pessoas da Santíssima Trindade. Saudou-se também o céu e a terra e cantou-se o sinal da cruz. A canção foi uma forma de avisar aos devotos que a alvorada havia começado. Pediu-se ao Divino sabedoria e poder para alvora a folia, narrou-se o ritual de entrega da bandeira ao alferes, conclamou-se os alferes a fazer sua oração e a se ajoelharem (bem como todos os foliões). Após este momento a alvorada se iniciou. Alvorou-se primeiro o Espírito Santo, o sagrado passarinho, retratado no altar. Alvorou-se o caixeiro, o primeiro instrumento. Alvorou-se o Alferes, que empunha o mastro do Divino. Alvorou-se os guias e contraguias, os ajudantes, o pandeirista, o rabequista, o reco-reco, violonista, procurador, cavaquinho. Chegou-se a um momento de todos se ajoelharam, segundo pediu o Divino, através o cantório. Neste momento, o cantório pediu aos alferes para fazer a vênica com a bandeira. A vênica é uma forma de dar a benção sacralizadora do Divino sobre todos os foliões presentes, diante do altar. Passou-se a bandeira sobre todos ali presentes. Esta é hora em que os anjos desceram trazendo a santa benção, segundo o cantório. Todos se levantaram ao comando da canção. Alvorou-se os mussugueiros, os tropeiros. Os guias pediram ao Divino e a Nossa Senhora para abençoá-los. O guia falou sobre um devoto que foi escolhido, previamente, para estar no momento e agradecer pela cura recebida ou pela possibilidade de cura. Pediu-se por sua cura. A canção relatou situações pessoais de um devoto, que ajoelhado, recebeu a oração em forma de canção. O devoto ajoelhado tinha prometido estar naquela festividade. ¹⁶⁴ Alvorou-se o fogueteiro, que deu o viva na ladainha. Alvorou-se todos os

¹⁶¹ Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador, já que a ti me confiou a piedade divina, sempre me rege, guarda, governa e ilumina. Amém.

¹⁶² A nós descei divina luz (bis). Em nossas almas acendei o amor de Jesus (bis).

¹⁶³ A melodia do cantório de alvorada é considerada a melodia oficial da folia. Segundo o mestre guia Marcos Maciel, ela é a melodia mais antiga e serve para várias ocasiões: alvorada; saudação de altar; despedida; e canto de entrega do troféu.

¹⁶⁴ Não é característica da alvorada ter alguém pagando uma promessa, mas nesta casa houve um devoto e sua situação foi narrada dentro da alvorada.

presentes, toda companhia. Alvorou-se a rezadeiras. Terminou-se com o sinal da cruz: “Pai, Filho, Espírito Santo para sempre. Amém seja”.

Após o viva ao Divino e os fogos, o alferes proferiu algumas palavras. Após o término, todos posicionaram os instrumentos no altar e esperaram o próximo momento. Os intervalos foram marcados por conversas informais e alegres.

1. E meu sen - ti - do foi no cé - eu. Meu sen - ti - do foi
no cé - eu De-pois na ter - ra vol - to - ou. 2. Foi pe -

Figura 36: cantorio de alvorada.

Fonte: o autor

3.3.3 Cantorio de Saudação do Altar

A saudação do altar é um ritual realizado em frente ao altar. O canto se iniciou expressando a fé e a crença nas três pessoas da Santíssima Trindade. O canto informou que todos estavam alvorados, ou sejam todos estavam dentro do ritual e que precisavam fazer a saudação do altar para que o rito se prolongasse. Louvou-se o Pai, o Filho e o Espírito Santo, a Virgem Maria. A canção narrou, brevemente, o nascimento de Jesus, sua vida, seu batismo, sua morte de cruz para a remissão dos “nossos” pecados e, finalmente, sua ressurreição. A canção elencou a fé e o perdão como ações de uma vida plena de acordo com os mandamentos deixados por Cristo. Após essa breve história de Jesus, saudou-se todos os ornamentos, enfeites, imagens, a cruz.¹⁶⁵ Pediu-se a benção para os responsáveis pelo ornamento do altar, para os donos da casa, para os moradores, para os guias e todos da procissão. Saudou-se todos presentes. Logo em seguida, o canto conclamou todos são convidados a se ajoelhar e o alferes da bandeira foi convidado a fazer a vênua, a fim de que todos fossem abençoados. Logo mais,

¹⁶⁵ Quanto mais adereços houverem no altar, mais longo será o cantorio, pois o guia precisará referenciar todos eles no cantorio.

todos foram convidados a levantar. A saudação do altar foi oferecida para o morador e a todos que a ouviram. Terminou-se a saudação com a expressão: “Pai e filho, Espírito Santo para sempre. Amém seja”.

Crejo em Deus pai to-do po-de-ro so - tam-bém crei - o em - je - su - u - us -

10
crei - o no es pi - ri - to san - to

16
com su - a di - vi - na lu - u - uz

Figura 37: cantorio de saudação do altar.

Fonte: o autor

3.3.4 Cantorio de Pedido de Agasalho

O cantorio de pedido de agasalho é uma canção que serve como apoio para o pedido de acolhimento da bandeira e de toda a comitiva. A comitiva, através do cantorio, quando chegou em frente à casa do pouseiro, conclamou-o a beijar a bandeira e assistir a cantoria. Essa é uma hora sagrada na qual o Divino, junto com Nossa Senhora, chega na casa, segundo o cantorio. Os guias, ao entoar o canto, em frente da casa, pediram janta e pouso, pediram para acomodar os animais. A canção fez a afirmação de que eles não precisam de muita coisa, pois suas almas eram guardadas pelo Espírito Santo. Na canção, houve uma súplica (a Deus) para que o dono da casa recebesse as bênçãos de Deus por acomodar a comitiva.

Toda a canção narra um pequeno ritual. Chegou-se a um momento em que o cantador pediu ao alferes que se ajoelhasse, beijasse o mastro e entregasse a bandeira ao pouseiro. O canto seguiu dando viva pelo recebimento do mastro pelo pouseiro, quando enfim o cantador anunciou que saudou a três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo quem carrega essa coroa. Findou-se o pedido de agasalho.

Se- nho- rio do- no da ca- sa vem che- gan- do nos- sa fo- li- a se- nho li a vem bei- jar nos sa ban- dei- ra as sis tir a can- to ri- a vem bei- jar nos sa ban- dei- ra as sis tir a can- to - ri - a 2.Se- nho-

Figura 38: cantório de pedido de agasalho.

Fonte: o autor

3.3.5 Cantório de Saudação do Cruzeiro

A saudação do cruzeiro é o ritual onde se memorou o padecimento (o sofrimento) de Cristo. Segundo o mestre guia Joaquim de Felipe, ele é realizado em frente a uma cruz de cerca de dois metros de altura, disposta na frente das fazendas que recebem a folia. Esta cruz, chamada de cruzeiro, recebeu um lenço branco que representava o Sudário de Cristo. Os foliões ao se dirigir ao cruzeiro (no cantório) se ajoelharam três vezes. Segundo o mestre guia Marcos Maciel, esse ajoelhar é em honra ao Pai, Filho e Espírito Santo.

O cantório começou afirmando que o Divino procura o cruzeiro. O guia louvou as três pessoas da Santíssima Trindade e narrou que foi por culpa do pecado que Cristo veio ao mundo. O cantório iniciou uma narrativa a respeito da vida de Jesus: sua ida para o Egito; sua pregação no templo aos 12 anos; seu batismo, por João Batista, aos 30 anos; seus 40 dias no deserto; a quinta-feira santa; a traição de Judas; a agonia no monte oliveiras; o sofrimento físico ao carregar a cruz; sua crucificação, seu sepultamento; e sua ressurreição. Além do mais, cantou-se sobre a vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos no cenáculo, sobre o recebimento das línguas de fogo e sobre a vinda de Cristo. O cantório seguiu pedindo para o alferes fazer a vênia sobre os presentes (que estavam ajoelhados). Após a autorização para se levantar, os guias, através do cantório, agradeceram a quem enfeitou o cruzeiro, pedindo a benção do Divino para o morador, para o guia e à casa.



Figura 39: cantório de saudação do cruzeiro.

Fonte: o autor

O cantório de saudação do cruzeiro é baseado na narrativa bíblica sobre a vida de Jesus, especialmente no seu sofrimento. Ele é o cantório que tem mais elementos bíblicos em seu texto.

3.3.6 Cantório de Promessa

O cantório de promessa é realizado quando alguém (folião ou não) faz uma promessa, recebe o que pediu na promessa e decide pedir/oferecer o cantório como parte do pagamento da promessa.¹⁶⁶ O folião, que fez a promessa, ou quem quer que seja, decide que no momento

¹⁶⁶ No que diz respeito a essa relação promessa/benção, ou dádiva/troca, na festa do Divino, alguns trabalhos sobre folia têm trazido informações sobre o ‘Ensaio sobre a dádiva’ de Marcel Mauss. Mauss (2003), ao estudar o “potlatch”, um ritual de troca, verificou que as trocas são formas de comportamento social, onde dar significa obter

do pagamento da promessa estará posicionado de determinada maneira. Eles podem ficar deitados, ajoelhados ou etc. Além do cantório de promessa, existem cantórios de benção, para pedir uma benção, cantório de pelo amor de Deus, quando há uma súplica urgente e necessária.

