

“ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”:

OS SISTEMAS DE CANTORIA DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP

Revista **Música** | vol. 19, n.2 | pp. 10-40 | jul. 2019

Priscila Maria Ribeiro

pricabach@gmail.com | USP | FAPESP



“THE MORNING STAR HAS ASCENDED ON A BEAM OF WHITE LIGHT”: THE PRUDÊNCIOS’ *CANTORIA* [SINGING] SYSTEMS OF FOLIA DE REIS IN CAJURU-SP

Recebido em: 25/10/2018

Aprovado em: 07/01/2019

RESUMO

No presente artigo mostraremos a música da Folia de Reis dos Prudêncio. Apontaremos seus sistemas musicais de cantoria com uma intensa formação vocal de sobreposição de vozes. Neles, o conteúdo textual abrange dezenas de versos em quadras, que fazem parte do repertório há seis gerações de cantadores. O repertório é apresentado a partir de transcrições e descrições em fichas analíticas destacando seu uso e função. Buscamos mostrar a variedade musical junto à participação da Folia na vida de seus integrantes numa extensa rede de interação social, que molda pensamentos e ações, tendo a música como seu mecanismo catalisador.

PALAVRAS-CHAVE:

Folia de Reis; Música; Toada; Sistemas de Cantoria.

ABSTRACT

In this article we will show the music during the Prudêncio’s Folia de Reis. We will point out their musical systems of singing with an intense vocal formation of voices overlapping. In them, the textual content covers dozens of verses in poetics blocks, which became part of the repertoire over six generations of singers. The repertoire is presented from transcripts and descriptions in analytical records emphasizing its use and function. We seek to show the musical variety with the participation of Folia in the life of its members in an extensive network of social interaction, that shapes thoughts and actions, with music as its catalytic mechanism.

KEYWORDS:

Folia de Reis; Music; Toada; Cantoria Systems.

“ASCENDEU A ESTRELA DALVA NUM FACHO DE BRANCA LUZ”: OS SISTEMAS DE CANTORIA DA FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO DE CAJURU-SP ¹

Priscila Maria Ribeiro
pricabach@gmail.com | USP | FAPESP

Introdução

As Folias de Reis são grupos devocionais que, no Brasil no período do Natal, saem visitando as casas cantando, tocando e buscando donativos para a Festa de Reis, que acontece geralmente no dia 6 de janeiro, dia de Santos Reis. Os grupos em peregrinação reproduzem o épico da visitação dos Magos – Melchior, Gaspar e Baltazar – retratada nos textos bíblicos, tendo em Mt. 2:1-12, seu momento central. No grupo dos Prudêncio da cidade de Cajuru, interior do estado de São Paulo, a tradição da Folia já se encontra em sua sexta geração, tendo relatos de seu início de atividade no final do século XVIII. Nela, música e poesia vêm mantendo-se com o passar dos anos, em que os mais antigos versos, como o que intitula este artigo “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”, são marcas registradas de sua tradição. Neste artigo iremos apresentar seu repertório de toadas divididos em seis diferentes “sistemas de cantoria”, mostrando um universo composicional de grande importância para música tradicional da região. Ao considerarmos sua música nos é apresentado mais que um repertório de sons, trata-se de uma manifestação que expressa grupos sociais com atividades essenciais de permanência e manutenção num mecanismo de coerência e representatividade.

A música da Folia de Reis e seus sistemas de cantoria

A Folia de Reis como grupo musical apresenta um instrumental que varia de região para região assim como a nomeação e divisão de vozes. Engloba geralmente violas caipiras, violões, bandolim, violino, pandeiro e caixa, aparecendo na maioria das vezes na cantoria vozes divididas e nomeadas de nove maneiras diferentes. Essa nomeação respeita o uso e função de cada uma delas dentro da performance musical, acontecendo de maneira gradativa e em sobreposição. Tomando por base a Folia dos Prudêncio seus

¹ O presente artigo é parte da dissertação de mestrado defendida em outubro de 2017, a qual contou com bolsa FAPESP (processo nº 2015/15778-2) para sua viabilização. Priscila Ribeiro atualmente é pesquisadora doutoranda pelo programa de pós-graduação em música da ECA-USP e também bolsista FAPESP (processo nº 2018/06375-0) vinculada ao grupo de pesquisa do projeto temático “Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia” (FAPESP nº 2016/05318-7). Participa da Folia de Reis dos Prudêncio desde sua infância, atuando como “tocadora” e “cantadora”, sendo essa uma tradição de sua família.

