

CANTO, VOZ E PRESENÇA: UMA ANÁLISE DO PODER DA PALAVRA CANTADA NAS FOLIAS NORTE-MINEIRAS*

Wagner Diniz Chaves

Apresentação

No "sertão" norte-mineiro, nas beiras do rio São Francisco, em sua margem direita ou esquerda, onde realizei trabalho de campo com vistas à elaboração de minha tese de doutorado, defendida em 2009 com o título *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas folias de Santos Reis e São José* (Chaves 2009), dentre as manifestações associadas à cultura popular, as folias, por sua popularidade, seu prestígio e a variedade de formas assumidas, são as mais recorrentes e significativas. Minha aproximação com o diversificado e complexo universo das folias na região teve início nos anos 2003 e 2004, quando realizei as derradeiras (de muitas) andanças na área, percorrendo amplas distâncias entre os municípios de Januária, São Francisco, Urucuia e Chapada Gaúcha em busca de informações e contatos com os grupos e as pessoas que, de um modo ou de outro, estavam vinculados ao ritual pesquisado.

Logo na primeira ida a campo, que coincidiu com o período das folias de Santos Reis, tendo como base empírica o município de São Francisco, singular por ser o único em Minas Gerais que é atravessado (e dividido) pelo rio, pude observar as folias realizando seu ciclo (ou *giro*) ritual em localidades situadas nas duas margens do "velho Chico". Diante da observação da diversidade de modos de se fazer folia (na forma de cantar e tocar, na afinação dos instrumentos, no uso de determinados símbolos), presente nas duas margens do rio, percebi estar diante de um contexto etnográfico propício para realizar, inspirado nas formulações de Fredrik Barth em torno de uma "antropologia do conhecimento" (Barth 1975, 1987, 2000), uma investigação comparativa dos processos de variação, distribuição e compartilhamento de valores, conhecimentos e práticas entre distintos grupos, preocupação que já aparecia na minha dissertação de mestrado (Chaves 2013).¹

Paralelamente ao interesse em observar a dinâmica que envolve, por um lado, a repetição e o compartilhamento de crenças e práticas e, por outro, a diferenciação e o desenvolvimento de “estilos” particulares a cada grupo ou área que integra vários grupos, uma questão que sempre me instigou no estudo das folias diz respeito à recorrência e à centralidade da presença do santo na estruturação do processo ritual. O santo não apenas é a motivação para a organização de uma folia, como sua presença é invariavelmente anunciada nos primeiros versos dos *cantos* que acontecem na chegada do grupo ritual à casa dos devotos. Desse modo, do ponto de vista dos participantes do ritual, seria impensável uma folia sem a presença do santo.

Com o aprofundamento da pesquisa de campo nos anos seguintes, o viés comparativo de mais largo escopo, inicialmente desenhado, foi cedendo espaço para a imersão em uma área específica. Localizada na zona rural do município de São Francisco, distante aproximadamente 35 quilômetros da sede, a Taboquinha, ou melhor, o ciclo ritual da folia, cujos membros pertencem a essa localidade, acabou se tornando o foco da minha etnografia.² Meu primeiro contato com a localidade e sua gente aconteceu na segunda ida a campo, no primeiro semestre de 2004, quando fui convidado a fazer parte, como consultor, da equipe do projeto “Instrumentos musicais tradicionais de São Francisco, Minas Gerais”, uma das ações que integraram o Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA), promovido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) do Ministério da Cultura.³

No âmbito deste projeto, conheci seu Minervino Oliveira, exímio construtor e tocador de viola e rabeca, morador de uma localidade de nome Angical, que, diante de meu interesse pelas musicalidades da folia, indicou-me a Taboquinha como o local onde eu encontraria as “melhores” da região. Tempos depois, quando já havia decidido focalizar minha etnografia junto à folia da Taboquinha, em grande medida pela centralidade que os participantes do grupo atribuíam à música e à execução musical, percebi que Minervino também usou, para qualificar as diferentes folias, o aspecto sonoro.

Desde então passei a frequentar sistematicamente a Taboquinha, participando e registrando em áudio o repertório musical dos longos e elaborados rituais realizados pelo grupo de folia da localidade.⁴ Durante quatro anos de muitas idas e vindas entre Rio de Janeiro e São Francisco, acompanhei e participei de *giros* de folias para muitos santos (Santos Reis, Bom Jesus, Santa Luzia, São José etc.) — alguns na própria localidade e nas vizinhanças, outros em locais distantes. Por também ser músico, em diversos momentos me inseri no grupo tomando parte na execução musical, o que, por um lado, favoreceu minha interação com os *foliões* e, por outro, foi decisivo na minha

opção em estudar a música, mais especificamente, o *canto* e sua relação com os processos de construção da realidade da presença do santo.

Na esteira dessas preocupações, neste texto, com o foco etnográfico direcionado para o *canto*, em suas dimensões formais (como se canta), semânticas (o que se canta) e pragmáticas (o que se faz com o que se canta), meu propósito é discutir como a presença do santo é ritualmente construída e como se articula com determinadas relações sociais e com valores culturais, aproximando e relacionando domínios — céu e terra, esse mundo e o outro mundo, aqui e além — e categorias de pessoas — *foliões*, moradores, devotos e, eventualmente, mortos. Para levar a cabo esta análise, o *canto* será descrito em dois planos: primeiramente, partindo da ideia de que a palavra cantada surge, no contexto da visita de folia, como um “enunciado performativo” (Austin 1962), procuro demonstrar como as dimensões poéticas e sonoras caracterizam o *canto* como um tipo particular de comunicação;⁵ em seguida, compreendendo o *canto* como “um ato de comunicação verbal” (Jakobson 1973 [1960]), direciono o olhar para o texto cantado e para as interações entre *foliões*, moradores e o santo tal como criadas no contexto de uma visita da folia de São José na Taboquinha. Todavia, antes de adentrarmos no que diz e faz o *canto*, apresento em linhas gerais o que é e como se estrutura uma folia.

Os giros rituais das folias

Em torno dos dias de Santos Reis (6 de janeiro), São Sebastião (20 de janeiro), São José (19 de março), Bom Jesus (6 de agosto), Nossa Senhora Aparecida (12 de outubro), Santa Luzia (13 de dezembro), entre outros, é comum encontrarmos nas cidades e nas roças, nos beira-rios e nas imensidões do cerrado grupos pequenos e grandes de *cantadores* e *tocadores* realizando um *giro* ritual em honra do santo. Geralmente movidos pelo cumprimento de uma promessa de algum devoto, os *foliões* — como são chamados os integrantes dessa equipe ritual — se reúnem e, juntos, se deslocam a pé, de ônibus, caminhão ou, de acordo com o lugar, a cavalo por um território, visitando as casas dos moradores, levando bênçãos, cantos, músicas e danças em troca de comidas e bebidas, consumidas na visita, assim como donativos (ofertas de alimentos, bebidas, dinheiro e outros bens), usados na realização da festa do santo.

Empreendimento devocional e festivo de grandes proporções, que faz irromper, da rotina e do cotidiano da vida dos participantes, momentos especiais, de intensa sociabilidade e interação — entre pessoas, santos e eventualmente mortos — os *giros* das folias, como já havia notado Brandão (1981),

inspirado nas formulações de Marcel Mauss (2003 [1925]), configuram uma modalidade das formas universais de prestações e contraprestações totais — “um espaço camponês simbolicamente estabelecido durante um período de tempo igualmente ritualizado, para efeitos de circulação de dádivas — bens e serviços — entre um grupo precatório e moradores do território por onde ele circula” (:36).⁶

Um *giro* começa a ser concebido no momento em que uma pessoa, diante de uma situação de incerteza e dificuldade — de ordem física, financeira, espiritual, com a lavoura, a criação etc. — se *apega com* um santo. Na lógica da reciprocidade envolvida nas relações deste tipo, a pessoa, quando pede ao santo que conceda a dádiva, ainda estabelece a forma como será a retribuição. Em muitos casos, o *dono da promessa* se compromete a retribuir organizando e promovendo um *giro* de folia. Seguindo preceitos, como andar do Oriente para o Ocidente (assim como fizeram os três reis magos quando visitaram o menino Jesus, evento este que, na ótica dos *foliões*, inaugura a primeira folia, a partir da qual as demais foram criadas), o *giro* sempre se inicia e se encerra na casa do dono da promessa, denominado *imperador*, no caso do homem, ou de *imperadeira*, se for mulher.⁷

Ponto de referência espacial e simbólico para a construção de um *giro*, local de abertura e encerramento do ciclo ritual (*saída* e *entrega* são os termos que designam esses momentos), a casa do *imperador*, ao longo dos dias em que os *foliões* estão *andando pelo mundo*, se transforma. Enquanto estes executam seus deslocamentos no tempo e no espaço, com vistas a cumprir um programa de visitas previamente acordado entre o *imperador*, o *cabeça* e os moradores, os festejos que marcam o encerramento do *giro* são preparados por um conjunto de pessoas que os *imperadores* conseguem reunir em torno de si.⁸

Evento singular que estabelece uma temporalidade própria, os *giros* de folia, como os “ritos de passagem” estudados por Van Gennep (2011 [1908]), também são estruturados em três fases distintas e complementares: “separação”, “margem” “agregação”. Esse padrão pode ser observado na folia em distintos planos do ritual, pela recorrência de sequências — de *saídas* e *entregas*, “aberturas” e “fechamentos”, *chegadas* e *despedidas* — entre as quais se desdobram os períodos liminares:

1. *Plano das motivações*. A principal razão para realização de um *giro* de folia é o pagamento de uma promessa. Como vimos, a lógica das relações de reciprocidade deste tipo são estruturadas em três momentos: pedido, graça e retribuição;

2. *Plano do giro*. Um *giro*, enquanto complexo ritual que se desenvolve no tempo (durante dias) e no espaço (com deslocamentos por um dado território), tem

seu início e encerramento ritualmente demarcados. Realizados no princípio e no final do ciclo, na casa dos festeiros, esses ritos são denominados *saída da folia* e *entrega da folia*, entre os quais se realizam os períodos de circulação e visitas às casas dos moradores, igrejas, cemitérios, roças, currais, entre outros locais possíveis de se cantar uma folia;

3. *Plano do dia*. As casas nas quais a folia começa e termina um dia de *giro* são objeto de ritos específicos. Assim, enquanto na primeira, aquela onde os *foliões*, a bandeira e os instrumentos permaneceram durante a noite ou o dia, se canta um trecho chamado *agradecimento de pouso*, na derradeira do dia, se canta o *pedido de pouso*. Ritos específicos com a *bandeira* também são observados nessas duas situações;

4. *Plano da visita*. As visitas das folias às casas dos moradores, embora possam variar em sua duração — a depender da maior ou menor oferta de comidas e bebidas, da proximidade entre moradores e *foliões* e de circunstâncias outras relacionadas à execução do *giro* — seguem uma sucessão de ações, envolvendo como seus momentos principais: chegada, canto, comensais, danças e despedida.