O canto se iniciou afirmando que o pecado foi o responsável pela inserção do sofrimento no mundo. O cantório narra que o penitente, que é uma criatura, estava sentando na frente do Divino para agradecer a Deus por ter recebido a cura. Amarrou-se uma fita amarela onde havia a enfermidade. O canto narrou que Jesus Cristo, por ser bondoso, ouviu a voz do penitente, após o pedido de pelo amor de Deus. O guia, através do cantório, exortou o penitente a fazer sua oração e sua promessa. A partir de então, o guia pediu a São Miguel Arcanjo para levar a promessa do folião a Deus e afirmou o desejo de que a enfermidade não voltasse mais ao corpo do penitente e também que o Espírito Santo sempre o acompanhasse. O cantório narrou que a fita que estava no lugar da enfermidade devia ser retirada do penitente e inserida na bandeira. O penitente deveria seguir sua vida em paz e se prometeu dar uma esmola, ou seja, algum donativo à festa do Divino, que Deus o pagaria. O guia pediu para cobrir o pedinte com a bandeira e, ao fazer isso, o guia proclamou que o Divino era testemunha e os que anjos confirmaram a graça que desceu do céu através da bandeira. Houve um pedido de benção para a família do pedinte que rezava na intenção de sua cura. No fim, o cantório afirmou que o pedinte pagou a promessa e que não devia mais nada ao Divino. Agora ele podia viver sua vida

retorno. No entanto, no trabalho de Mauss a troca ocorre por meio das coletividades e não por meio de indivíduos. A coletividade em Mauss se revela, bilateralmente, por meio de grupos familiares e comunitários ou através de seus representantes. Não vemos os esforços dos foliões — quando doam — como uma relação de troca coletiva. Na folia, a relação de troca tende mais para a individualidade do que para a coletividade, na medida em que há uma relação de troca entre devoto e divindade. Essa troca entre homem/Deus está ligada à fé em receber uma dádiva do Divino. Antes de tudo, o folião revela gratidão e desejo de louvar o Divino, mas junto com esse sentimento e com essa gratidão, a fé motiva o folião/devoto a pedir ao Divino que realize sua vontade: saúde, paz, cura, harmonia, prosperidade. Como condição para a realização de seu pedido, ou seja, a promessa, o folião promete dar algo a alguém, se comportar de alguma maneira ou fazer alguma coisa. Após o recebimento da promessa, o folião tem que pagar sua dívida com o Divino. A promessa atendida demanda cumprimento obrigatório. Por vezes, as doações/promessas são feitas sem que haja pedidos ao Divino, como é o caso dos pouseiros que oferecem suas casas para abrigar a festividade ou dos foliões que doam donativos para a realização da festa. Eles assim o fazem, mas não pedem nada ao Divino. Essa relação promessa/benção é tão acentuada que podemos citar o caso da foliã Lucimara Silva que teve câncer no endométrio, fez promessa ao Divino para ficar curada e em agradecimento, pela cura recebida, prometeu dar pouso ao Divino pelo resto de sua vida. O caixeiro Joviano também relatou que fez uma promessa ao fraturar a coluna e ficar paralisado. Após sofrer por vários meses no hospital, desejou a morte e, na esperança de voltar a andar, fez uma promessa ao Divino. Ele prometeu servir o Divino pelo resto da vida se ele o ajudasse a voltar a andar. Ele voltou a andar, milagrosamente, segundo seu depoimento.

em paz. As palavras finais foram de que o cantorio foi iluminado pelo Santíssimo da igreja e pela Virgem Maria.

Figura 40: cantorio de promessa.

Fonte: o autor

3.3.7 Ladainha de N^a Senhora

A ladainha é uma oração, originalmente em latim, utilizada pela igreja católica para pedir perdão a Deus e venerar a Virgem Maria, ao mesmo tempo em que se suplica que ela interceda a Deus/Jesus por todos.

Segundo os foliões, Nossa Senhora faz parte do giro da folia. Esse é o motivo de se ter a ladainha. A ladainha foge da forma estrutural dos cantorios por várias razões: a não utilização de instrumentos,¹⁶⁷ a sua execução por rezadeiras de ladainha,¹⁶⁸ a estrutura dos versos,¹⁶⁹ a utilização de orações fixas constantes da doutrina católica. Uma das partes da ladainha é rezada em latim. Aspecto que salta aos olhos é a fusão do português com o latim.

O ritual começou com uma súplica com caráter de peditório, onde se pediu para que a Virgem Maria rogasse a seu filho Jesus Cristo pelo pecador que suplicava. Pediu-se a salvação.

*Oh virgem santíssima
que eu viva em nem morra
em pecado mortal.
Em pecado mortal*

¹⁶⁷ Marcos Maciel, mestre guia de folia, afirma que é possível acompanhar a ladainha com instrumentos, mas que é tradicional a realização dela sem instrumento.

¹⁶⁸ Todos os cantorios são executados por guias, no entanto a ladainha é executada pelas rezadeiras (ou rezadores) de ladainha.

¹⁶⁹ A ladainha não possui uma caracterização métrica regular como os cantorios.

*não é de morrer
que a Virgem Santíssima
nos há de valer.*

(...)

*Deus nos salve.
Filha de Deus Pai.
Deus nos salve,
Mãe de Deus filho*



Oh Vir-gem-san-tissi-ma vós não per-mi-tais que eu
Vi-va e nem mor-ra em pe-ca-do-mor-tal 2.

Figura 41: introdução à ladainha. Louvor à virgem Maria.

Fonte: o autor



De-us nos sal-ve fi-lha de De-us pa-
ai Deus nos há de da-vi-to-ri-um meu in-ten-to

Figura 43: 2ª parte da introdução à ladainha.

Fonte: o autor

A ladainha, após pedir perdão a Deus e invocar a Santíssima Trindade, proclamou a Virgem Maria como Santa, Mãe de Deus, como Virgem e Rainha, além dos vários títulos como Torre de Marfim, Casa de Ouro, Arca da Aliança e Porta do Céu (junto com essa proclamação houve uma invocação: rogai por nós). Ao mesmo tempo em que se proclamou a Virgem Maria com seus títulos, pediu-se que ela orasse por todos. Junto com cada proclamação, houve uma

invocação. O final da Ladainha foi marcado pelo Agnus Dei: o cordeiro de Deus, onde se suplicou a Jesus, o cordeiro de Deus, pelo perdão dos pecados.

Os foliões da FRP cantaram a ladainha em Latim. Maria Rita, rezadeira de ladainha, quando provocada a respeito do significado das palavras pronunciadas afirmou:

A gente reza a ladainha. Reza em latim... Reza em latim. A gente nunca sabia o que a gente tava falando. Surgiu a curiosidade de saber o que a gente tava falando. E aí a gente pega o latim e compara com o português e hoje a gente sabe o que a gente tá cantando.

Mesmo com essa afirmação a respeito do conhecimento do significado das palavras, as rezadeiras acabaram misturando o latim com português. Daí surgiram palavras como: infermorio (infirmorum), pecatorio (peccatorum), aflitorio (afflictorum), cristionorio (christianorum), Regina Angelorio (angeloru). Sobre esse aspecto Avelar Filho (2015, p. 109), ao analisar a ladainha da folia de Formosa – GO, nos diz que

Embora não conheçam qualquer regra do Latim, ou a estrutura da língua-mãe, elas conseguiam fazer uma analogia com o português na maioria das vezes. Não obstante, não sabiam nada sobre declinação. Consequentemente, aplicavam as palavras de maneira imprópria na frase, conforme as normas do Latim. Às vezes, usavam a mesma terminação (declinação) para todos os termos da oração, sem saber da função sintática apropriada para cada caso. Além do mais, mesclavam tudo com o Português, língua de estrutura analítica. Daí, era normal aparecerem artigos, preposições e possessivos na ladainha cantada pelo grupo, como na parte do recorte a seguir: “[...] salve os infermorio, refúgio dos pecatorio, consolai seus aflitorio [...]”.

Ke - ri - e e - lei - zone Cris - te ele - é zau - di - nois

5
pa - ter mi - se - li De - e - us mi - se - re - re no - bis

Figura 42: trecho da ladainha de Nossa Senhora.

Fonte: o autor

Conforme Maria Rita, Rezadeira, os rezadores têm consciência de que algumas palavras são pronunciadas de forma diferente da forma original, mas todos já aprenderam assim.

Algumas rezadeiras ¹⁷⁰ de ladainha afirmaram seu orgulho em poder cantar tudo de cor sem que soubessem ler e escrever.

A ladainha é um dos rituais mais extensos na FRP. Após a parte em latim, seguiu-se a introdução à salve Rainha, a Salve Rainha, propriamente, e uma oração de saudação à Virgem Maria cantada em português.



Quem qui - ser _____ ver a Je - su - us Con - tri - tai seu co - ra - çã - o
Re - za u - ma sal - ve Ra - i - nha ora vir - gem da con - cei câ - o

Figura 44: introdução à Salve Rainha.

Fonte: o autor

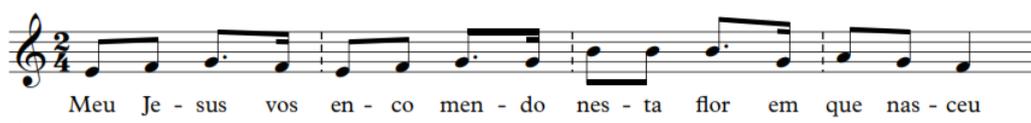


Sal - ve ra - i - nha mãe de mi - se - ri cór - dia vi - da do - çu - ra es - pe - ran - ça nos - sa

Figura 43: trecho da Salve Rainha.