nomes em ordem de execução são: Embaixador (a pessoa responsável por “puxar” as toadas e versos que serão logo em seguida repetidos pelo grupo), Ajudante, Mestre, Contramestre, Cacetero, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta. Essa nomenclatura varia de Folia para Folia, sendo que os nomes apresentados aparecem na maioria das Folias de Reis da região de Cajuru, estado de São Paulo. Canta-se o que é chamado de “toada” ocupando a parte central do acontecimento musical da Folia. As toadas são as melodias usadas em situações específicas do cantar e improvisar versos. Na Folia dos Prudêncio, essas pertencem a grupos distintos de composição chamados de “sistemas de cantoria”, nomeados pelos foliões (os participantes da Folia) como sistema Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos. Alguns autores apresentam os sistemas de cantoria da Folia, que muitas vezes também levam o nome de “estilo”, além do mineiro e paulista, o sistema baiano e o goiano. Vejamos alguns deles em diferentes autores.

Yara Moreyra (1983) aponta para dois tipos de sistema o “sistema goiano” e o “sistema mineiro”. O sistema goiano, segundo a autora, funciona com um conjunto de quatro cantores, dois homens e dois meninos que “por serem vozes mais agudas, cantam “por cima” das vozes masculinas, o canto é realizado por duas vozes dobradas” (MOREYRA, 1983, p. 174). Na Folia de Reis dos Prudêncio há algumas toadas que são parecidas com o sistema goiano descrito por Moreyra, no entanto, dá-se a esta, o nome de “toada dobrada” e “toada paulista”. Quanto ao sistema mineiro, ela diz que é a “Folia de sete vozes”. A autora pontua que o sistema goiano está ligado às Folias do Divino e o sistema mineiro encontra sua forma de expressão nas Folias de Santos Reis, isto é importante notar, pois há consideráveis diferenças entre esses dois tipos de Folia.

Em Luciana Mendes (2007) aparece uma análise sobre as Folias de Reis da cidade de Três Lagoas-MS, em que na composição das toadas constam o estilo mineiro, baiano e paulista. Já em Ana Paula Horta (2011) encontramos um trabalho sobre as Folias de Reis da Serra da Canastra-Minas Gerais. A autora busca entender a relação do homem com o divino não institucionalizada e cita a “toada” como sendo as melodias usadas pela Folia para fazer seu canto, essa chamada de “toada simples” (HORTA, 2011, p. 39) que, pela descrição aproxima-se das toadas do sistema paulista na Folia dos Prudêncio. Ela fala de outros tipos de toada, como a toada “dobrada” e a “toada triplicada”. A toada dobrada é de forma similar ao sistema dobrado dos Prudêncio, e a toada que ela chama de triplicada é uma toada na qual o Mestre (como ela chama o Embaixador), faz a primeira parte utilizando versos em sextilhas, para depois os foliões responderem em coro, repetindo o último verso cantado pelo Mestre.

Diogo Goltara (2010), em seu estudo baseado na Folia de Reis Estrela do Mar (ES), aponta o uso empírico e não propriamente musical das toadas. Cita uma classificação de

toadas do tipo “rápidas” e “lentas”, que corresponde não só ao andamento, mas também ao tipo formal (GOLTARA, 2010, p. 25). O autor faz algumas transcrições em partitura, das quais constam duas vozes, a do Mestre (correspondente ao Embaixador) e a do coro, este último aparece em uníssono (GOLTARA, 2010, p. 31).

Em uma das entrevistas informais durante os dias de Giro² com a Folia dos Prudêncio em 2016 perguntei a Pedro Paulo Souza, um dos Embaixadores³, como ele nomeava algumas toadas. Pedro disse que só usam as toadas chamadas Paulista, Dobrada e Mineira na Companhia⁴ dos Prudêncio. A respeito da toada Mineira, explica que é um nome herdado dos mineiros, pois foram eles quem a criaram. Disse também que conhece outro tipo de toada, a baiana, que começa com um duo, logo repete-se esse duo exatamente igual à primeira vez e depois entra a resposta. O interessante sobre esse movimento de repertório dentro da Folia dos Prudêncio é que, a Folia nunca ensaia. Quando tem uma toada nova, o Embaixador a apresenta na hora e os foliões aos poucos encaixam suas vozes. Cada voz tem uma delimitação de altura pré-definida, daí cabe ao folião destreza para fazer tal encaixe, observando e identificando auditivamente as cadências harmônicas já conhecidas por eles.