Essa mesma estrutura sequencial, fundamental na construção dos distintos planos do ritual, também aparece na configuração do *canto*, objeto de minha descrição e reflexão neste texto. Dividido internamente em *entrada*, *parte* e *saída*, o *canto*, por meio de versos como "ô meu nobre morador/ boa nova eu vim lhe dar/ já chegou meu São José/ que veio lhe visitar/ na chegada desta casa/ a bandeira entrou na guia/ já chegou senhor São José/ com sua nobre folia", é o momento em que se anunciam as presenças do morador, dos *foliões* e do santo. Presentificado na *bandeira*, o santo passa a interagir com pessoas, *foliões* e moradores — é tocado, beijado; diante dele se reza, se pede e se canta e, na ausência dele, se come, se bebe e se dança — movimentando assim uma rede dinâmica de trocas e interações entre as pessoas, e delas com santos e mortos.

A poética dos cantos

As lamentações cantadas são caracterizadas pela interseção de aspectos melódicos e rítmicos da música, com aspectos sintáticos e fonológicos do texto, visíveis na organização das frases, respirações, grupos e linhas (Feld & Fox 1994:41, tradução do autor).

Modalidade de vocalização que articula som/palavra, ritmo/melodia, texto/música, os *cantos* de folia, tal como as "lamentações" estudadas por Feld e Fox (1994), situam-se na fronteira entre fala e som, linguagem e música. Estruturado rítmica, melódica e textualmente, o *canto* pode ser concebido como um modo raro e incomum de discurso, distinto das falas ordinárias: enquanto nestas se percebe a prioridade do texto, determinado, em última instância, pelo falante que dispõe de ampla gama de opções para escolha — das formas sintáticas utilizadas ao vocabulário, passando pelos modos de recitação, entoação, altura, sonoridade, ritmo, sequenciamento, andamento etc. — no *canto*, o repertório, cuja origem remonta ao *princípio do mundo*, como veremos mais à frente, é repetitivo, seguindo fórmulas memorizadas que aderem a padrões e estruturas formalizadas.

As palavras não são faladas ou cantadas livremente, mas devem se assentar em determinado padrão sintático, de andamento, afinação, melodia e ritmo. Do ponto de vista vocal, o *canto* é executado a quatro vozes, que se dividem em duas duplas, formadas, respectivamente por um *guia* e seu *ajudante* e pelo *contra-guia* e seu *ajudante*. Cada dupla executa o mesmo texto simultaneamente em um intervalo que, musicalmente, tende para as terças paralelas. Quase sempre o *guia* e o *contra-guia* cantam em um registro mais agudo do que o de seus *ajudantes*, tornando suas vozes altas e consequentemente mais fáceis de serem escutadas.

Estruturado ritmicamente o *canto* em versos ou linhas de sete sílabas, reunidos em quadras, a ênfase está na acentuação das sílabas tônicas dos versos, que são as ímpares, especialmente a terceira, a quinta e a sétima. São estas, evidenciadas abaixo em itálico, as que são "atacadas", na execução vocal, com maior intensidade.

Vejamos o exemplo:

(A) Deus lhe *pague sua esmola*/(B) Que nos deu com alegria

(A') Santos Reis que lhe *ajuda*/(B') Ao senhor com a família

Cada letra (A e B) representa um verso, e a quadra, do ponto de vista textual, é a unidade mínima de significação, tendo uma dinâmica que os *foliões* denominam *pergunta* e *resposta*. Assim, em uma quadra, os dois primeiros versos (AB) apresentam um enunciado, uma ideia, e os dois versos seguintes (A'B') complementam, resolvendo textualmente o enunciado. Nesse regime de enunciação, a margem de escolha das palavras (léxico), assim como o modo de combiná-las (sintaxe), é limitado, pois o texto cantado pela primeira dupla (*pergunta*) já conduz à sua *resposta* pela segunda dupla.

Enquanto textualmente a unidade significativa é uma quadra, dividida interna e dialogicamente em *pergunta* e *resposta*, melódica, harmônica e

ritmicamente a repetição é denominada *volta*. Uma *volta*, que corresponde a dois versos, executados na forma AABB, é a unidade musical básica do *canto*, repetindo-se, com pequenas variações, ao longo de toda a sequência.

Desse modo, a performance vocal parece revelar diferenciações e assimetrias em dois planos — entre os *cantadores* da dupla, e também entre as duplas de *cantadores*: no primeiro caso, a hierarquização se dá na medida em que, em cada dupla, existe uma voz principal, solista, mais aguda ou *de frente*, e outra secundária e auxiliar (os termos *guia*, *contra-guia* e *ajudante* explicitam essa desigualdade); no segundo caso, a diferenciação se dá entre os dois conjuntos, pois é o *guia*, seguido de seu *ajudante*, quem inicia os versos, *tirando a toada*, que será acompanhada pela outra dupla de *cantadores*. Seja dobrando os versos cantados pela primeira dupla ou respondendo a eles (a do *guia* e seu *ajudante*), a segunda dupla sempre está situada em posição de relativa inferioridade.

Analisando ainda o regime vocal presente nos *cantos* de folia, percebe-se, ao lado dos movimentos hierarquizantes, intra e entre duplas de *cantadores*, outros que evidenciam o conjunto e a unidade, para além das diferenças. Vejamos como isso se processa. Sempre ao final de dois versos cantados por uma dupla, os *cantadores* prolongam a última sílaba da frase musical, sustentando a derradeira nota, formando um acorde final — *êêêêêê*. Tal efeito sonoro, denominado *baixão*, por alguns instantes se sobrepõe ao começo do texto que canta a dupla seguinte. A interpenetração dessas quatro vozes se mantém até que, sutilmente, a dupla executora do *baixão* silencia, enquanto a precedente segue cantando a duas vozes; ao final de mais uma *volta*, esta sustenta sua última nota, produzindo novamente o efeito. A desigualdade, evidenciada quando acompanhamos a relação entre as vozes principais e secundárias dos *cantadores*, parece momentaneamente suspensa na execução do *baixão*.

Outro aspecto que contribui para a formalização da linguagem, tal como encontrei nos *cantos* de folia, diz respeito à rima. Nesses casos, a rima é sempre entre o segundo e o quarto versos de uma quadra. Como sugere Jakobson (1973 [1960]) em seu estudo sobre poética, a rima é uma esfera privilegiada para se pensar como som e significado estão mutuamente implicados. Nessa direção,

Conquanto a rima, por definição, se baseia na recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas — “companheiros de rima”, *rhyme-fellows*, na nomenclatura de Hopkins (:233).

A escolha das palavras a serem rimadas, assim como a disposição delas nas quadras, é fundamental para a observação de como se combinam, na linguagem formalizada do *canto*, restrições sintáticas e semânticas. No caso em questão, quando se analisam esses companheiros de rima, tais como bandeira/verdadeira; luz/Jesus; folia/guia/alegria/dia/família, entre outros, nota-se que, para além de uma proximidade fonológica, existe entre eles também uma proximidade semântica ou de significado.

A sequência tripartida do *canto-entrada, parte e saída*

Os versos e as quadras, decompostos em seus aspectos formais, não isolados, mas inseridos em sequências mais amplas, podem ser agrupados em conjuntos. Os *foliões* se referem aos diferentes momentos ou segmentos do *canto* usando os termos *entrada, parte* e *saída*. Apresentando semelhanças com os modelos tripartidos de Van Gennep (2011 [1908]), os *cantos* de folia também são, do ponto de vista das relações sintagmáticas, divididos internamente em três momentos. Desse modo, as quadras, descritas enquanto unidade, do ponto de vista das segmentações mais amplas, estão agora relacionadas, reunidas em uma estrutura sequencial de *entrada, parte* e *saída* que se sucede no tempo, em uma série linear e previsível.

A *entrada*, que é o conjunto dentro da sequência do *canto* em que se observa maior variação, é o momento em que a realidade da presença do santo é criada. Existem muitas maneiras de se iniciar o *canto* de acordo com as situações: *canto de saída* na casa do imperador, *pedido de pouso, agradecimento de pouso, canto de promessa, de morador* etc. Mesmo diante de duas situações idênticas, como as visitas do *giro*, o *terno* (termo que designa o grupo de *foliões*) pode *entrar* de variadas maneiras.⁹

Além de presentificar o santo, as *entradas* também demarcam a situação em que se dá o *canto*, funcionando como uma espécie de introdução à *parte* que a sucede. Guilherme, *folião* do Galheiro, localidade que pertence à região da Catarina, município de Chapada Gaúcha, esclarece:

Entrada assim, porque as vez (sic) você vai começar, pra chegar na parte que você queira cantar, no causo (sic), se você quer cantar o nascimento de Cristo, aí você vai e canta, faz a entrada. Então, você tem que ter a entrada pra morador, pra lapinha, pra altar, pra cumprir promessa, de estrada, de curral, tudo você tem que ter entrada pra entrar na parte, porque senão você fica sem sentido, não é? Porque você tem que aplicar aquilo que você vai fazer, e a entrada é que manda você aplicar, então você tinha que ter aquilo e eu tinha muita entrada.