Fonte: o autor

Logo após a Salve Rainha, houve um canto de súplica, de misericórdia.



Meu Je - sus vos en - co men - do nes - ta flor em que nas - ceu
5
nes - ta hós - tia con - sa - gra - da nes - sa cruz em que mor - reu

Figura 45: oração de pedido de misericórdia.

¹⁷⁰ Existem rezadeiras e rezadores. Essa função/obrigação não é exclusiva de mulheres.

Se-nhor__ De - eus mi-se - ri-cór - or - dia Sen hor__ De - eus pe-

9
 quei pe-quei Se nhor mi-se-ri-có - or - dia Se nhor__ De - eus pe-quei mas pe la dor

16
 __ de vos-sa__ Ma-ria san - tís-sima O Di - vi-no es pi ri-to San to nos-sas i - ma-gens do al

22
 tar Por is-so pe-ço mi se-ri-cór - dia Ben-di - to e lou-va - do se-
 a pur-ris - si-ma con - cei - ção

29
 ja o san - tis - si - mo sa - cra - men - to

31
 da vir - gem ma - ria e se - nho - ra nos - sa

con - ce - bi - da sem pe ca - do ori - gi - nal a - mém Je - sus

Figura 46: continuação do pedido de misericórdia.

Fonte: o autor

Os fiéis interromperam o canto para rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria. Nesse momento, eles fizeram seus pedidos, ofereceram a oração do Pai Nosso na intenção de alguma situação/acometimento ou de alguém e, em seguida, chegou-se ao fim do rito da ladainha com uma oração coletiva:¹⁷¹

3.3.8 Beijo no altar

O beijo do altar marcou o final da ladainha de Nossa Senhora. O mestre guia Marcos Maciel afirmou que a função do beijo no altar é reverenciá-lo, juntamente com a bandeira.

¹⁷¹ Minha gloriosa Virgem Maria, Mãe de Deus e dos pecadores vós que estais na presença do Nosso Senhor Jesus Cristo. Humildemente, voz ofereço essa ladainha, Salve Rainha, Pai Nosso que rezamos em meu nome e de todos os fiéis cristãos. Vos peço, advogada minha, pelas almas do purgatório, que rogueis pelas nossas necessidades espirituais, temporais e pela Santa Igreja. Assim mandai, recomendai, apresentai ao vosso amado filho esse pequeno serviço e o grande desejo, que temos, de não voz ofender a bem-aventurança e na vida eterna

Beijar o altar é um gesto de reconhecimento de sua sacralidade e também manifestação de fé e devoção ao Divino e a sua bandeira. Ele foi entoado pelas rezadeiras (ou rezadores) de ladainha sem acompanhamento instrumental. Ele aconteceu após a ladainha e diante do altar do Espírito Santo.

A mensagem que a letra transmitiu foi um convite aos devotos para que beijassem o altar, suplicassem a Deus a salvação e o perdão dos pecados.

5

Eu con - vi do to - dos de - vo - tos e to - dos quei - ram es - cu -
 jar o ri - co al - tar e tam - bem pe - dir per -
 tar a - go - ra che - gou o mo - men - to de bei - jar o ri - co al - tar vem bei -
 dão per - do - ai nos - sos pe - ca - dos dê a nós a sal - va - ção

Figura 47: beijo no altar.

Fonte: o autor

3.3.9 Cantorio de Bendito de mesa

O ritual chamado bendito de mesa se inicia após a janta ou após o almoço. Sua função devocional se relaciona com o agradecimento do alimento (que os foliões chamam de pão sagrado).

O cantorio se iniciou com o rito de ida para a mesa, quando o alferes, precedido pelo procurador, saiu em procissão até a mesa. Nessa mesa, estavam os doces — servidos como sobremesa —, o café, o chá e os três pratos com 9 garfos entrelaçados, organizados perpendicularmente em 3 grupos, estes simbolizando que a companhia foi alimentada e que Cristo foi coroado, segundo o mestre guia Joaquim de Felipe. Este ritual foi acompanhado pelo cantorio de ida para a mesa:

*O nobre alferes pegou no mastro
 Nos devotos acompanhou
 Mesmo assim fez Jesus Cristo
 Quando neste mundo andou*

*E reuniu os irmãos devotos
 Todos presentes com Cristo
 E na presença desta mesa
 Vamos rezar o bendito*

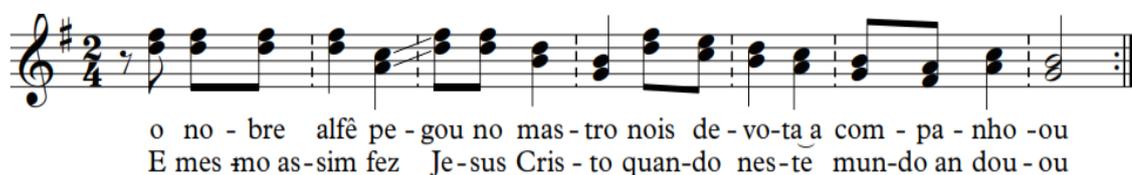


Figura 48: cantorio de ida para a mesa.

Fonte: o autor

Logo em seguida, iniciou-se o cantorio de bendito de mesa. Tal cantorio louvou a Deus, ao Pai e ao Espírito Santo, agradeceu a refeição e pediu a Deus para que aquele que a proporcionou tenha um lugar e uma mesa reservada no céu.

Be-di-to lou - va - do se - ja as três pa - la - vra de De - eus - Pai -
 8
 - fi - lho - es - pi - ri - to San - to - se - ja pe - la mor de De - eus

Figura 49: bendito de mesa.

Fonte: o autor

O agradecimento também foi por parte do Divino Espírito Santo que é o consolador e Pai de todos. A canção expressou a esperança de que um dia os devotos, os guias, estejam também na glória com Jesus. Houve a narração de um dos elementos obrigatórios na mesa do bendito: os 9 garfos. A festividade foi retratada como uma vontade Divino, pois os devotos afirmaram:

*E lá no céu desceu dois anjos
 E com dois livrinhos nas mãos*

*No livro vem a dizendo
Viva nossa reunião
E viva a nossa reunião
Viva nossa reunião
Com prazer e alegria*

Saudou-se com um viva o dono da casa, ofereceu-se o bendito ao Cristo crucificado e terminou-se com uma reverência, verbal, ao Pai, ao filho e ao Espírito Santo. Iniciou-se o que os foliões se referiram como canto solena, que é um canto tradicional presente no cancioneiro católico.¹⁷² O objetivo deste canto foi agradecer pela mesa e pelo alimento.

Es-ta me-sa se - rá a-ben-ço - a-da por-que o Sen-hor vai der-ra mar o seu a-mor

9 os do-nos da ca - sa se -rão a-ben-ço - a-dos por-que o Sen-hor vai der-ra mar o seu a-

16 mor Der - ra - ma meu Sen - nhor der - ra - ma meu Sen-

21 nhor der - ra - ma so-bre ele o seu a - mor 1. 2. ele o seu a - mor

Figura 50: canto de solena: de pedido de bênção.

Fonte: o autor

¹⁷² Na canção são referidos cozinheiros, serventes, a folia, os foliões.

Ao final todos servem-se dos doces. Quando o bendito de mesa terminou, cantou-se o canto de deslocamento da mesa para o altar:

5 Lá se va - ai lá se vai meu Di - vi - no res - plen -
dor Já a - gra - de - ceu a me - sa des - te no - bre mo - ra - dor

Figura 51: cantório de finalização do bendito de mesa: retorno da bandeira para o altar.

Fonte: o autor

Os rituais do período matutino cessaram com o beijo no altar. À tarde houve o traslado da bandeira (e das imagens), através da cavalgada, até o pouso seguinte.

3.3.10 Canto das cozinheiras

O canto das cozinheiras é um cantório que saúda as cozinheiras, agradece os serviços prestados e pede a benção do Divino para todos que serviram a mesa. Ele possui um ramagem (um cabeçalho), mas foi realizado de forma improvisada. O contraguia Joaquim Marelo, contraguia, afirmou que o canto das cozinheiras é realizado à maneira do repente, ou seja, improvisado. Ele difere em relação aos demais cantórios que precisam, necessariamente, de um contraguia para repetir os versos. Neste, não há obrigatoriedade de resposta/confirmação, embora ele seja executado por um guia e contra guia. Foi observado que os foliões o executaram em terças paralelas. No excerto a seguir constatamos o pedido de benção e agradecimento.

*O Divino te agradece cozinhou pros foliões
Cozinhar pros foliões é um gesto de alegria
Vai ganhar vida e saúde pra voltar na outra folia*



Figura 52: canto das cozinheiras.