Welson Tremura (2004) cita três tipos de cantoria (toada) que ele nomeia de “estilos”, que são: paulista, mineiro e baiano, apontando associações à região onde reside cada Folia, sendo a paulista, do estado de São Paulo ou da tradição sudeste; o mineiro, do Estado de Minas Gerais; e o baiano, do estado da Bahia ou do Nordeste do Brasil:

As distinções entre estes estilos baseiam-se em estruturas melódicas, arranjos, predileção de músicos para tipos de instrumento, o tamanho do conjunto e as preferências do líder do grupo. O estilo paulista é antifonal e conduzido por dois cantores; o estilo mineiro, toada, enfatiza os arranjos vocais cumulativos, semelhantes a uma organização coral; enquanto o estilo baiano, que é estruturalmente semelhante ao estilo paulista, é ligeiramente mais rápido do que os outros dois, mas caracterizado pela sua abordagem percussiva, sincopada e rítmica (TREMURA, 2004, p. 113, tradução nossa).

A respeito do estilo paulista, Tremura afirma que é comumente associado com a música *country* (que aqui denominamos de *Sertaneja Caipira*) do interior do estado de São Paulo, reforçado pelo movimento antifonal de cantoria partindo da “embaixada” (primeira parte do canto) para a “resposta” (segunda parte do canto). Já no estilo mineiro, aponta para o canto acumulativo das vozes em que a formação coral se sustenta em intervalos de terça, quinta, sexta e oitava. Dessa junção de vozes, segundo ele “por

² Peregrinação da Folia nos dias em que sai a fazer suas visitas aos devotos.

³ Cantador responsável por “puxar” qual toada será cantada pelo grupo, como também qual texto será cantado. Figura principal dentro da cantoria da Folia.

⁴ Nome também atribuído às Folias de Reis.

não existirem regras estritas que ditem quem deve cantar no final de cada refrão, os participantes são encorajados a dobrar suas partes e adicionar mais vozes e instrumentos, conforme necessário.” (TREMURA, 2004, pp. 117-118, tradução nossa). Cita também o acorde maior final em que reúne as vozes de maneira apoteótica, fato já apontado em trabalhos anteriores como os de Suzel Reily (1988), envolvendo um número maior de cantores cantando de quatro a seis partes, considerado mais complexo do que os estilos paulista e baiano. Já para o estilo baiano Tremura (2004, pp. 118-120) diz que difere principalmente na parte instrumental, pois fazem parte de sua composição “flautinhas”, instrumentos de percussão como também o uso acentuado de síncopas.

Suzel Reily em seu trabalho *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil* (2002) trata sobre os sistemas de cantoria da Folia, assim como Tremura, nomeando como “estilos”, sendo eles também o “baiano”, “paulista” e o “mineiro”:

Todos eles são realizados em toadas polifônicas (estruturas melódicas) a versos improvisados de quatro linhas, e a maioria das toadas pode ser notada em fórmulas de compasso 2/4 ou 4/4. Os versos são geralmente apresentados duas linhas de cada vez, e cada conjunto de duas linhas - uma linha - é improvisada pelo embaixador, o líder ritual do conjunto. Para que o verso completo seja apresentado, os músicos devem executar a toada duas vezes. Durante suas viagens os grupos tendem a usar não mais do que quatro ou cinco toadas diferentes, que são repetidas continuamente durante os doze dias de visitas (REILY, 2002, pp. 31-32, tradução nossa).