Como uma apresentação ou introdução, as *entradas*, que em geral são executadas em duas ou três quadras, explicam como vai ser o *canto*, demarcando assim a situação em que é executado.

Na sequência do *canto*, tem início o que os *foliões* chamam de *parte*, quando aquilo que anunciaram na *entrada* vai ser posto em prática (*aplicar*, como diz o *folião*). Se na *entrada* o santo é presentificado em uma relação triangular, envolvendo o *terno* e o destinatário, que varia de acordo com a situação, na *parte* são narrados aspectos da vida do santo, seus feitos e milagres. No geral, as *partes* se caracterizam por conjuntos de quadras centrados na terceira pessoa — o “ele” de quem se fala. Enquanto o ideal é que as *entradas* variem, as *partes*, que como veremos circulam através de *cópias* e *cadernos*, são sempre repetidas do mesmo modo. Texto sagrado, codificado e compartilhado, as *partes* são memorizadas e cantadas com o mínimo de variação a cada nova performance.

Outra dimensão das *partes* é que nesse momento da sequência do *canto* as interações entre os devotos e o santo se intensificam. Através da manipulação da *bandeira* ou da distribuição de bênçãos cantadas e dirigidas aos moradores, as pessoas, nessa hora, se põem em contato direto com o santo — no primeiro caso, aproximando-se fisicamente da *bandeira*, que é tocada e beijada, no segundo, através de versos como: *e também dona Luzia/ Quem te saúda não sou eu/ Quem te saúda é os três reis magos/ Mandado da mãe de Deus* — cantados pelos *foliões* que, em nome do santo, abençoam cada morador da casa visitada.

Após a *entrada* e a *parte*, o *canto* se encerra com as *saídas*. Menos variáveis do que as primeiras e menos codificadas do que as *partes*, as *saídas* se dividem em dois: “agradecimento” e “despedida”.¹⁰ Primeiramente, enquanto os *foliões* agradecem a *esmola* ou o *pouso* oferecido, o santo abençoa aquela família; em seguida, depois de agradecida a *esmola* ou *pouso* e abençoada a família, a folia se despede, e o santo os convida para a reza que marca o encerramento daquele *giro*.

A partir da descrição das condições que contribuem para a formalização do *canto* enquanto meio de comunicação, observei que se, por um lado, o texto como um todo apresenta uma progressão de sequências sucessivas com início, meio e fim, cujos termos nativos são *entrada*, *parte* e *saída*, por outro, quando focalizo unidades outras como a quadra ou *volta*, observei que uma mesma forma está sendo repetida. Em outras palavras, articulando as duas dimensões, nota-se que, do ponto de vista textual, há uma sequência de tópicos e temas que se sucedem em uma progressão linear, enquanto, do ponto de vista musical, uma mesma “frase” está sendo, ao longo de todo o *canto*, repetida. A superposição dessas duas rítmicas — manifestas na progressão do texto e na repetição musical — caracteriza o *canto* como um gênero poético e sonoro, situado na interseção de fala e música, texto e som.

Origem, transmissão e eficácia

Segundo os *foliões*, a primeira folia teve origem no *princípio do mundo*, com os reis magos, durante a viagem e a adoração que fizeram ao menino Jesus por ocasião de seu nascimento. Quando procuram explicar como, desse tempo remoto e original, a folia e seus *cantos* chegaram aos homens, os *foliões* mencionam uma série de mediadores, notadamente alguns objetos, como é o caso de dois *livros*. Ouvi diversas vezes durante o trabalho de campo que os *cantos* originais da folia, executados pelos reis diante do menino e em seguida nas casas dos moradores que visitaram, haviam sido *copiados*, não se sabe ao certo se pelos próprios reis ou por outra pessoa, dando origem a dois *livros* — *Horas Marianas* e *Livro do Oriente*. Importante elo na ligação entre o tempo "mítico" original dos reis e o tempo dos *foliões*, os *livros*, como uma dádiva deixada pelos primeiros, contêm os versos, os textos principais que um *folião* deve memorizar. Seu Raimundo, *cabeça* de folia mais antigo em atividade na Taboquinha, explica que "Os livros foram tirados pelos reis. Foi tirado por eles, pela visita que fizeram ao menino Jesus [...]. As partes que a gente canta hoje é as mesmas que eles cantou (sic). A escritura sagrada ficou".

Importante "fundamento" da folia, repositório dos textos sagrados, os *livros*, todavia, não são mais encontrados. Embora alguns *foliões*, em geral os mais velhos, afirmem já terem visto, tocado, e ainda nos descrevam em detalhes o tamanho, a cor e até mesmo o peso dessas relíquias, nenhum diz tê-los em casa. A raridade desses objetos aparece no depoimento de Arlindo, 54 anos, *folião* da região da Catarina, município de Chapada Gaúcha. Mesmo que afirme ter ouvido falar do *livro*, nunca chegou a vê-lo.

Já ouvi falar demais, mas eu não conheço o livro. Aqui tinha um menino que tinha esse livro, era xará, um tio dessa mulher minha aqui. Eu ouvi falar que ele tinha esse livro. Mas eu procurei ele, ele disse que não tinha, que não sei quem foi sumiu esse livro, não sei o quê. Ninguém mostra...

Manoel Barqueiro, 48 anos, *cabeça* de folia na Taboquinha, na mesma direção afirma: "Sempre os mais velhos explica (sic) que eles pegou mesmo uns livros, as *Horas Marianas* que eles sabem explicar direito [...]. Mas esse livro era em poucas mãos, que eles não gostava (sic) de emprestar pra ninguém".

Se, por um lado, os *livros* estabelecem pontes entre os reis e os homens, por outro, criam afastamentos e descontinuidades entre o *tempo dos antigos* (termo usado pelos *foliões* para se referirem às folias antigas na região), quando

circularam, e o presente, quando não são mais vistos. Não tendo mais acesso aos *livros*, como tinham os velhos *foliões*, os mais novos devem aprender de outro modo. Se antigamente se aprendia dos e com os *livros*, hoje se aprende através de *cópias*, supostamente dos *livros*, que circulam entre os *foliões*. Todos os *cabeças* que conheci guardam em suas casas *cadernos* preenchidos com as *cópias* escritas à mão. As *cópias* aparecem, nesse caso, como uma das principais fontes de conhecimento, além de serem um meio privilegiado de aprendizado, pois nelas estão as passagens ou *partes* mais importantes que um *guia* deve memorizar para cantar durante o *giro*.¹¹

Outro valor de ligação com o *princípio*, que imprime ao *canto* sacralidade e autoridade, diz respeito ao uso de determinados instrumentos musicais. De acordo com muitos *foliões*, os reis, quando chegaram para saudar o menino Jesus, levavam consigo três instrumentos — a rabeca, a caixa e a viola (em algumas versões, aparece, ao invés desta, o pandeiro). Nas folias de hoje, especialmente as da Taboquinha, localizada, seguindo o preceito, o conjunto orquestral é formado justamente por viola, rabeca, caixa e pandeiro, acompanhado ainda do violão e do *balainho* (chocalho que consiste num pequeno cesto de palha com sementes). O modo de cantar também contribui para aproximar a folia de reis no presente da antiga folia dos reis. Ainda segundo relatos dos *foliões*, os reis, que eram três, diante de Jesus cantaram, mas uma quarta voz, a do anjo Gabriel, fez-se ouvir, completando assim a formação do conjunto vocal com quatro vozes, que é o modo como a folia de hoje canta.

O *canto* dos *foliões*, realizado à *semelhança* do *canto* dos reis, como vimos, está sujeito a restrições de várias ordens — das formas sintáticas ao vocabulário, passando pelos modos de recitação, sequenciamento, entoação, sonoridade, andamento e ritmo. Uma das implicações desses processos, que tornam o *canto* uma modalidade especial de linguagem, mais formalizada e estilizada, como já haviam notado Malinowski (1972 [1930]), Tambiah (1985b [1968]) e Bloch (1975, 1989) em suas pesquisas sobre linguagem e eficácia em diferentes contextos etnográficos, é que as pessoas se tornam familiarizadas com os repertórios e os modos de recitação a tal ponto que o foco de suas atenções se desloca do que está sendo dito, do conteúdo proposicional da mensagem, para as qualidades emergentes das interações geradas. Em outras palavras, estou argumentando que a eficácia das restrições implicadas na formalização da linguagem presente no *canto*, ao reduzir a margem de escolha e, conseqüentemente, o caráter informacional, a referência das mensagens, intensifica seu “poder performativo”, sua “força ilocucionária” (Austin 1962) — sua capacidade de direcionar a atenção dos participantes para o que está próximo e presente, o aqui e agora.¹²

Chegada e Canto: São José diante dos devotos

Descrito em seus aspectos poéticos, sonoros, em sua estruturação interna e progressão, adiante analiso como o texto cantado, ao lado da manipulação da *bandeira*, articula, na prática, a rede de relações entre as pessoas (*foliões* e moradores) e o santo. Para realizar este exercício, inspiro-me nas formulações de Jakobson (1973 [1960]) acerca das “funções da linguagem”.¹³ Partindo de tal modelo, nos limites deste trabalho, embora esteja atento para todos os elementos e as funções destacados, evidencio as interações entre o “emissor” (que fala), o “receptor” (para quem se dirige a mensagem) e o “referente” (de quem se fala) que, no *canto* de folia, correspondem aos papéis de *folião*, morador e santo, respectivamente. Vejamos então como isso se processa na ação, durante uma visita da folia de São José, que passo a descrever.