Fonte: o autor

Além do agradecimento e do pedido de benção, o cantório teve um tom de diversão quando os guias entoaram suas rimas inserindo algum elemento do contexto da cozinha ou fazendo alguma brincadeira através do cantório. Em um certo momento começou a petição (que é o momento onde os foliões, através da canção, fazem pedidos simbólicos). Nesse momento, num tom de alegria e diversão, os foliões iniciaram seus improvisos de acordo com os elementos do contexto, conforme se verifica no excerto abaixo:

*Nossa maior petição com amor e muita fé.
 Mestre guia de folia gosta de tomar café.
 Gosta de tomar café desde de que não queime a língua.
 Só que para refrescar nos bebe é uma pinga.
 Nos bebe é uma pinga com amor e muita fé.
 O Divino Espírito santo tá pedindo é um café.
 Nos bebemos o café como se a pinga fosse.
 Só que se tiver amargo vocês traz pra nós um doce. (...)
 Nós comemos doce também nessa hora que nós tá
 Pra limpa nossa garganta é só trazer nós um chá.*

Os guias foram improvisando sobre os temas que vão surgindo. Sempre que um guia iniciar um tema, o outro (guia ou contra-guia) o desenvolverá até que se mude a temática.



Figure 533: cozinheiros preparando o almoço.

Fonte: o autor

3.3.11 Cantorio de Entrega do troféu

O cantorio de entrega do troféu se iniciou com um agradecimento pelo dia, onde afirmou-se que é o poder do Pai Divino que clareia o mundo inteiro. O cantorio cantou o sinal da cruz como se o tivesse realizado gestualmente. Após o sinal da cruz, o guia saudou o céu e a terra e tudo o que o mundo criou. O cantorio afirmou o valor dos pouseiros e pediu saúde para que eles ofereçam pouso nos anos seguintes. O canto narrou a entrega: da (mini) bandeira, que é “a rica lembrança do Divino onipotente para se guardar na mente”; da imagem de Nossa Senhora, Rainha do universo que preteje suas vidas; e da escultura da pombinha, o sagrado passarinho. No fim, o cantorio pediu que o Divino cobrisse a família com suas asas e convidou a todos para saudar os donos da casa com uma salva de palmas. O cantorio terminou dando

viva ao Espírito Santo, à Nossa Senhora e aos pouseiros. Por fim, ele expressou o desejo de que esse *viva* fosse dado para sempre.

Deus vos sal-ve a le-gre ho-ra que o sol já vem sa - in-do cla-ri-an-do mun-do in
 6
 tei ro É o po - der do pai Di - vi - no

Figure 54: cantorio de entrega do troféu.

Fonte: o autor

3.3.12 Cantorio de Despedida

A despedida é um cantorio que marca a finalização do pouso, ou seja, ele é cantado como forma de despedida da casa do morador. O cantorio começou com o guia reconhecendo a necessidade de se munir de poderes para cantar em nome do Divino. Depois de benzer seu corpo, saudar as três pessoas da Santíssima Trindade, através do canto, o cantorio exaltou o nascer do sol como uma criação divina. A partir de então, os guias, através do cantorio, se despediram dos donos da casa, agradecendo pelo alimento, pelas cozinheiras e pedindo que Deus os pagasse pelo agasalho, que é a recepção da comitiva. O cantorio expressou o desejo de que essa ação, de dar o pouso, abrisse caminho para o céu quando o pouseiro se for deste mundo. O cantorio narrou que o Divino se despediu do altar rico, das bandeirolas, do ornamento e dos donos da casa. O canto narrou que o Divino se despedia da propriedade abençoando - a com sua santíssima Graça e deixando a ela sua santa benção. No final do cantorio, o guia, por meio do canto, pediu perdão aos donos da casa por qualquer incômodo. O cantorio pediu para que o alferes apresentasse o mastro para que os donos da casa e os devotos pudessem beijá-lo. O cantorio expressou que a despedida foi iluminada por um bendito de luz e findou-se com o Pai, Filho e Espírito Santo. Amém seja.

Oh que ho - ra sa - gra - a - da que o Di - vi - no a - qui - che go - ô
 vem tra - zer as san - tas ben - e - ças para os no - bre mo - ra - do - or

Figura 55: cantorio de despedida.

Fonte: o autor

Após o almoço, o pouseiro, com toda sua família, transportou a bandeira em procissão até o alferes, que com seus cavaleiros, aguardava a bandeira para trasladá-la até o próximo pouso. O ritual de entrega da bandeira para o alferes foi marcado por um canto *a capella* em tom melancólico, onde se revelava que o Divino se despedia, mas deixa vida e saúde para os moradores.

o Di - vi - no vai se em bo - ra re - tra - ta - do nes - te an - do -
 or dei - xan - do vi - da e sa - ú - de pa - ra os no - bre mo - ra - do - or

Figura 56: canto de despedida da bandeira.

Fonte: o autor

Quando a bandeira estava saindo a cavalo, os foliões entoaram seu último canto, ainda na porta da casa do pouseiro:

A - deus a - deus que eu já vou me em - bo ra Es pi ri - to San - to e Nos - sa Sen - nhora

Figura 57: canto de despedida dos foliões.

Fonte: o autor

3.3.13 Cantorio de Desalvorada e a renovação do ciclo

A desalvorada marcou o fim da festividade. Ela é o momento no qual desalvorou-se os instrumentos e personagens, ou seja, neste ritual, que se constitui de um único cantorio, destituiu-se os instrumentos e personagens de suas responsabilidades. Quando o canto se iniciou pediu-se licença (força e poder) a Deus para realizar a prece. Saudou-se a três pessoas da Santíssima Trindade, o céu, a terra, a pombinha sagrada, os devotos, a Virgem Maria e a sagrada terra. Pediu-se que fossem abençoados moça, mulher e menino e o Brasil de Norte a Sul. Novamente, os guias pediram poderes ao céu para poder entregar a folia.

O cantorio narrou que já correu o giro do Espírito Santo, no qual foram arrecadadas as esmolas. As esmolas recebidas no giro são mencionadas. O guia narrou o valor arrecadado e explicou que essas esmolas deviam ser apresentadas para o vigário da igreja. O canto afirmou o valor dos foliões pedindo vida e saúde para sempre voltar às folias seguintes. O mestre guia desalvorou: o Espírito Santo (o sagrado passarinho retratado no andor); o nobre alferes (que terminou sua missão); o nobre caixeiro (o primeiro instrumento no giro de uma folia); o mestre guia e o seu contra-guia; os instrumentos; os companheiros de folia; os regentes; o procurador; e todos os demais membros do conjunto instrumental, bem como os personagens da organização. O mestre guia terminou afirmando que terminou a entrega da folia com humildade e amor. Por fim, o mestre guia afirmou que seu sentido foi no céu, bendito e louvado seja o Pai, o Filho, o Espírito Santo para sempre. Amém seja.

Pe - di - mos li - cen - ça a De - eus pe - di - mos li - cen -
 ço de o - ra - çã - o co - me - ço de o -

- ça a De - eus pra fa - zer a nos - sa pre - ce 2.Co - me
 ra - çã - ão Fi - ze - mos si - nal da cru - uz

Figura 58: cantorio de desalvorada.

Fonte: o autor

O cantório de desalvorada marca também a renovação do rito quando o alferes do ano seguinte recebe a bandeira e a empunha para que todos possam reverenciá-la de suas mão.

3.4 Pedidos, comandos, saudações, júbilos, agradecimentos e louvores.

O cantório guarda em si uma forma de comunicação tanto com o sagrado, quanto com os foliões. O fator comunicação é um dos usos da canção, ou seja, ela serve como meio de comunicação. Segundo Merriam (1964) são as maneiras às quais se utiliza a música que revelará seu uso. No cantório encontramos pedidos, comandos, saudações, Júbilos, agradecimentos e louvores. Isso gera uma relação de diálogo com o sagrado, entre os guias e contraguias e com a comunidade de foliões.

O que nos permite conhecer essas características de comunicação são seus aspectos textuais. Todos os tópicos supracitados tem por sustentáculo a crença no Divino. Ressalta-se que sem os aspectos textuais a música deixa de conter crença e devoção, portanto perde a sua função. Corroborando o pensamento de Merriam (1964), percebemos que o contexto cultural é o fator que dá existência à música. Esse é um fator que ficou evidente na FRP.

Para Merriam (1964, p. 13) “a música é um meio de compreensão de pessoas e comportamentos e, como tal, é uma ferramenta valiosa na análise de cultura e sociedade”. Para o autor, é difícil saber o que a música comunica em uma sociedade na qual o etnomusicologista não conhece a língua, mas no caso da FRP essa barreira não existe. A extração do que a música comunica revela aspectos psicológicos relacionados, principalmente, à crença/devoção.

Fator evidente nos cantórios é a centralidade do guia de folia. O uso constante da primeira pessoa do singular marca a relevância de sua pessoa como canal de conexão entre o guia de folia e o Divino. São comuns em boa parte dos cantórios expressões como: eu rogo, eu peço, eu convido, eu saúdo, eu alvoro, eu louvo, eu terminei. O guia também fala por todos os presentes quando se utiliza da terceira pessoa do plural: nós oferecemos, nós estamos, nós saudamos, nós terminamos, nós veneramos, nós pedimos, nós agradecemos, nós esperamos.

O caráter de pedido dos cantórios é expresso quando o guia pede a benção do Divino ou licença para iniciar os ritos. Pedir a benção é pedir autorização para começar, neste caso. O ritual, na alvorada, se inicia com o pedido de benção do Divino. A benção é necessária para

iniciar o ritual, “sem esse pedido de benção a folia não pode iniciar, pois é por meio dele que os guias ganham o poder de alvora a folia”, expressa o mestre guia Marcos Maciel.