Sobre o estilo paulista, Reily (2002, p. 35) aponta para uma execução que necessita apenas de quatro cantadores, na qual o Embaixador faz a primeira parte com seu Ajudante (na Folia dos Prudêncio é também chamado de “Respondedor”) e em seguida na “resposta” outros dois cantadores repetem o que acabaram de ouvir. Já no estilo mineiro (REILY, 2002, p. 41) apresenta um estilo mais lento que o paulista, que resulta em uma estrutura vocal mais complexa, iniciando com terças paralelas entre a voz do Embaixador e do Ajudante, podendo apresentar-se com seis ou oito vozes, acontecendo de maneira acumulativa. Segundo a autora, dentro do estilo aparecem algumas denominações:

Dentro do estilo mineiro há um número de subestilos reconhecidos, mas a terminologia usada para classificá-los está longe de ser unificada. Um folião distingue entre o *estilo mineiro duetado* e o *estilo mineiro solado*, indicando uma diferença perceptível entre os grupos em que a linha é apresentada tanto como um dueto ou como um solo. Outro folião fez uma distinção entre o *estilo mineiro de seis* e o *estilo mineiro de oito*. Dentro do estilo duetado, os foliões distinguem a *toada ligeira* e a *toada lenta*, uma sendo mais rápida e menos repetitiva do que a outra, mas estes dois estilos também podem ser referidos como a *toada velha* e *toada nova*, respectivamente (REILY, 2002, pp. 35-36, tradução nossa).

Reily mostra que no estilo mineiro há seis vozes, o Embaixador e o seu Ajudante, realizam a primeira parte e continuam sua cantoria na segunda parte da ‘resposta’, ou seja, “respondem” para eles mesmos. Na Folia dos Prudêncio isso não acontece, logo que o Embaixador e seu Ajudante (Respondedor) terminam a primeira parte, entram as vozes do Mestre e Contramestre tomando o lugar do Embaixador e Ajudante para fazerem a parte mais grave da cantoria na ‘resposta’, enquanto isso o Embaixador tem tempo para pensar nos versos que irá cantar na próxima repetição da toada. A autora relaciona a forma acumulativa das vozes com a própria dinâmica da Folia, em que acumula doações para a realização da festa final. Já ao estilo baiano ela acrescenta que são altamente sincopados, com acompanhamento de instrumentos de sopros e percussão como dito anteriormente, realizados de maneira antifonal (REILY, 2002, p. 41).

Das características comuns aos estilos da região em que se fixou a Folia, Reily aponta para o uso das terças paralelas, a quadra poética como o acompanhamento harmônico de I, V7, IV. Diferencia o estilo paulista do mineiro no quesito “antifonal” dizendo que “o estilo mineiro se distingue claramente dos estilos antifonal pelas entradas sucessivas de vozes em que cada configuração vocal começa a realizar um registro acima do ou dos cantores anteriores.” (REILY, 2002, p. 41). No entanto, podemos dizer que, mesmo o sistema mineiro sendo acumulativo na sua resposta, não deixa de ser antifonal, pois, cumpre a função das antífonas dentro da tradição do responso católico, que seria uma reafirmação do que foi dito na primeira parte do canto, como que ao repetir as palavras apresentem uma resposta afirmativa do que foi dito.

Os sistemas de cantoria na Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP

Na Folia dos Prudêncio, os sistemas de cantoria, Mineiro, Paulista, Dobrado, Caminhada e Falecidos cumprem os mesmos papéis vocais em ambas as suas formas. A complexidade vocal explícita pelo sistema mineiro com sete vozes aparece também noutros sistemas. No entanto, cada um apresenta particularidades, tais como: na forma de versos e de suas repetições, na disposição de melodias, e no momento de entrada na sobreposição de vozes. Pode-se notar que, cada voz tem atuação independente, é responsável por um registro de alturas específico dentro da sua linha melódica, podendo ser transposta para outras toadas. Além do mais, na região de Cajuru-SP, essa delimitação da extensão das vozes é usada tanto nos sistemas de cantoria das Folias de Reis como em outros grupos de devoção popular caipira. Destes temos a Congada⁵ e o

⁵ LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 232

Canto pras Almas⁶ que por sua vez fazem parte de um mesmo universo musical, encontrando neles não só as semelhanças na cantoria, mas também na sua construção de forma (divisão das partes na composição) e na função. Os fazedores da Folia transitam por esses outros fazeres musicais, ora participando na performance, ora na audiência.

Ao realizarmos transcrições das 50 diferentes toadas da Folia dos Prudêncio podemos observar as nove vozes dessa Folia apresentando as seguintes extensões, em ordem de execução (Ex. 1).