Taboquinha, São Francisco, Minas Gerais. 18 de março de 2006. Folia de São José. Com o sol já alto em uma quente manhã de março, paramos embaixo de uma árvore, a cerca de 300 metros da próxima casa a ser visitada pela folia de São José. Era um sábado, véspera do dia de São José, e a folia iniciava seu segundo dia de *giro* pela Taboquinha. Além dos 12 *foliões*, da *bandeireira* (que estava carregando a *bandeira* de São José durante o *giro* como parte do pagamento de sua promessa) e de mim, acompanhavam o *terno* nessa ocasião mais cinco pessoas, incluindo duas crianças. O propósito dessa parada era cumprir um rito sempre repetido antes da chegada às casas dos devotos. Em meio a conversas, olhares, gestos e brincadeiras, os *foliões*, aos poucos, começam a afinar (ou, como preferem, a *acertar*) violas, violões, rabeca e a caixa.

Terminada a afinação, ao sinal do *guia* Manoel Barqueiro, a *bandeireira* se posiciona com a *bandeira* na frente do grupo, e todos andam em silêncio até novamente pararem em frente à porteira que demarca a entrada daquela propriedade. A esta altura, o dono da casa, seu Zé Podaça, já está na porta da sala, esperando a chegada dos *foliões* e de São José.¹⁴ Joaquim Capeta, na rabeca, inicia então a *alvorada*, gênero instrumental próprio para as ocasiões de chegada.

Executada no trajeto entre a porteira e o interior da casa, a *alvorada* demarca o exterior e o interior daquela propriedade. Ao ter início justamente no limiar que delimita um “dentro” e um “fora” (afinal de contas, a porteira é o marco que separa aquela propriedade do exterior, sendo a entrada principal da propriedade), o rito reconhece a autonomia do espaço familiar e a autoridade da família sobre aquele território. Tendo à frente a *bandeira* de São José e ao som da *alvorada*, os *foliões* atravessam

Imagens 1 e 2 – Chegada da Folia de Bom Jesus na casa de um devoto.
Taboquinha, agosto de 2006



sam o terreiro entre a porteira e a casa, adentrando nela justamente pela porta da frente, a que dá acesso à sala, onde está o morador e acontece a maior parte dos atos rituais e das trocas simbólicas envolvendo o santo e as pessoas durante a visita.

Entrar na casa pela sala, onde está o homem, também revela como a casa, embora identifique uma unidade, a família nuclear, é espacial e simbolicamente diferenciada. Assim, enquanto a sala é o espaço masculino e público da casa, onde as visitas são recebidas, a cozinha é o espaço feminino, da intimidade e proximidade. A rigor, nas casas, as visitas, das quais a folia é um tipo especial, devem ser recebidas na sala pelo homem, diferentemente da circulação cotidiana de pessoas entre as cozinhas.

Terminada a *alvorada*, e já todos no interior da sala, os *foliões* vão pessoalmente cumprimentar o dono da casa e os moradores. Manoel, como *cabeça* da folia, é o primeiro a saudá-lo: "Bom dia, seu Zé! O senhor tá bom?", ao que Zé responde: "Eu tô bom, graças a Deus! Bom e bonito ainda" (risos). Manoel então, em atitude de respeito para com seu Zé, que além de dono da casa é mais velho, pede: "Bênção!". Zé então responde: "Deus te abençoe". Na sequência de cumprimentos, após o *cabeça ou guia*, que é sempre o primeiro, os demais *foliões* vão um a um cumprimentar o dono da casa. Seu Zé, entre um aperto de mão e outro, faz uma graça, dá e provoca risadas, exercendo também, como mais velho, sua autoridade, distribuindo bênçãos aos mais jovens que lá chegam.

Os *foliões*, após os cumprimentos iniciais, em sinal de deferência, retiram de suas cabeças chapéus e bonés. As conversas cedem lugar aos poucos ao som dos instrumentos que, agora, para o canto, são *acertados* com mais rigor, cuidado e atenção. A passagem da descontração e da irreverência, presente nos cumprimentos iniciais, para a atitude de maior solenidade e seriedade, que vai caracterizar o *canto*, é assim construída a partir de diferentes "demarcadores". Através do som dos instrumentos, do tom das vozes, dos gestos e das atitudes, da manipulação de objetos e do deslocamento no espaço, os participantes conduzem as mudanças, construindo nas interações "enquadramentos", "frames" (Bateson 1972) fundamentais para a interpretação dos atos subsequentes.¹⁵

Nessa hora, os *foliões* e o dono da casa já estão posicionados de modo adequado para que se possa iniciar o *canto*. Enquanto os primeiros formam um semicírculo, com abertura para a passagem que dá acesso ao interior da casa, onde se encontra o morador, a *bandeira* permanece no centro, com a *bandeiraira* voltada para essa mesma passagem, que estabelece o limite entre a sala e o restante da casa.

duas casas vizinhas), as *entradas*, todavia, têm sempre os mesmos significados e nelas se realizam os mesmos atos. É o momento em que as presenças do santo, do morador e dos *foliões* são anunciadas, nomeadas.

Analisando as quadras, percebe-se que o "emissor" ("nós"), que chega e executa o *canto*, é o *terno* de folia, o grupo de *foliões*. "Emissores" do canto, os *foliões*, para bem transmitir o que cantam, devem se expressar, se entregar à interpretação, colocando sentimento no que fazem. Os *foliões*, quando cantam, pouco movimentam seus corpos, mantendo uma postura de solenidade, seriedade e concentração. Olhares que se perdem ao longe, que se direcionam para o alto. Olhos fechados, olhares que se cruzam, que se misturam. O *canto* é o momento de maior sacralidade durante uma visita. Os corpos, os gestos, as expressões faciais, os sons e a presença do santo dão o tom, a tonalidade desse evento.

Se o "nós" que chega são os *foliões*, eles chegam em algum lugar. Este lugar, a casa, é qualificado como a casa de alguém especial, cuja identidade diferencial é mencionada no segundo verso como *na casa de um folião*. Desse modo, os *foliões* reconhecem a identidade diferencial de seu Zé ("destinatário" para quem o *canto* é dirigido nessa primeira quadra) que, como eles, também é *folião*. Definidos o "nós" (o "remetente", que canta) e o "destinatário" (para quem se canta), nas duas primeiras linhas, na terceira é o "referente" (de quem se canta) que é apresentado.

Na segunda quadra — *Na chegada dessa casa/ A bandeira entrou na guia/ Já chegou Senhor São José/ Com essa nobre Folia* — São José e *bandeira* ocupam a mesma função, ambos como "referentes" de quem se fala. Se observarmos a segunda e a terceira linhas, veremos que *bandeira* e São José realizam a mesma ação. A relação entre *bandeira* e santo nesse momento passa a ser de identificação. Ao levar em conta que São José e *bandeira* são fundidos, entende-se como o símbolo, durante toda a sequência, desempenha papel ativo na condução das trocas entre as pessoas e delas com o santo.

A terceira quadra apresenta uma mudança importante, não na configuração relacional, mas no modo como cada elemento passa a agir. O "emissor", diferentemente das quadras anteriores em que é coletivizado, aparece singularizado na figura do cantador principal — *cabeça* ou *guia*. O "destinatário", por seu turno, de forma diversa da primeira quadra, que é o dono da casa, agora passa a ser nomeado de *cidadão* e *senhora dona*. A abordagem aos moradores, sempre partindo do homem, polida e formal, incomum em outras situações comunicativas, demarca a excepcionalidade da situação da visita.¹⁶

Ainda nessa quadra, o santo, que até então esteve presente, localizável e atuante, se desloca. Diferentemente das quadras anteriores, em que São José aparece fazendo coisas diretamente, nesta, a conjugação do verbo no

pretérito para se referir à ação do santo (*mandou*) sugere que ele agora passa a ser um “referente” (de quem se fala), mas não está presente na situação.

Na sequência do *canto*, após a *entrada*, uma quadra é cantada com o propósito de pedir aos devotos moradores ofertas (*esmolas*) para a realização dos festejos no dia do santo: “Vem pedindo a sua esmola/Pra seu dia festejar/Vem tirando a sua esmola/Mas não é por precisar”.

Ao mencionar a realização da festa — *para seu dia festejar* — com o sentido ou o propósito de se pedir a *esmola*, o *canto* insere a figura do *imperador* nessa cadeia relacional. O santo, que na quadra anterior parecia ausente, agora é quem atua — *vem pedindo, vem tirando*.

Após o peditório, tem início a *parte*:

São José subiu para o céu/ Pel'uma escada de ouro/ Nunca nega a tua esmola/
 Para um Deus do seu tesouro
 São José desceu pela terra/ Pel'uma escada de prata/ Nunca nega a tua esmola/
 Senhor Bom Jesus da Lapa
 São José é um santo de longe/ Vem da parte da Bahia/ Vem tirando a sua esmola/
 Pro festejo do seu dia
 São José que saiu ontem/ Pra seu trono singular/ Vem tirando a sua esmola/
 Pra na lapa festejar
 São José é um dos profetas/ E também das profecias/ Convidando senhor e
 senhora/Pela reza do seu dia

Analisando a presença de São José nesse momento, nota-se que ela se manifesta de dois modos: de um lado, como nas quadras anteriores, ele aparece fazendo coisas, *tirando* esmolas e *convidando* os moradores para a festa; de outro, ele passa à condição de “referente”, de quem se fala no passado (*viveu, subiu, desceu*), a partir da narrativa de seus milagres e feitos. Nas quadras da *parte*, combinam-se paradoxalmente duas modalidades de construção da presença do santo — como alguém que faz, ou que está fazendo e como alguém que fez.