*Eu rogo e peço a três pessoas /
Da Santíssima Trindade //
Abençoai todos os devotos /
Na Santíssima Trindade //*

A maior parte dos cantorios tem pedidos de benção. Faz parte da ramagem pedir a benção, saudar o Divino ou a Trindade para iniciar o cantorio. Mas o pedido de benção, no cantorio de alvorada, tem um significado diferente em relação aos demais. Isso ocorre porque é através do cantorio de alvorada que os instrumentos ganharão a dignidade e legitimidade para serem usados no ritual. Diz-se que os instrumentos são alvorados.

*Nós pedimos ao Divino /
Com prazer e alegria //
Nos dê o poder e sabedoria /
Para alvora essa folia //*

No cantorio de pedido de agasalho, que é um canto de peditório, os foliões pedem o pouso, a janta e para soltar os animais nos pastos do pouseiro. No cantorio de promessa, que possui um tom de penitência, os guias pedem para o anjo São Miguel Arcanjo levar a promessa que o folião fez.¹⁷³ Os guias neste momento cantam:

*Eu peço Miguel Arcanjo /
Pra sua promessa levar //
Cobre ele com a bandeira /
(...)
Seu voto já está com Deus //
Quando cobriu com a bandeira /
O Divino testemunhou //*

Além da comunicação dirigida ao Divino, o cantorio (de forma geral) se comunica com os foliões. O guia emite comandos: para a bandeira ser entregue ao alferes; para que o penitente

¹⁷³ No cantorio de promessa, as pessoas que fizeram promessas irão cumpri-las nesse momento.

faça sua oração; para ajoelhar; para levantar; dar a bênção da bandeira, através da vênica; para os foliões fazerem suas orações; e para baterem palmas.¹⁷⁴

O cantório de promessa é um dos exemplos onde também vemos comandos. Em determinado momento do cantório, o guia canta para que se coloque a fita na bandeira e que o folião (que está recebendo o cantório de promessa) seja coberto com a bandeira. Assim, o guia expressa que a promessa que foi feita está paga e (o folião) não deve mais nada ao Divino. No cantório de entrega do troféu, o guia dá o comando para que os donos da casa ofereçam a bandeira, a pombinha e a imagem de Nossa Senhora Aparecida para Nossa Senhora. No cantório de agasalho conclama-se o pouseiro a ajoelhar e a beijar o mastro da bandeira.

As saudações são manifestadas quando o guia saúda o céu, a terra, o altar e seus enfeites, as imagens, a cruz, a Santíssima Trindade e tudo que o mundo cria. Segundo o contra guia de folia Joaquim Marelo, o objetivo da saudação é “reconhecer o valor das coisas”.

*Saúdo o céu e saúdo a terra /
Com tudo o que mundo cria //
(...)
Saudamos o rico altar /
Com todos seus ornamentos //
Saudamos o rico altar /
Com todos seus ornamentos //
Saudamos todos enfeites /
Saudamos todas imagens //
(...)
Saudamos a cruz do Mestre /
Deus abençoa quem enfeitou //
Deus proteja essa morada /
E abençoa os morador. //*

O Júbilo é expresso, principalmente, através do viva. O Viva é expressão de grande contentamento e alegria. Todos os cantórios possuem um viva ao final. Tal viva, ao final dos cantórios, se referem ao Divino, a Nossa Senhora, aos donos da casa, a toda a companhia, ao mestre guia e a todos os foliões.

¹⁷⁴ Nos cantórios não há palmas com sentido rítmico. Quando o guia pede palmas, ele o faz (no cantório de entrega do troféu) para saudar o Divino, ao final da alvorada, e para saudar os donos da casa que ofereceram o pouso.

*Viva nossa reunião /
Com prazer e alegria /
Viva o dono da casa /
Viva o Divino Espírito Santo //*

Uma das falas comuns na folia, em relação ao viva, é:

*Viva o Divino Espírito Santo que é nosso Pai que nos cria. Viva
Viva o alferes da bandeira com toda sua companhia. Viva.*

O louvor tem sentido de enaltecer, elogiar. Toda a festa em si é um louvor ao Divino. A figura fundamental, enaltificada constantemente, é o Divino. A música louva o Divino, mas também as outras duas pessoas: Jesus Cristo e Deus Pai Além de suplicar, através da ladainha de Nossa Senhora, o rogo da Virgem Maria, ou seja, que ela interceda a Jesus pelos pecadores. No trecho do cantório de promessa, podemos ver como esse louvor ocorre.

*Louvo o Pai e louvo o filho /
Louvo o Espírito Santo //
Três pessoas e um só Deus /
O Deus trino de encanto //*

*Louvo a virgem maria /
O Espírito Santo escolheu //
No seu ventre abençoado /
E nasceu o menino Deus //*

O agradecimento é dirigido aos pouseiros que acolheram a folia. Os foliões, falando em nome do Divino, afirmam que o Divino agradece a esmola que recebeu.

*É o altivo rei da glória /
Ele agradece o almoço //
Ele agradece a esmola /
E esse nosso Pai Divino //*

O cantório de despedida é o canto onde se observa com maior ênfase o agradecimento. Nele, o agradecimento se dirige aos donos da casa, bem como aos personagens que serviram na folia, seja atuando no conjunto instrumental, seja nas funções de organização ou até mesmo participando da procissão.

*Senhorio dono da casa /
Deus lhe pague o seu trabalho //*

(...)

*E Deus vos pague a cozinheira /
Deus vos pague os alimentos //*

(...)

*Damo agradecimento /
Esta bela recepção //
Agradecemos o agasalho /
Que vois deu aos folião //
A procissão vos agradeço /
O agasalho que vois deu //*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalmente: o que acontece quando os foliões fazem música? O fazer musical dos foliões reveste-se da necessidade de celebrar o Divino Espírito Santo e dirigir a ele agradecimentos, pedidos, promessas (além de ter em seu uso a comunicação). Quando os foliões fazem música eles estão celebrando o Divino através da oração que se concatena com os diversos elementos simbólicos que a folia possui. A música é a reunião dos anseios dos devotos e foliões. É ela que, expressando o rito, se faz comunicação com o sagrado através da fé no Divino e devoção à bandeira.

A função da música na FRP é servir como suporte para a oração proferida segundo o rito, considerando os diversos momentos contextuais nos quais a FRP se desenvolve. Ela é o elemento fundamental para a realização dos rituais. Essa música envolve um *corpus* de costumes, ações e conhecimentos que se fundem, indissociavelmente, para dar forma ao rito.

A partir da identificação da função da música extrai-se o valor. O valor da música da FRP se funda na devoção (que envolve a fé). Além do mais, ela oportuniza a expressão de sentimentos religiosos, de aspectos emocionais (quando revela a fé dos foliões). O fato dessa música expressar o rito, a torna envolta em uma relevância que a coloca como música sacra e também propicia um momento onde os membros se reúnem para rezar coletivamente, devido a sua função de oração.

A música da FRP só existe enquanto o ritual existe. Ela é um elemento estruturante. Dessa maneira, há uma ligação intrínseca entre os cantorios e os momentos rituais. A afirmação de que o ritual se faz através da música se dá devido ao fato dos cantorios darem forma aos momentos rituais. Outro fator que salta aos olhos é que a música expressa devoção e sem devoção a música perde o sentido. A música é expressão da crença e das concepções coletivas do grupo a respeito da fé no Divino, sendo assim fundamental para o rito.

A FRP é um espaço social de construção de uma devoção que se revela na vida social dos foliões. Sua música é a expressão dessa devoção coletiva. É neste espaço que se fundem as duas motivações: a devocional e a de entretenimento. A função devocional é corolário do contexto ritual/celebrativo e a função de entretenimento se revela nas interações que ocorrem,

na possibilidade de rever as pessoas que só se encontram nesse contexto e também na parte profana da festa, ou seja, na dança do catira e no forró que ocorre nos fins de noite.

O que nos permitiu chegar ao significado dessa música foi a análise da música dentro de seu contexto. Decerto, nem podemos falar nessa música fora de seu contexto. Quando o pesquisador perguntou a um guia se ele poderia cantar o cantório novamente ele respondeu que não sabia e que o canto acontecia na hora, levando em conta os momentos contextuais. A partir de então, compreendemos o quanto o contexto justifica tal música a ponto de ser o momento ritual o que contribui para sua existência.

A relação entre música e contexto — tema da nossa pergunta de pesquisa — é estabelecida mediante a música expressando os momentos rituais, ou seja, o contexto de celebração está ligado diretamente à música. Toda a preparação tem por vista os momentos rituais que serão expressos pelo cantório. Conforme se percebeu, o momento de saudar o altar é feito pelo cantório de saudação do altar e assim por diante. Não é possível realizar essa saudação do altar sem a música, sem cantório. Portanto, a música situa-se em um plano fundamental, fazendo-se elemento que se coaduna com o contexto para dar forma ao ritual. Então, responde-se à questão de pesquisa como uma simples frase: a música é ritual e como tal compõe o contexto celebrativo da FRP.

Os objetivos deste trabalho repousaram sobre a função da música, sobre a necessidade de conhecer a estrutura ritual e elencar as características textuais e melódicas do cantório e os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos dos instrumentos. No que concerne à estruturação ritual, a FRP se desenvolve através de uma grande estrutura. O giro e os pousos são os momentos onde se desenvolvem as unidades rituais. Tais unidades são cantos que integram um ritual complexo manifestado através de canções, instrumentos, improvisos, rimas e devoção.