Até esse momento do *canto* todos permanecem na mesma disposição espacial — enquanto os *foliões* se posicionam em roda, com a *bandeira* no centro, direcionada para o interior da casa, o dono da casa se mantém próximo à porta de acesso a essa passagem. A partir daí, uma importante mudança ocorre. Com a execução dos versos,

Cidadão e senhora dona/ Vêm beijar essa bandeira/ Vêm tomar conhecimento/
 Com nosso pai verdadeiro
 Quem se cobre com a bandeira/ Cobre com mesmo senhor/ Ficarás com ela em
 casa/ Colocada no andor

A *bandeira* passa das mãos da *bandeireira* (e conseqüentemente da folia) para as mãos do dono da casa (e sua família). A característica da primeira quadra é que, além de estar centrada no "destinatário" da mensagem (*cidadão e senhora dona*), se dirige a eles de modo imperativo. O enunciado *Cidadão e senhora dona/ Vêm beijar essa bandeira*, marcada pelo vocativo *vêm*, é uma ordem, um comando dos *foliões* para o homem e a mulher da casa, sendo um bom exemplo da "função conativa" (Jakobson 1973 [1960]). Neste caso, a "força performativa" do enunciado está em conduzir o ato subsequente, gerando determinado comportamento das pessoas a quem é dirigido.

Ao ouvir esses versos, o dono da casa se desloca para o centro da roda, aproximando-se da *bandeira*. A *bandeireira*, então, entrega o símbolo para o morador. Este é o momento em que a *bandeira*, o santo, passa das mãos da folia para as do dono da casa e, a partir dele, para sua família. Conduzido através do *canto à bandeira*, o morador, segurando-a, passa o objeto sagrado três vezes por cima da cabeça dos *foliões*.

Nessa hora, eles flexionam os joelhos, movimentando levemente seus corpos e cabeças para baixo em sinal de reverência e respeito. Ao levar a *bandeira* acima dos *foliões*, o dono da casa está, numa curiosa inversão, sendo agora o mediador entre o e o santo e a folia. Ele, que até então, por meio da folia, recebia a visita do santo, agora passa a levar o santo aos *foliões*.

Imagem 3 – Moradora passando a bandeira sobre os foliões. Folia de São José, Taboquinha, março de 2006



Imagens 4 e 5 – Seu Zé Podaça e Dona Ana beijando a bandeira, Folia de São José, Taboquinha, março de 2006



São José é então conduzido para o interior da casa, onde, na cozinha, acontecem os atos rituais que envolvem a bandeira e os moradores. O rito de beijar a *bandeira* deve obedecer à seguinte sequência: começa pelo homem, o dono da casa, seguido de sua esposa e, finalmente, os filhos solteiros, pela ordem de idade, do mais velho ao mais novo.

Beijar a *bandeira* é o momento de interação pessoal com o santo, interação que se dá pelo toque, pelo contato físico entre aquela pessoa e o santo. Nessa hora, do ponto de vista do devoto, o santo é percebido como uma presença real, uma força, diante de quem se reza, se pede e se agradece. Os devotos, além de tocarem, beijarem e rezarem a *bandeira*, ainda costumam passá-la três vezes por cima de suas cabeças, em uma clara alusão às palavras cantadas — *Quem se cobre com a bandeira/ Cobre com mesmo senhor*.

A presença do santo, nessas situações, é percebida diretamente através dos sentidos do devoto, no som que se ouve, na imagem que se vê e que se toca. Na interação das pessoas com o objeto, as dimensões táteis, auditivas e visuais se combinam e se misturam, intensificando a experiência de contato com o santo. Por meio desses atos de reverência e saudação, o devoto se vê efetivamente diante do santo em presença. No momento em que ajoelha, beija e passa a *bandeira* sobre sua cabeça, o devoto sente a força do santo, recebendo dele diretamente bênçãos e proteção.¹⁷

Os atos envolvendo as pessoas da casa e a *bandeira*, além de se revelarem performativos, no sentido de possibilitarem um contato direto, vertical e sensorial com o santo em presença, ainda mostram como o ritual cria e expressa determinadas diferenciações de *status* e poder que constituem a família como uma unidade internamente diferenciada. Observando a sequência em que o ato é realizado, duas variáveis principais são acionadas na produção dessas desigualdades: gênero e idade.

A primeira diferenciação que aparece é a que separa homens e mulheres. O dono da casa, como vimos, é sempre o primeiro a beijar a *bandeira*. Através desse ato ritual, o *status* e o prestígio do homem enquanto dono da casa, pai, provedor, chefe de família não apenas é expresso, mas produzido. O ritual, ao dar ao homem o direito de ir primeiro ao santo, está afirmando sua autoridade em face do grupo.¹⁸

O processo de construção da família e da legitimação da autoridade, do poder e do prestígio do homem nesse universo, que vemos em ato durante a execução do *canto*, pode ser notado ainda quando observamos as concepções acerca da santidade de José. Analisando as qualidades, as capacidades e as virtudes que lhe são atribuídas pelos devotos no processo de sua santificação, as mais destacadas situam o santo justamente no universo relacional da família. Suas virtudes ou qualidades principais enquanto pai de Jesus, esposo de Maria e trabalhador responsável pela produção e o sustento da casa se dão no seio da família. A identidade santa de José, sua singularidade são construídas em função de seus vínculos familiares. Definido a partir de sua posição no contexto familiar como a encarnação da autoridade, responsável pela transmissão de saberes e valores, José passa a ser um exemplo, um modelo para os homens.

Aproximando as narrativas de santificação de José às relações dramatizadas na visita da folia, vemos como as interações mantidas por ele no contexto da família sagrada, que expressam ao mesmo tempo uma determinada visão de mundo e um modo de organização social, notadamente no âmbito da família, são representadas e vivenciadas no contexto ritual.

Quando observamos a disposição em que os filhos beijam o santo, percebe-se como o rito, além de se veicular "indexicalmente" com diferenciações a partir do gênero, também está criando desigualdades e hierarquizações a partir do referencial idade. Nesse sentido, a sequência dos filhos que beijam a *bandeira* obedece a uma gradação que vai do mais velho ao mais novo. Não importa se moça ou rapaz, pois o que determina o direito de acesso primeiro ao santo, no caso dos filhos solteiros do casal, não é o sexo. Meninos e meninas, a este respeito, são iguais. A variável que cria hierarquização nesse caso é a idade. Os filhos mais velhos, do ponto de vista das relações que constituem a família, ocupam uma posição de autoridade em face dos mais novos.

Além de diferenciar os filhos por ordem de idade, a observação de quem realiza, ou melhor, de quem não realiza o ato de beijar a *bandeira*, ainda nos revela outra separação socialmente significativa: entre os filhos solteiros e os casados. A rigor, só os filhos solteiros ou as pessoas que moram na casa beijam a *bandeira*. Os que casaram, como já constituíram família e, conseqüentemente, têm sua própria casa, ocupam outra posição na estrutura ritual. Deixam de ser filhos, cantados nas casas dos pais, passando à condição de moradores e a receber em suas casas a visita da folia. O ritual, assim, além de criar desigualdade entre homens, mulheres, velhos e novos, separa os filhos casados dos não casados, produzindo um ideal de família nuclear (pai, mãe e filhos solteiros), base da organização social nas localidades rurais.

O movimento de sacralização continua quando acompanhamos o deslocamento da *bandeira* após os ritos descritos. Beijada pelos moradores, a *bandeira* é conduzida, quase sempre pela dona da casa, pelos cômodos e cozinha. O santo, que abençoou cada pessoa individualmente, agora passa a interagir com a casa, atravessando seus espaços e divisões internas. Somente a *bandeira* tem acesso aos lugares mais íntimos da casa. Atravessando cozinha, quartos e outros cômodos da casa, o santo continua um movimento na direção da intimidade da família. Nesse caminho, após circular pelos quartos e cozinha, a *bandeira* é conduzida ao quarto do casal, sendo cuidadosamente colocada sobre a cama, onde vai permanecer até o final da visita. Na Taboquinha, o costume é posicionar a *bandeira* na cabeceira da cama, deixando seu pano descer sobre a mesma, como se pode visualizar na imagem abaixo.

Imagem 6 – Bandeira na cabeceira da cama, Taboquinha, março de 2006



Se até então homem e mulher foram diferenciados, agora eles formam uma unidade, a partir da qual a unidade maior, a família, é constituída, gerada. Entronizada na cabeceira da cama do casal, a “força performativa” da *bandeira* engloba a família. Fisicamente em contato com a cama, o símbolo atua sobre os que lá colocam seus corpos e nos que lá foram gerados a partir desses corpos em contato. O santo, assim, se desloca para a unidade geradora da família, simbolizada aqui pelo casal e materializada na cama onde dormem e onde os filhos (ou seja, aquela família) foram gerados.

Enquanto a *bandeira* circula pela casa, o *canto* segue na sala com os versos de agradecimento pela *esmola* dada:

A esmola de São José/ Nós já vamos agradecer/ É uma das lindas coisas/ Que
no mundo pode haver
Deus lhe pague a sua esmola/ Dada de bom coração/ São José quem lhe ajuda/
Com toda a sua geração
Quem oferta a São José/ Esmola de caridade/ Quando for no outro mundo/ Tem
a salvação segura

Se o momento de pedir é central na folia de São José, como se percebe pelo conjunto de quadras a ele dedicadas ao longo do *canto*, não menos importante é o momento de agradecer. Esta é a hora em que as *esmolas* pedidas aos moradores para e pelo santo são agradecidas e pagas. Nas duas primeiras quadras, os *foliões* anunciam a ação que vão realizar — *Nós já vamos agradecer*. Enquanto os *foliões*, como “emissores” se dirigem ao dono da casa, São José aparece como “referente” (o “ele” de quem se fala e para quem as *esmolas* são oferecidas).

No entanto, quando passamos às quadras seguintes, ou ao “agradecimento propriamente dito”, o santo, de referente, para quem as *esmolas* foram dadas, se torna um agente. Os *foliões* agradecem e o santo paga, abençoando, protegendo e ajudando aquela família. A atuação do santo vai ser tanto neste mundo e em questões materiais — fazendo o dinheiro ofertado render juros — quanto no outro mundo, assegurando a salvação para aquelas almas. Em todo caso, as bênçãos que o santo distribui, seja em um ou no outro plano, sempre partem do dono da casa para então abranger sua família.

Comparando a presença de São José nas duas primeiras quadras, em que se anuncia o “agradecimento”, com as demais, em que se agradece efetivamente, percebe-se o deslocamento. De “referente”, ele é invocado para atuar junto àquela família. Nesse sentido, o esquema relacional visto acima, envolvendo os *foliões* como “emissores” (o “nós” que fala, agradece) e os moradores como “destinatários” (para quem se agradece), nos versos do agradecimento propriamente dito, passa a ter São José como um agente

fundamental, pois é ele quem, ao proteger e ajudar aquela família nesta e na outra vida, está efetivamente pagando a *esmola*, retribuindo com bênção o que lhe foi oferecido como bem — dinheiro ou donativos.

Finalmente, após os agradecimentos, em que novamente se observa a interação do santo com os moradores, o *canto* se encerra com a "despedida", ocasião em que se anuncia que o santo e a *bandeira* vão embora, levando a folia para continuar o *giro* até que se realize a *reza do seu dia*:

Despidamos dessa bandeira/ Que ela já vai s'embora/ Vai levando seu retrato¹⁹/
Pra entregar Nossa Senhora
São José já vai saindo/ Carregando a sua Folia/ Quem tiver saudade dela/ Vai
na reza do seu dia
Ora viva e ora viva/ Viva Senhor São José/ Viva Maria Santíssima/ Na cidade Nazaré

São José, que tem sua chegada anunciada no início do *canto* (*já chegou senhor São José*), agora tem sua saída cantada (*São José já vai saindo*). Vemos, com clareza, como a mesma posição é ocupada tanto pelo santo quanto pela *bandeira*. Enquanto na primeira quadra a *bandeira* executa a ação de sair, de ir embora, na segunda, é o santo quem a realiza. Santo e *bandeira*, então, novamente são identificados, ambos como referentes.

O *canto* assim termina, mas a visita não. Ela segue, em um clima de maior informalidade e descontração, com a execução de danças, distribuição de comidas e bebidas, até que a *bandeira* é solicitada pelos *foliões* e, então, de posse do santo, a folia deixa aquela casa para uma nova visita fazer, cumprindo assim seu *giro* ritual.

Considerações finais

Neste texto procurei descrever e analisar o *canto* de folia como um "ato performativo", focalizando seus aspectos formais (como se canta), significativos (o que se canta), pragmáticos (o que se faz com o que se canta) e sua relação com determinados gestos, atitudes corporais e manipulação de objetos, notadamente a *bandeira*. Para iniciar a discussão de sua "eficácia", mostrei como os *foliões* constroem a distintividade, a autoridade e a sacralidade dessa modalidade especial de comunicação. Originário da visita que os reis fizeram ao menino Jesus por ocasião de seu nascimento, evento este que, segundo os *foliões*, sucedeu o *princípio do mundo*, o *canto*, através de *livros* e *cópias*, chegou aos homens. *Escritura sagrada* que remonta ao tempo "mítico" fundador da folia, o *canto* é um dos principais "fundamentos" do ritual.

Sacralizado a partir de sua origem e do conteúdo dos textos que compõem suas principais *partes*, o *canto* também se distingue, como linguagem, quando observamos sua forma interna. Definido como gênero poético-sonoro, situado na fronteira entre fala e música, vimos que o *canto* está sujeito a uma série de restrições — das formas sintáticas ao ritmo, dos modos de recitação à linha melódica, da afinação ao vocabulário usado, do andamento à métrica.

A "eficácia" do *canto* enquanto modo particular de linguagem vocal, mais formalizada e estilizada do que outros usos da palavra, também se fez notar pela recorrência, em distintos planos, de repetições, "voltas recursivas" e "redundâncias" (Tambiah 1985a:139-140): do ponto de vista sonoro, através da presença da repetição de uma mesma "frase" (ou *volta*) ao longo de toda a sua execução; em relação ao texto cantado, observei que, apesar de estar estruturado em uma sequência linear, com início, meio e fim, ele transmite a mesma mensagem — que o santo está presente — trazendo a dimensão do sagrado para o aqui e agora da visita. A partir da descrição do *canto* em seus elementos constitutivos, mostrei que uma das implicações da formalização e da redundância é a intensificação de sua força performativa ou "ilocucionária" que, de acordo com Austin (1962), é definida como a capacidade, presente em alguns "atos de fala", de fazer coisas, "não para relatar fatos, mas para influenciar pessoas" (:234).

Ao lado das dimensões verbais e sonoras, nossa pesquisa enfatizou ainda como no *canto* a experiência da presença do santo é construída pela combinação da palavra cantada com outras formas expressivas e os meios de comunicação. Assim, os gestos, as posturas e as atitudes corporais, os deslocamentos no espaço e a manipulação de objetos, como a *bandeira*, ao lado dos aspectos vocais e orais, eram constitutivos do *canto* como um evento comunicacional. Nesse sentido, especial atenção foi dada à circulação da *bandeira* durante a visita. Focalizando os ritos e as interações das pessoas com o objeto, assim como seus deslocamentos pelos espaços da casa, vimos que se, por um lado, o contato direto dos devotos com o santo em presença era produzido e vivenciado corporalmente, por outro, determinadas diferenciações de *status* e poder no âmbito da família eram criados, legitimados e manifestados.

Caracterizado pela antiguidade, a formalização, a redundância e associado à manipulação da *bandeira* e a outros meios de comunicação, o *canto* ainda foi descrito, seguindo o esquema tripartido proposto por Van Gennep (2011[1908]), em sua dinâmica e sequenciamento. Deste ponto de vista, o santo, eixo central para a construção das tríades relacionais no texto cantado, nunca aparece sozinho, mas sempre acompanhado de outras presenças, qualificadas diferentemente — *nobres foliões*, *senhor*, *folia*, *cidadão*, *senhora dona* — de acordo com o contexto da situação. Por meio da descrição e da análise do encadeamento dos versos em quadras, e da articulação destas

em seqüências de *entrada*, *parte* e *saída*, percebe-se como o santo ocupa distintas posições. A cada nova quadra, novas possibilidades de construção relacional são criadas para, na quadra seguinte, se modificarem.

Visível e invisível, presente e ausente, imanente e transcendente, deste mundo e do outro mundo, as posições que o santo ocupa no decorrer do discurso do *canto* não estão definidas ou delimitadas — as coisas podem ser e deixar de ser, em um constante processo de transformação. Nesses termos, o *canto* de folia se, por um lado, produz “dizeres” e delimitações através dos atos de nomeação, por outro, produz também “desdizeres”, indo de encontro às suas próprias reificações. Assim, se em uma quadra o santo aparece como uma presença atuante (*pedindo*, *levando*, *tirando*, *carregando*, *convidando*), na seguinte ele passa a “referente” ausente, de quem se fala no passado (*subiu*, *desceu*, *saiu*) e que, portanto, não parece estar presente na situação. Em outros momentos ainda, como nas quadras da *entrada*, o santo ora é referenciado como uma presença, que *já chegou*, ora como alguém que *mandou*, através dos *foliões*, *dar lembranças* aos moradores.

Ao lidar com o santo, realidade intangível, que continuamente escapa às tentativas de delimitação, alternando “dizeres” (como os que enunciam sua presença) e “desdizeres” (como as proposições, sempre no passado, sobre seus feitos e milagres), o *canto* parece um bom exemplo do que autores como Sells (1994) e Velho (2007) denominam de “discurso apofático”. Assumindo o transcendente como tema, neste tipo de discurso, “Cada enunciado produzido — positivo ou negativo — revela-se necessitando de correção, *ad infinitum*. O tema do discurso propriamente dito escapa continuamente aos esforços em nomeá-lo ou mesmo àqueles que negam sua nomeabilidade. A regressão é controlada e torna-se a força semântica guia, a *dynamis*, de um novo tipo de linguagem” (Sells 1994:2, ênfase e tradução do autor).

Como acompanhamos ao longo desta descrição etnográfica, no *canto* nenhuma proposição acerca da realidade da presença do santo está isolada ou sozinha, mas vem sempre acompanhada de outras proposições, que não raro a contradizem. Ao final, a sensação é de que estamos diante de um discurso que procura, com palavras, se aproximar e abordar um domínio que está além (e aquém) das próprias palavras usadas para nomeá-lo.

Recebido em 11 de setembro de 2013

Aprovado em 16 de julho de 2014

Notas

* Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no seminário "Giros etnográficos em Minas Gerais: conflito, casa, comida, prosa, festa, política e o diabo", coordenado por Moacir Palmeira e John Comerford, em agosto de 2013, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agradeço à Mariza Peirano, debatedora do seminário, pela leitura e as contribuições feitas naquela ocasião, e a José Sergio Leite Lopes, pela orientação no mestrado e doutorado. Sou igualmente grato a Otavio Velho e Samuel Araújo, que generosamente leram e comentaram o texto, e aos pareceristas desta revista, pelas pertinentes observações. É claro que as deficiências e as falhas são de minha inteira responsabilidade. Um esclarecimento: ao longo do texto, as categorias nativas estão em itálico enquanto as categorias analíticas entre aspas.

¹ Defendida em 2003 e recentemente publicada (Chaves 2013), a pesquisa intitulada "Na jornada de Santos reis: ritual, conhecimento e poder na folia do Tachico" focalizou os processos de circulação e construção de conhecimentos necessários para a reprodução do processo ritual e dos agentes no interior de um grupo de folia do município de Rio das Flores, região do médio rio Paraíba, na fronteira entre Minas Gerais e Rio de Janeiro.