Dentro do giro tem-se a alvorada, os pousos e a desalvorada. Esses três elementos, com exceção da desalvorada, contêm pequenas unidades rituais manifestadas através da música. Assim a FRP, bem como outras folias, segundo constatado através da literatura, são manifestações musicais que carregam em si a necessidade de desenvolver os ritos de forma musical. As figuras centrais na folia do Divino são o alferes, portador da bandeira, e o mestre guia. Esses personagens são responsáveis por todos os aspectos da folia. Cabe ao alferes ser o

portador da bandeira sagrada, o distribuidor das vênias sagradas, bem como gerir a arrecadação e logística para que a folia aconteça. Ao mestre guia cabe toda a organização do ritual e gestão dos demais personagens do conjunto instrumental.

Em relação ao conjunto instrumental, verificou-se que os instrumentos se sujeitam à atuação da melodia da voz, ritmicamente, no caso dos instrumentos de percussão e, melodicamente, no caso dos instrumentos harmônicos. Alguns foliões de frente (os tocadores) são pessoas que tocam exclusivamente na folia. Muitos deles não sabem tocar nada além da música da folia.

As melodias dos cantorios são cíclicas, normalmente situadas dentro de uma oitava. Somente uma canção ultrapassou o intervalo de oitava. Os cantorios são cantos de dois, três versos (incluindo a repetição do primeiro verso) ou de quatro versos. O canto fica a cargo dos guias, contraguias e seus ajudantes. O cantorio tem caráter responsorial, ou seja, o contraguia repete o que o guia canta. O mestre guia Joaquim de Felipe exige que os músicos toquem seus instrumentos de forma habilidosa e que os cantores utilizem a rima nas construções textuais (que são improvisadas). Ser folião de frente é ser portador de um dom, segundo os foliões.

A composição textual parte da ramagem que é uma fórmula léxica, ou seja, é um modelo informal do que se deve cantar. Esse modelo revela uma estrutura básica que nos permite identificar um cantorio. Como exemplo podemos tomar a saudação do cruzeiro. A ramagem da saudação do cruzeiro se relaciona com a vida de Cristo. Narra-se o seu nascimento, seu batismo, sua ida ao deserto, a crucificação de Jesus e sua ressurreição. A partir desse esqueleto temático desenvolve-se o canto através do improviso. O cantorio, através de seu texto, expressa uma forma de comunicação que revela pedidos, comandos, saudações, júbilos, agradecimentos e louvores. Ele utiliza-se de redondilhas maiores, ou seja, seus versos possuem 7 sílabas poéticas.

No que se refere à harmonia, constatou-se que os foliões não utilizam conscientemente a combinação de sons sobrepostos ou funções harmônicas em seus cantos. Até mesmo o mestre guia Marcos Maciel, que é músico de formação, não dá ênfase aos acordes por acreditar que a ideia de acordes não faz parte das concepções dos foliões. O instrumento harmônico da folia, por assim dizer, é a viola.

O benefício desse estudo foi demonstrar a especificidade na qual ocorre a celebração da folia, qual a função dessa música, como ela é. Também foi objetivo contribuir com a documentação do fazer musical dos foliões. No que refere às características gerais, conclui-se que: o andamento da música da FRP é regular, variando de 60 a 90 BPM, com predominância de ritmos dos instrumentos seguindo o padrão rítmico da voz, o que faz com que os instrumentos tenham as mesmas características rítmicas; o canto é tonal (modo Jônico), com intervalo de terça entre as vozes, realizado em responsório (resposta); as violas são utilizadas como apoio harmônico; não há modulação; a extensão intervalar é curta (normalmente dentro de uma oitava); o improvisado é um aspecto importante; não há uma variação na dinâmica em relação à intensidade; as células conferem uma confecção rítmica rigorosa, sem muita variação; e os aspectos textuais da canção nos permitem compreender a função da música.

Para entender a música da FRP é preciso conhecer as concepções de crença dos foliões. A música reflete a devoção e se faz oração. Dessa maneira, o som está subordinado às concepções religiosas dos foliões. Essa música se manifesta através do calendário católico da festa de Pentecostes. Dado o grande valor que FRP carrega, os foliões dedicam todo o ano no seu preparo. As novenas são os pontos de encontros dos foliões. Nela confraterniza-se, celebra-se o Divino e prepara-se espiritualmente para o grande evento que precede o dia de Pentecostes.

Trabalhos futuros podem ser realizados no sentido de verificar se a música expressa na FRP advém das folias goianas. Um estudo comparativo entre os diversos cantórios elencaria características em comuns e possivelmente teceria uma hipótese em relação a origem e semelhança dessa manifestação nos arredores de Brasília, especificamente em Goiás.

A maior dificuldade no campo foi coletar os dados através de entrevistas, pois muitos foliões alegavam que era melhor falar com os mestres guias. Mesmo após a explicação de que precisávamos das convicções individuais de cada um eles relutava em falar, mas com o tempo, após perceberem que o pesquisador-autor estava com eles constantemente, foram se abrindo e ficando à vontade para falar sobre a FRP.

Celebrar o Divino é a expressão da crença dos foliões. O motivo que leva os foliões a celebrar a folia em fazendas é o desejo de que elas sejam abençoadas. O clima rural faz parte

do contexto social de muitos foliões. Alguns deles carregam em si a herança da vida no campo e deste modo mantém, na folia, as características dessa vida rural.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. Editora Nova Fronteira: São Paulo; FAPESP: 1999.

AGAWU, Kofi. “**The Invention of ‘African Rhythm.’**” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, no. 3, 1995, pp. 380–395. JSTOR, www.jstor.org/stable/3519832. Accessed 28 Mar. 2020.

ALCÂNTARA, Denise Dantas de. **No fio da navalha: modernização e resistência da profissão de barbeiros**. VIII seminário nacional do centro de memória da UNICAMP. Memórias e acervos documentais. O arquivo como espalho produtor do conhecimento. Unicamp, Campinas – SP. Julho de 2016.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de Um Sargento de Milícias**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000235.pdf>. Acesso em: 24 de outubro de 2018.

AMARAL, Rita. **Festa à Brasileira: Sentidos do Festejar no País Que “Não é Sério”**. USP, 1998. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21102004-134208/publico/tesecapa1.pdf. Acesso em: 25 de janeiro.

ANCHIETA, J. de. **Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões do Padre Joseph de Anchieta**: Cartas jesuíticas III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1933. Disponível em: http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio:anchieta-1933-cartas/anchieta_1933_cartas_mindlin.pdf. Acesso em: 24 de maio de 2019.

ANGELO, Elis Regina Barbosa. **As festas do Divino Espírito Santo nas ilhas Terceira e São Miguel nos Açores**. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*, 3 (1), pp. 37-56. 2009 Disponível em: http://www.eca.usp.br/turismocultural/05.A%C3%A7ores_Elis.pdf. Acesso em 24 de junho de 2019.

_____. **Trajatórias dos imigrantes açorianos em São Paulo: processos de formação, transformação e ressignificação das representações culturais**. 2011. 363 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

ANGROSINO, M.; FLICK, U. (Coord.). **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

AROM, Simha. “**The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies.**” *Ethnomusicology*, vol. 20, no. 3, 1976, pp. 483–519. JSTOR, www.jstor.org/stable/851046. Accessed 28 Sept. 2019.

ARRUDA FURTADO, Francisco de. **Materiais para o estudo antropológico dos povos açorianos**. Observações sobre o povo micaelense - In edição do autor, 1884. Disponível em: <https://www.iac-azores.org/biblioteca-virtual/arruda-furtado/antropologia/texto2A.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2018. (não utilizei..., Ele traz o mito da pombinha).

AVELAR FILHO, João Nunes. **Uma visão ecolinguística da folia da roça de Formosa (GO)** [manuscrito] / João Nunes Avelar Filho. - 2015. 156 f.

AZEVEDO, Rui Pinto de – **O compromisso da Confraria do Espírito Santo de Benavente.** Lusitania Sacra. Lisboa. ISSN 0076-1508. 6 (1963) p. 7-23.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 512 p.

BAPTISTA DE LIMA, Manuel C. **A introdução do culto do Espírito Santo nos Açores e a sua influência na simbólica e arquitectura religiosa dos séculos XV e XVI.** in: Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira, VOL. XLIII, Angra do Heroísmo, 1985.

BARBOSA, Diego Santos. **Entre o religioso e o secular. O estudo dos símbolos e dos ritos na festa do Divino Espírito Santo em Paraty – RJ.** Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016. 149 f.

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto:** Caixeiras do Divino e sua música diaspórica. 2015. 136 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** São Paulo: Edições 70, 2002, 229 p.

BÉHAGUE, Gerard. **O estado atual da etnomusicologia brasileira.** In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 3, 1987, Ouro Preto. Anais... Belo Horizonte, 1989. p. 199-206.

BÍBLIA – **Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulus, 2002.

BLACKING, Jonh. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1995. (1 ed. 1973).

BOTA, João Victor. **A Transcrição Musical como Processo Criativo.** / João Victor Bota – Campinas, SP: [s.n.], 2008. Disponível em: <
http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285139/1/Bota_JoaoVictor._M.pdf>. Acesso em 24 de maio de 2019.

BOURDIEU, Pierre. **Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. estudos avançados** 27 (79), 2013. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v27n79/v27n79a10.pdf>. Acesso em 24 de janeiro de 2020.