² Situada na margem direita do rio São Francisco (a de quem desce), Taboquinha é o nome atual de parte significativa da antiga fazenda Tapera, propriedade de Estevam Almeida Amaral. Atualmente, a localidade é habitada pelos descendentes de Estevam e por algumas famílias de "agregados", que se vinculam por laços de parentesco e/ou compadrio. A folia da Taboquinha é comandada por Manoel Barqueiro e conta com uma média de 12 *foliões*, termo que designa os integrantes de uma folia. As folias aí se dividem em dois tipos: *folia de reis* e *folia de bandeira*. Enquanto a de reis, modelo e fundamento para as demais, não usa *bandeira* e realiza a visitação às casas do *giro* somente à noite, tal como os reis magos, que andaram guiados pela luz da estrela, as *folias de bandeira* (que na localidade são as dedicadas a São Sebastião, São José, São Pedro, Bom Jesus, Divino Espírito Santo, Santa Luzia, Nossa Senhora Aparecida e São Geraldo), além do uso da *bandeira* com o retrato do santo, objeto imbuído de valor simbólico e performativo no contexto ritual, como veremos, executa seus deslocamentos durante o dia. A duração de um *giro* de folia varia de acordo com a promessa, mas durante a pesquisa observamos a tendência das de reis acontecerem em seis noites e as de *bandeira*, em três dias.

³ O referido projeto, que posteriormente se desdobrou no "Inventário da viola de 10 cordas no alto-médio São Francisco" que, por sua vez, se inseria na política do governo federal voltada para a questão do "patrimônio cultural", aliava pesquisa etnográfica sobre os modos de fazer, as condições de trabalho e de transmissão de saberes associados à viola, rabeca e caixa, com uma atuação prática visando criar melhorias nas condições de trabalho e comercialização dessa arte. Um dos seus resultados foi a organização da mostra "Sons de Couros e Cordas: instrumentos populares tradicionais de São Francisco", que ocupou, durante os meses de junho e julho de

2005, a Sala do Artista Popular (SAP) do CNFCP. Além da exposição, que viabilizou na abertura a ida de alguns integrantes da folia da Taboquinha ao Rio de Janeiro, o projeto ainda possibilitou a publicação de um catálogo (Chaves & Fonseca 2005) e de um documentário etnográfico (Chaves & Lyra 2005).

⁴ Em 2007, os registros sonoros que eu vinha realizando desde o início da pesquisa foram editados com recursos do projeto "Memória Camponesa e Cultura Popular", sediado no Núcleo de Antropologia da Política do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (NuAP/PPGAS/MN/UFRJ), servindo de base para a produção do CD duplo *Santos e folias*. As 100 cópias do CD, produzidas sem finalidades comerciais, foram distribuídas entre os integrantes da folia.

⁵ Para Austin, *performative utterance* são enunciados em que *dizer é fazer*, conforme a convenção e em circunstâncias apropriadas. Diferentemente de enunciados que se valem do uso referencial da linguagem, e que, desse modo, são julgados em função de critérios de veracidade e falsidade, as *performatives utterances* são eficazes na medida em que criam aquilo que dizem. Por exemplo, um sacerdote, quando diz a um devoto "eu te abençoo", "eu te batizo", ou um fiel, quando diante de uma situação de incerteza se dirige ao santo de sua devoção com as palavras "eu prometo", não somente dizem ou transmitem informações sobre alguma coisa, mas de fato estão executando os atos de abençoar, batizar e prometer. A capacidade da palavra em produzir atos específicos, característica de determinados usos da fala, como já havia percebido Malinowski (1930) em sua "teoria pragmática da linguagem", é fruto, para Austin, de um poder, denominado "força ilocucionária". A correspondência entre dizer e fazer, propriedade do caráter performativo, ilocucionário ou pragmático da fala, evidenciada por Austin na elaboração da sua teoria dos "atos de fala", me parece um caminho profícuo para entendermos a eficácia dos *cantos* de folia. Para uma análise crítica do legado, dos usos (e abusos) das ideias de Austin, ver Ahren (1979), Gardner (1983) e Grimes (1996). Embora reconheça a pertinência da dimensão musical na compreensão dos *cantos* de folia, neste trabalho direciono minha análise para as dimensões verbais do fenômeno. A respeito das folias de reis e sua práxis sonora, indico a etnografia de Reily (2002).

⁶ O antropólogo Carlos Rodrigues Brandão inaugura, em grande medida, a reflexão antropológica sobre a folia, sendo referência na constituição deste campo de estudos, cuja vitalidade pode ser notada na produção recente de um conjunto significativo de trabalhos etnográficos, realizados em diferentes contextos. Sem pretender esgotar essa produção bibliográfica, menciono algumas monografias com as quais dialogo mais diretamente: Monte-Mór (1992), Frade (1997), Reily (2002), Pereira (2004, 2012), Mendes (2005) e Bitter (2010).

⁷ Embora seja possível pensar a promessa como um "contrato" individual com o santo, a forma de pagamento, na folia, é sempre coletiva. O vínculo entre promesseiro e santo se, por um lado, pode ser concebido, nos termos de Foster (1967), como um "contrato diádico", por outro, não se reduz a estes dois termos, mas ao contrário, se torna público e mobiliza ampla rede de participantes. Desse modo, além de relacionar promesseiro e santo, a promessa, no contexto da folia, desencadeia uma série de

interações envolvendo diferentes categorias de pessoas – *foliões*, moradores, festeiros, devotos, crianças, cozinheiras, rezadeiras, ajudantes, antepassados etc. A respeito do lugar e da lógica das promessas no universo do catolicismo popular, recomendo, entre outros, Steil (1996), Guimarães (1983), Fernandes (1990) e Menezes (2004).

⁸ *Cabeça, guia ou capitão* são termos que se referem à principal liderança da equipe, especialista ritual dos *cantos* e em alguns casos também responsável pelo disciplinamento e controle da conduta dos *foliões* durante o *giro*. Organizado e promovido pelos *imperadores* em sua casa, os festejos de encerramento representam o pagamento daquela promessa. Nesse evento, de caráter festivo e devocional (ora se usa o termo *festa*, ora *reza* para denominá-lo), os bens – alimentos, bebida, dinheiro e outros – que o *imperador*, através das visitas da folia, conseguiu arrecadar ao longo do *giro*, são redistribuídos e consumidos pelos participantes. O bom (e o mau) resultado de uma festa, mensurado por uma série de fatores – presença das pessoas, fartura de comida e bebida, hospitalidade dos anfitriões, animação dos *foliões* e presentes, ausência de brigas e confusões etc. – traz prestígio, aumentando a reputação dos *imperadores*. A festa de folia também é ocasião em que antagonismos, conflitos e rivalidades entre pessoas, famílias e grupos são criados, acionados e revelados, como se pode ver nas etnografias de Bitter (2010) e Pereira (2012).

⁹ Por exemplo, durante um *giro* da folia de São José, em duas casas vizinhas, os *foliões* executaram as seguintes *entradas*: “Boa tarde que chegemos/ Na casa de um cidadão/ Já chegou senhor São José/ Para dar a saudação” ou “Boa tarde meu senhor/ Recebeis com alegria/ Recebeis senhor São José/ Com esta nobre folia”. Embora a intenção e a função das quadras sejam a mesma nos dois casos – anunciar a presença do santo – elas são realizadas de dois modos distintos.

¹⁰ “Agradecimento” e “despedida” não são termos usados pelos *foliões*, e sim pelo etnógrafo, por isso estão marcados entre aspas.

¹¹ *Partes* designam tanto o conjunto das narrativas em verso que compõe o repertório de um *guia* de folia como um momento na sequência do *canto*, executado entre a *entrada* e a *saída*. Entre as principais *partes* que um *folião* deve memorizar, podemos citar: *saída da folia*, *saudação da lapinha*, *canto de cemitério*, *canto de morador*, de *promessa* e de *entrega*. A folia de reis, fundamento e origem das demais, dentre as folias, é a que tem maior quantidade de *partes*. *Cópia* é termo nativo que designa as *partes* escritas dos *cadernos* dos *guias*.

¹² Tais modos de fala ou formas de discurso serão avaliados não tanto pela quantidade ou a capacidade de transferência de mensagens entre um emissor e o receptor, e sim pela qualidade das interações e das presenças produzidas (Latour 2004:351). Sobre as implicações da formalização e da repetição nas performances musicais das folias, Reily (2002) diz que: “São precisamente a formalização e a repetição do repertório da folia que permitem aos participantes se tornarem tão familiares com a música que estão executando a ponto de serem capazes de desviar a atenção daquilo que estão fazendo para se concentrarem uns nos outros, aumentando assim a consciência de suas relações” (:112-113).

¹³ Com a preocupação de entender os eventos de comunicação verbal, ou "atos de comunicação verbal" como prefere chamar, em sua dinâmica, Jakobson direciona a atenção, na linha do que já haviam proposto Malinowski (1972 [1930]) e Austin (1962), para as situações concretas de "fala", para a linguagem tal como é usada nas interações. Nesse sentido, focaliza os eventos de comunicação verbal em si, mostrando como tais "atos" podem ser observados a partir de seus elementos constitutivos que, em seu modelo, são: "emissor" (1ª pessoa), "receptor" (2ª pessoa), "referente" (3ª pessoa), "mensagem", "canal" e "código". Cada elemento corresponde a uma função da linguagem. Assim, de acordo com o elemento a ser evidenciado em cada ato de comunicação, teríamos seis funções correspondentes: "emotiva" (centrada no "emissor"); "conativa" (quando a ênfase está no "destinatário"); "fática" (centrada no canal); "metalinguística" (quando o discurso focaliza o "código"); "referencial" (foco no "referente") e "poética" (centrada na "mensagem"), (Jakobson 1973 [1960]:123).

¹⁴ Seu Zé, que durante muito tempo foi violeiro na folia na Taboquinha, atualmente não acompanha mais a companhia. Com dificuldades de locomoção, aos 77 anos, ele é de uma geração acima dos atuais *foliões*, sendo tio e padrinho dos que hoje comandam a folia na localidade.