_____. **O Poder Simbólico.** Tradução Fernando Tomaz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAGA, Theophilo. **Cantos Populares do Archipelago açoriano.** Typ. da Livraria Nacional, Porto, 1869.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes de Viola:** rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

_____. **Reflexões sobre como fazer trabalho de campo.** Sociedade e Cultura, V. 10, n. 1, j an./jun. 2007, p. 11-27.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins. **Análise musical e musicologia histórica.** Revista modus – Ano VII / Nº 10 – Belo Horizonte – Maio, 2012 – p. 21-36.

BRASIL. Decreto Nº 34.370, de 17 de maio de 2013. Dispõe sobre a “**FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO DE PLANALTINA**” no Livro das Celebrações como patrimônio cultural al imaterial do Distrito Federal e dá outras providências. Brasília, 17 de maio de 2013.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Divino Espírito (Re)Ligando Portugal/Brasil no Imaginário Religioso Popular.** VI Congresso Português de Sociologia: mundos sociais, saberes e práticas – de 25 a 28 de junho de 2008. Universidade de Aveiro. Número de Série: 188. pp. 2-14. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4536730>. Acesso em: 20 julho. 2019.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 10ª ed., Ediouro, Rio de Janeiro, 1999.

CASTRO, R. M. V. **O violão substitui a viola de arame na cidade do rio de janeiro no século XIX.** Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.

CEIA, Carlos. Essencialismo. **E-dicionário de termos literários.** 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/essencialismo/>. Acesso em 20 de agosto de 2019.

CERON, Ida Tereza. **Devoção ao Divino Espírito Santo: folias e bandeiras.** Santa Maria, RS: Associação Franciscana Madalena Damen, 2013.

CIC - CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edição Típica Vaticana. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000.

CLÍMACO, Luiz Fernando Araújo. **Música e Diversidade em Festas e Folias do Divino de Goiás:** Crixás, Pirenópolis e Colinas do Sul. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

CORDEIRO, Carlos; MADEIRA Artur Boavida. **A emigração açoriana para o Brasil (1541-1820):** uma leitura em torno de interesses e vontades. *ARQUIPÉLAGO • HISTÓRIA*, 2ª série, VII (2003) 99-122.

CORRÊA, Luiz Nilton. Palestra: **Festa do Divino Espírito Santo:** Um estudo sobre as festas do Espírito Santo em Portugal. In: Anais electronicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore, Florianópolis: UFSC. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2KZOTWU>. Acesso em 18 de abril de 2019.

_____. **Festa do Divino Espírito Santo:** dois Açores ao Brasil, um estudo comparativo. Universidade de Salamanca (Espanha), 2012, 272 p. Disponível em: https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115633/DSC_NiltonCorreaL_FestadoDivino.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 30 de maio de 2019.

COSTA SILVA, Hagner Malon da. **A Romaria do Senhor Divino Espírito Santo do Vale do Guaporé (Rondônia):** uma etnografia do significado musical. 2013. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.

CRESWELL, John. W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa.** Escolhendo entre cinco abordagens. São Paulo: Penso Editora LTDA; 2014.

CRUZ, Jairton Ortiz da. **A festa do Divino Espírito Santo em Gravataí/RS ao longo dos séculos XX-XXI.** Jairton Ortiz da Cruz. – 2014. 140 f. Dissertação (mestrado em História). Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil [...]** (Volume 2). Paris : Firmin Didot Frères, 1835. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3802>. Acesso em 20 de maio de 2019.

DEMO, Pedro. **Pesquisa participante:** mito e realidade. Brasília, 1982 UnB/INEP (Versão Preliminar)

DISSANAYAKE, Ellen. **Ritual and ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals.** In Music and manipulation: on the social uses and social control of music. Steven Brown and Ulrich Voglsten (Eds.). Oxford and New York: Berghahn Books (pp. 31-56). Disponível em: https://ellendissanayake.com/publications/pdf/RitualAndRitualization_EllenDissanayake%20.pdf. Acesso em: 13 de jan. 2020.

DURKHEIM, È. **Les formes élémentaires de la vie religieuse.** Paris: PUF, 1968.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos.** Coleção Artes e Letras / Arcádia. 1.º edição em português — Setembro de 1979 Edição n.º 768. Disponível em: https://www.nucleodepesquisadosex-votos.org/uploads/4/4/8/9/4489229/eliade_micea_imagens-e-simbolos.pdf. Acesso em 24 de junho de 2019.

_____, 1907 1986. **O sagrado e o profano;** [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Tópicos)

FALBEL, Nachman. **São Bento e a ordo manachorum de Joaquim de Fiore** (1136-1202). In . Revista USP. São Paulo:, 1996. p. 273-276.

FELIX, João Alexandre dos Santos. **O Divino e o Encantado:** um estudo etnográfico sobre a festa açoriana do Espírito Santo no subúrbio do Rio de Janeiro, 2010, 133 f.

FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário séc. XX escolar:** o minidicionário da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; coordenação de edição, Margarida do Anjos, Marina Baird Ferreira, ; lexicografia, Margarida dos Anjos [et al.]. 4 ed. Rev. ampliada. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o Sincretismo**: estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo: Editora da EDUSP; São Luís: FAPEMA, 1995.

FIGUEIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. **Terça neutra**: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *Opus*, v. 24, n. 1, p. 101-126, jan./abr. 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2405>

FILHO, Morais Melo. **Festas e tradições populares no Brasil**. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. 386 p.

FOLIA. In: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (online). Ed. Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/folia>. Acesso em: 8 mar. 2020.

GANDRA, Manuel J.. **O Império do Divino na Amazônia**. (1ª Edição Luso-Brasileira: Junho de 2017) Ed. Mafra – Rio de Janeiro, 2017.

GAYER, Juliana Escalier Ludwig; DIAS, Ludquellen Braga. **O fenômeno variável do rotacismo**: uma análise pela teoria da otimidade. *Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 2, p. 377-397, jul.-dez. 2018.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 2008. 323 p.

GENZUK, M. (1993). **A Synthesis of Ethnographic Research**. Occasional Papers Series. Center for Multilingual, Multicultural Research (Eds.). Center for Multilingual, Multicultural Research, Rossier School of Education. Los Angeles: University of Southern California. Disponível em https://web-app.usc.edu/web/rossier/publications/33/Ethnographic_Research.pdf. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

GIMENEZ, José Carlos. **A Rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica**: 1280- 1336. Curitiba, PR : [s.n.], 2005. 211 f.: il.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; COTINS, Marcia. **Entre O Divino E Os Homens**: A arte nas festas do Divino Espírito Santo. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 67-94, jan./jun. 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMMERSLEY, M.; ATKINSON, P.. **Etnografía**: Métodos de investigación. Barcelona: Paidós, 1994.

JEHA, Silvana. **Ganhar a vida. Uma história do barbeiro africano Antônio José Dutra e sua família. Rio de janeiro, século XIX**. *Rev. Hist. (São Paulo)*, São Paulo, n. 176, a03116, 2017. PDF AQUI

KEIL, Charles. “**The Theory of Participatory Discrepancies: a Progress Report**” In *Ethnomusicology* vol. 39, No. 1 (winter 1995):1-19.

_____. “**Participatory Discrepancies and the Power of Music.**” *Cultural Anthropology*, vol. 2, no. 3, 1987, pp. 275–283. JSTOR, www.jstor.org/stable/656427. Accessed 28 Mar. 2020.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. pp. 1 – 29. 1 edição brasileira: junho de 1987. Trad. Álvaro Cabral.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEAL, João. **As Festas do Espírito Santo no Açores: um estudo de antropologia social**. Publicações Dom Quixote: Lisboa, 1994.

_____. **O Culto do Divino - Migrações e Transformações**. Coleção: História & Sociedade. Editora: Edições 70, 2017.

LINHARES, Andrey Aparecido Caetano. **A Produção e a reprodução da identidade cultural caipira em Mossâmedes – go. 2005**. 120 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal de Goiás, 2005.

LOPES, Aurélio. **Devoção e poder nas Festas do Espírito Santo**. Edições Cosmos, 2004.

LOPES, Frederico. **Memória sobre as Festas do Espírito Santo na Ilha Terceira dos Açores**, Boletim do Instituto Histórico da Ilha. Terceira, Vol. XV, Angra do Heroísmo (1957), 94-163.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **A Etnografia é um Método, não uma mera ferramenta de pesquisa.... Que se pode usar de qualquer maneira**. José Guilherme Cantor Magnani: entrevista [jun. 2012]. Entrevistadora: Jania Perla Diógenes Aquino. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 43, n. 2, jul/dez, 2012, p. 169 – 178.

MARQUES, João Francisco. **Oração e devoções**. In: AZEVEDO, Carlos Moreira (Dir). *História Religiosa de Portugal*. Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. p.650-658.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas in Sociologia e Antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEIRA, Elinaldo da Silva. **No lugar da Rua do Porto, das poéticas de uma Festa**. 250 p. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 2009.

MENDONÇA, Belkiss S. C. **A música em Goiás**. Goiânia: Ed. UFG, 1981.

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**, Evanston, Northwestern University Press, 1964.

_____. “**Ethnomusicology**: Discussion and Definition of the Field”, *Ethnomusicology*, 4, 3 (1960): 107-114.

MICELI, Paulo. **O ponto onde nós estamos**: viagens e viajantes na história da exploração e conquista (Portugal, séculos XV e XVI). Campinas, 1992 PDF AQUI

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. **A música da Folia do Divino no litoral paranaense**: estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos. / Ronaldo Tinoco Miguez – Curitiba, 2017.180 f.

MOLINO, Jean. Analyser. In **L'Analyse musicale**. Trad. de Adriano Gado. n.16, 1989, pp. 1-13 – jun, 1989.

MONTEIRO, Marianna F. M; DIAS, Paulo. **Os fios da trama**: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estud. av. São Paulo*, v. 24, n. 69, p. 349-371, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200022&lng=en&nrm=iso>. acesso em 19 de junho de 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200022>.

MOREIRA, H.; CALEFFE L.G. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. RJ:DP&A, 2006.

MOTINHA, Katy E. F. **A festa do Divino Espírito Santo**: espelho de cultura e sociabilidade na Vila Nova de Mazagão. 2003. 346 f. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Sobre a busca da verdade na etnomusicologia**: um ponto de vista, Saulo Adriano, trad., *Revista USP*, n. 77 (março/maio, 2008): 12-23.

MYERS, Helen. **Ethnomusicology: an introduction**. New York: Norton, 1992.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O desconforto da musicologia**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 11, 2005, p. 5-18.

NETTL, Bruno. **Theory and Method in Ethnomusicology**. Universidade de Indiana. Collier Macmillan publishers. 1964. 306p.

_____. **The Study of Ethnomusicology**: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983. 424 p.

NOÉ, Paula. **Os Impérios do Espírito Santo na Ilha Terceira**. Sacavém. dezembro 2013. PDF AQUI

PACHECO G.; GOUVEIA, C.; ABREU, M. C. **Caixeiros do Divino Espírito Santo do Maranhão**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

PÁDUA, E.M.M. **Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática**. 2.ed. São Paulo: Papyrus, 1997.

PASSARELLI, Ulisses. **Matosinhos: história & festas**, 2012. Disponível em: <https://docplayer.com.br/26321555-Ulisses-passarelli-matosinhos-historia-festas.html>. Acesso em 24 de agosto de 2019.

PEGG, Carole; MYERS, Helen; BOHLMAN, Philip; STROKES, Martin. “**Ethnomusicology**”, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001).

PEIRANO, Mariza. **A análise antropológica de rituais**. In: *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Mariza Peirano (org.). Coleção Antropologia da política; 12 – Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

_____. **Etnografia não é método**. *Horiz. antropol.* Porto Alegre, v. 20, n. 42, p. 377-391, dezembro de 2014. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832014000200015&lng=en&nrm=iso. acesso em 18 de abril de 2020.

PEREZ, Léa Freitas. **Festa, religião e cidade: experiência e expertise**. *Revista Papers do NAEA* (2019), Volume 28, Nº 1) ISSN 15169111. <http://dx.doi.org/10.18542/papersnaea.v28i1.7600>. Disponível em <https://periodicos.ufpa.br/index.php/pnaea/article/view/7600>. Acesso em: 22 de agosto de 2019.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música**. *Questões de uma Antropologia Sonora*. *Revista de Antropologia, SÃO PAULO, USP, 2001, V. 44 nº 1*.

_____. **Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial**. *Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 6 -11, março/maio 2008*.

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani. **Cesar de Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PRÖGLER, J. A. “**Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section**.” *Ethnomusicology*, vol. 39, no. 1, 1995, pp. 21–54. JSTOR, www.jstor.org/stable/852199. Acesso: 28 Mar. 2020.

Requerimento de cessão solene para homenagear os foliões de Planaltina-DF. Disponível em: <http://www.claudioabrant.com.br/wp-content/uploads/2017/01/RQ-2016-02267-RDI.pdf>. Acesso em 27 de março de 2018.

RIBEIRO, E. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**. *Estudos Semióticos*, v. 6, n. 1, p. 46-53, 7 jun. 2010.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Boges. **A festa do Divino em Lagoinha**. In *Revista Brasileira de Folclore*, v. 4, n. 8-10 (Jan.-Dez. 1964).

RODRIGUES, Clênio Guimarães. **Sussas e curraleiras kalunga**: na folia do Divino Pai eterno da cidade de Cavalcante - GO e na Festa de Santo Antônio da comunidade Engenho II. Goiânia: UFG, 2011.

ROSSATTO, Noeli Dutra. **A Simbólica do Divino**: Remanescentes Joaquitimas na Cultura Luso-Brasileira. *Revista Sociais e Humanas*, Santa Maria, Rs, pp. 09-19, 2006. ISSN: 0103-0620.

ROSSE, Leonardo P. **Eu agora estou ciente que meus companheiros é bom** - Folia, Música e Sociabilidade em Turmalina (Brasil): Domínio Público, 2009. Tradução e adaptação da dissertação *Folia, Musique et Sociabilité à Turmalina (Brésil)*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailObraForm.do?select_action=&co_obra=165983>. Acesso em: 01 out. 2019.

SALVADOR, Mari Lyn. **Symbolism and Ephemeral Art**: An Analysis of the Aesthetic Aspects of the Festas do Divino Espírito Santo. In: *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, VOL. XLIII, Angra do Heroísmo, 1985.

SANTO, Moisés Espírito. **Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa**. Ensaio Sobre Topominia Antiga. Lisboa, Assírio & Alvim, 1988. p.p. 109-144.

SANTOS, João Rafael Coelho Cursino dos. **A Festa do Divino de São Luiz de Paraitinga**: o desafio da cultura popular na contemporaneidade. São Paulo, 2008. 210 f.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Tese (doutorado) – UnB, Instituto de Ciências Sociais, Brasília, 2009. 222f.

SEEGER, A. **Etnografia da música**. Tradução: Giovanni Cirino. *Cadernos de Campo* (São Paulo 1991), v. 17, n. 17, p. 237-260, 30 mar. 2008.

SEEGER, C. **Studies in Musicology** (1935-1975). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1977.

SILVA, Adriana de Oliveira. **A folia do Divino**: experiência e devoção em São Luís do Paraitinga e Lagoinha. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.8.2009.tde-10012010-161738. Acesso em: 2020-03-30.

SILVA, Mônica Martins da. **A Festa do Divino. Romanização, Patrimônio & Tradição em Pirenópolis (1890-1988)**. Goiânia, 2000. 259p.

SOUSA, Poliana Macedo de. **A festa do Divino Espírito Santo: memória e religiosidade em Natividade-Tocantins**. [recurso eletrônico] / Poliana Macedo de Sousa -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017. 222 f.

SOUSA, Poliana Macedo de; ERTZOGUE, Marina Haizenreder. **História, memória e religiosidade na festa do Divino Espírito Santo em Natividade** – TO. *Rif. Ponta grossa/PR*, Volume 11, número 22, p. 110-116, jan/abril. 2013.

- TAMBIAH, Stanley. **Culture, Thought, and Social Action**. An Anthropological Perspective. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- THEOPHILO Braga. **Cantos Populares no Archipelago Açoriano**. Typ. Da Livraria Nacional, rua do laranjal, 2 a 22. ano1869.
- THOMSEN, Débora B. G.; PRADOS, Rosália Maria Netto; BONINI, Luci Mendes de Melo. **Cultura e regionalidade**: semelhanças e diferenças nas festas do Divino Espírito Santo no território brasileiro. *pragMATIZES - Revista Latino Americana de Estudos em Cultura* Ano 7, número 13, semestral, abr/2017 a set/ 2017. Pp.65-77.
- TINHORÃO, José Ramos. **A música popular**: um tema em debate. Editora Saga, Rio de Janeiro, GB. 1966.
- TOMLINSON, Gary. “**The web of culture, a context for musicology**”, *19th-Century Music*, vol. 7 no. 3 (1984): 350-362.
- TURNER, Víctor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Música Sertaneja e Globalização**. In: Rodrigo Torres (Ed) *Música Popular en América Latina*. Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, 1999, p. 47 – 60.
- VAN MAANEN, J. (1996). **Ethnography**. In: A. Kuper and J. Kuper (eds.) *The Social Science Encyclopedia*, 2nd ed., pages 263-265. London: Routledge.
- VEIGA DEOLIVEIRA, Ernesto Veiga De. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª ed. Lisboa, 2000. Disponível em: alfarrabio.di.uminho.pt/cancioneiro/etnografia/IMPPTexto.doc. Acesso em 24 de maio de 2009.
- VIEIRA FAZENDA, José. **Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro**. Publicador: Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1921. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179495> Acesso em 10 de junho de 2019.
- VIEIRA, Alberto. **As festas do Divino, das ilhas para o Brasil? Um caminho ainda por revelar**. Cadernos de divulgação do CEHA. Projeto “Memória-Nona Ilha”/DRC/SRETC, N.º 05. Funchal. Setembro de 2016.
- VILELA, Ivan. **Vem viola, vem cantando**. *Estud. av. São Paulo*, v. 24, n. 69, p. 323-347, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200021&lng=en&nrm=iso>. acesso em 13 de junho de 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200021>.
- VILHENA, Maria da Conceição. **Sobre a origem dos foliões**. in *Boletim do Instituto Histórico o da Ilha Terceira*, VOL. XLIII, Angra do Heroísmo, 1985.

VINHAL, Felipe E. **Dias de festa e lutas de representações**: música e identidades na Congada e na Festa do Divino de Niquelândia-GO. 2016. 320 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

WATERMAN, Richard. **African Influence on the Music of the Americas**. University of Chicago Press, 1952.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos Culturais*. 6. ed, Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72. PDF AQUI