¹⁵ Bateson assim esclarece o que entende por "frame": "[...] um enquadramento é metacomunicativo. Qualquer mensagem que explícita ou implicitamente defina um enquadramento, *ipso facto*, dá as instruções ao receptor ou o ajuda em sua tentativa de compreender as mensagens ali incluídas" (Bateson 1972:188).

¹⁶ Outro modo raro e incomum de fala, que aparece em algumas *entradas*, é o uso da conjugação do verbo "receber" (para designar a ação dos moradores) na segunda pessoa do plural – *recebeis*.

¹⁷ A observação desse modo particular de simbolização envolvendo o signo (bandeira) e seu referente (santo) aparece em alguns estudos sobre o universo do "catolicismo popular". Fernandes (1990), ao descrever e analisar as peripécias de um pagador de promessas, que carrega nos ombros, em romaria, uma pesada cruz de Bom Jesus, chama a atenção para a estreita relação entre santo/ imagem: "A imagem do santo, que todos sabem ser de material perecível, não é reduzida, por isso, à condição de uma figura simbólica. É de gesso, de barro ou de madeira, mas é nesses elementos que a santidade efetivamente se manifesta, de modo a ser vista e tocada" (:116). Sanchis (1986), em suas reflexões sobre "identidade católica", por seu turno, mostra como a associação entre imagem e santo, no âmbito do "catolicismo popular", é pensada como uma variante da doutrina católica do sacramento e de sua insistência quase obsessiva na importância do significante. A imagem, deste ponto de vista, não só evoca ou simboliza uma realidade de outra natureza ou de outra ordem, no sentido em que simplesmente orienta para esta outra realidade o pensamento, mas a realiza e a faz existir para o devoto (:6). Bitter (2010), em sua etnografia da circulação de objetos rituais – especialmente a *bandeira* e a máscara do palhaço, personagem encontrado nas folias do estado do Rio de Janeiro – chega a semelhante conclusão a propósito das relações entre a *bandeira* e o santo.

¹⁸ Tambiah (1985a) mostra que um dos sentidos da performatividade da ação ritual é justamente sua veiculação nas posições e nas hierarquias sociais. A esse respeito, diz que uma das tarefas do investigador, quando analisa as ações e as partes de um ritual, é mostrar como elas "são existenciais ou indexicalmente relacionadas aos participantes no ritual, criando, afirmando ou legitimando suas posições sociais e poderes" (:156).

¹⁹ *Retrato* é como os *foliões*, em determinadas circunstâncias, se referem à imagem do santo que se encontra afixada no pano que constitui a *bandeira*. Tal imagem, para se tornar eficaz no contexto da folia, deve ter sido previamente *abençoada*, rito realizado por um padre ou agente do catolicismo oficial quando, por intermédio da água benta, a consagra, transformando-a em *retrato* e, conseqüentemente, em *bandeira*.

Referências bibliográficas

- AHERN, Emily M. 1979. "The problem of efficacy: strong and weak illocutionary acts". *Man*, 14(1):1-17.
- AUSTIN, J. L. 1962. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BARTH, Fredrik. 1975. *Ritual and knowledge among the Baktaman of New Guinea*. New Haven: Yale University Press.
- _____. 1987. *Cosmologies in the making. A generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2000. "An anthropology of knowledge". *Current Anthropology*, 43(1):1-18.
- BATESON, Gregory. 1972. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine Books.
- BITTER, Daniel. 2010. *A bandeira e a máscara: a circulação de objetos rituais nas Foliás de Reis*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- BLOCH, Maurice. 1989. "Symbols, song, dance and features of articulation". In: *Rituals, history and power*. London: Athlone Press. pp. 19-45.
- _____. 1975. *Political language, oratory and traditional society* (ed.). London: Academic Press.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1981. *Sacerdotes da viola*. Petrópolis: Vozes.
- CHAVES, Wagner. 2013. *Na jornada de Santos Reis: uma etnografia da folia do mestre Tachico*. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas.
- _____. 2009. *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas Foliás de Reis e de São José*. Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro.
- _____. FONSECA, Edilberto. 2005. *Sons de couros e cordas: instrumentos musicais tradicionais de São Francisco*, MG. Rio de Janeiro: Iphan/CNFCP.
- FELD, Steven; FOX, Aaron. 1994. "Music and language". *Annual Review of Anthropology*, 23:25-53.
- FERNANDES, Rubem C. 1990. "O peso da cruz". *Religião & Sociedade*, 15(2-3): 94-121.
- FOSTER, George M. 1967. "The dyadic contract: a model for the social struc-

- ture of a mexican peasant village". In: Potter, J. Diaz, G. Foster (eds.), *Peasant society – a reader*. Boston: Little, Brown and Company. pp. 213-230.
- FRADE, Cásia. 1997. O saber do viver: redes sociais e transmissão do conhecimento. Tese de Doutorado em Educação, PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- GARDNER, D. S. 1983. "Performativity in ritual: the Mianmin case". *Man*, 18(2):346-360.
- GRIMES, Ronald. L. 1996. "Ritual criticism and infelicitous performances". In: R. L. Grimes (ed.), *Reading in ritual studies*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall. pp. 279-293.
- GUIMARÃES, Alba Zaluar. 1983. *Os homens de Deus: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de Janeiro: Zahar.
- JAKOBSON, R. 1973 [1960]. "Linguística e poética". In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix. pp. 118-162.
- LATOURE, Bruno. 2004 "Não congelarás a imagem, ou: como não desentender o debate ciência religião". *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 10(2):349-376.
- MALINOWSKI, B. 1972 [1930]. "O problema do significado em linguagens primitivas". In: C. K. Ogden & I. A. Richards (orgs.), *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar. pp. 295-330.
- MAUSS, Marcel. 2003[1925]. "Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. pp. 185-314.
- MENDES, Eloísa Brantes. 2005. Do canto do corpo aos cantos da casa: performance e espetacularidade através do Reisado do Mulungu. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- MENEZES, Renata de Castro. 2004. *A dinâmica do sagrado: rituais, sociabilidade e santidade em um convento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- MONTE-MÓR, Patricia. 1992. Hoje é dia de Santo Reis. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro.
- PEREIRA, Luzimar. 2004. Os andarilhos dos Santos Reis: um estudo etnográfico sobre Folia de Reis e bairro rural. Dissertação de mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro.
- _____. 2012. *Os giros do sagrado: um estudo etnográfico sobre as folias em Uruçuia, MG*. Rio de Janeiro: Sete Letras.
- REILY, Ana Suzel. 2002. *Voices of the magi: enchanted journeys in south-east Brazil*. Chicago studies in Ethnomusicology. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- SANCHIS, Pierre. 1986. "Uma identidade católica?". *Comunicações do ISEER*, 22:5-16.
- SELLS, Michael. A. 1994. *Mystical languages of unsaying*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- STEIL, Carlos. 1996. *O sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa – Bahia*. Petrópolis: Vozes.
- TAMBIAH, Stanley J. 1985a. "A performative approach to ritual". In: *Culture, thought, and social action - an anthropological perspective*. Harvard: Harvard University Press. pp. 123-166.
- _____. 1985b [1968]. "The magical power of words". In: *Culture, thought, and social action: an anthropological perspective*. Harvard: Harvard Univ. Press. pp. 17-59.
- _____. 1996. "Relations of analogy and identity: toward multiple orientation to the world". In: Olson & Torrance (eds.), *Modes of thought: explorations in culture and cognition*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 34-52.
- VAN GENNEP, Arnold. 2011 [1908]. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.
- VELHO, Otavio. 2007. "Epistrophê: do duplo vínculo às antinomias e de volta". *Revista de Estudos da Religião*, 7:123-144.

Resumo

Durante as visitas que as folias realizam às casas dos devotos, os *cantos* ocupam lugar central, sendo importantes meios de interação entre os *foliões*, como são chamados os tocadores e cantadores que integram a equipe ritual, e deles com os moradores e o santo. Neste texto, com o foco etnográfico direcionado para as dimensões formais (como se canta), semânticas (o que se canta) e pragmáticas (o que se faz com o que se canta) do *canto*, discuto como a presença do santo é ritualmente construída e como se articula com determinadas relações sociais e valores culturais, aproximando e relacionando domínios – céu e terra, esse mundo e o outro, aqui e além, visível e invisível – e seres – vivos e mortos. Para levar a cabo esta análise, o *canto* será descrito em dois planos: primeiramente, partindo da ideia de que a palavra cantada surge, no contexto da visita de folia, como um “enunciado performativo” no qual “dizer é fazer”, veremos como as dimensões poéticas e sonoras caracterizam o *canto* como um tipo particular de comunicação; em seguida, compreendendo o *canto* como “um ato de comunicação verbal”, direciono o olhar para o texto cantado e para as interações entre *foliões*, moradores e santo, tal como criadas no contexto de uma visita da folia de São José.

Palavras-chave Religiosidade popular, Ritual, Folia de Reis, Folia de São José, Norte de Minas Gerais.

Abstract

Chants play a key role during the visits of the *folias* to the houses of the devotees, constituting an important means of interaction among the *foliões* – as players and singers on the ritual team are called – and between the *foliões*, the locals and the saint. In this article, which focuses on the ethnography of the formal dimensions (how they sing), semantics (what is sung) and pragmatics (what is done with the singing) of chanting, I discuss how the presence of the saint is ritually constructed and how it interacts with certain social relations and cultural values, thus approaching and relating domains – heaven and earth, this world and the other world, here and beyond, visible and invisible – and beings – the living and the dead. To carry out this analysis, the *chant* will be described in two levels: first, by pointing out that the chanted word arises, in the context of the visit of *folias* as a “performative utterance” in which “to say is to do”, we will see how both the musical and poetic dimensions characterize the chanting as a particular type of communication. Finally, by understanding the chant as “an act of verbal communication”, I turn my attention to the chanted text and also to the interactions between *foliões*, locals and the saint as being created in the context of a visit of St. Joseph's *folia*.

Key words Popular Religiosity, Ritual, Folia de Reis, Folia de São José, North of Minas Gerais.