Extensão total das vozes da Folia de Reis dos Prudêncio

The image displays a musical score for nine different vocal parts. Each part is labeled with a role and its corresponding vocal range in parentheses. The parts are: Embaixador (fáb1-mi3), Responder (sol1-mi3), Mestre (fá1-si2), Contra-mestre (dó2-ré3), Cacetero (sol2-lá3), Tala (lá2-lá3), Contra-tala (ré3-dó4), Tipe (sol3-ré4), and Requinta (dó4-ré4). The notes are written on staves with a clef and a key signature of one flat. The notes are connected by a line, indicating a continuous melodic line for each voice.

Ex.1: Resultado de extensão vocal das vozes observados dentro de todas as 50 toadas transcritas do repertório da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 208).

Basta conhecer a amplitude da voz que o cantador consegue cantar dentro desse sistema em qualquer grupo que o utiliza, podendo ocorrer em qualquer tonalidade. A maneira de sobreposição das vozes ajuda o cantador no momento de encaixar sua voz na cantoria. Ele reconhece “de ouvido” os intervalos entre as vozes, pelo fato de acontecer de maneira acumulativa, respeitando a ordem da voz mais grave para a mais aguda.

⁶ XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana santa cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1972.

Na cantoria o cantador identifica a sobreposição de terças, no caso de Mestre e Contramestre, Tala e Contratala, como também a nota quase fixa do Caceteiro que sempre mantêm a tônica apenas abrindo intervalos em pontuais movimentos de intervalo de segunda. Logo depois aparecem as oitavas do Tipe e Reuinta que com o movimento obliquo de vozes realizam a finalização dos acordes de encerramento. Lembrando que as vozes sempre se movimentam por graus conjuntos. Cada uma das vozes na construção das toadas utiliza uma linha melódica específica que é repetida durante a cantoria, no entanto, são classificadas pela melodia que canta e não pela sua textura vocal como acontece no coro convencional (Soprano, Contralto, Tenor e Baixo). Normalmente acontecem em forma binária, sendo uma música tonal e não modal. As toadas são usadas em todos os momentos exclusivamente musicais da Folia, sendo que para cada um desses é usado um tipo de toada que corresponde a um sistema.

No arquivo disponível para essa pesquisa constam as coleções Priscila Ribeiro (CPR) e a Coleção Osvaldo Paulista (COP). Nelas foram identificadas 738 ocorrências de toadas, sendo 50 toadas diferentes, dispostas nos cinco distintos sistemas apontados anteriormente. Para cada uma delas a nomeação aparece de forma numérica, usando T1 para “toada um”, T2 para “toada dois” e assim por diante.

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

Quadro 1 - Todas as Toadas e suas quantidades dentro das coleções COP (Coleção Osvaldo Paulista) e CPR (Coleção Priscila Ribeiro) (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 134).

Os sistemas de cantoria e seus usos

Quando olhamos para as toadas dentro do rito da Folia, observamos que cada tipo apresenta um uso específico. Num panorama geral podemos dizer que na Folia dos Prudêncio as toadas do Sistema Mineiro, são geralmente para momentos solenes como a primeira parte das Chegadas⁷ (Almoço, Janta [jantar] ou Festa de Reis), ou visitas para famílias conhecidas pelos foliões. Têm duração maior que as toadas dos outros sistemas chegando a durar em média três minutos. As do Sistema Dobrado são usadas para pedidos de “busca de bandeira”, “agradecimento de janta, almoço, café”. Estas contêm a quadra de verso cantada integralmente sem a necessidade de repetição da toada e são usadas em momentos que requerem certo aceleração no tempo da performance. Já as toadas do Sistema Paulista geralmente aparecem como a segunda toada cantada nas Chegadas, são direcionadas para pedido de oferta, agradecimento de oferta, “derramação” de bênçãos como também “pagação” de promessa. Elas também aceleram o tempo da performance servindo para agilizar os preceitos desse momento. As toadas do Sistema Paulista e Dobrado, tem em média a mesma duração, dois minutos, a diferença é que em uma toada dobrada cabem quatro versos e na toada Paulista apenas dois. As do Sistema que chamamos de “Caminhada” são usadas em momentos, como o próprio nome diz, de caminhada, quando a Folia se aproxima de uma casa em que vai visitar ou quando despede-se dessa que acabou de cantar. Nos registros constantes nas coleções COP e CPR, apenas uma toada foi identificada como sendo direcionada para falecidos. Por ser diferente das demais (marcação de compassos é feita pela acentuação vocal e há supressão da percussão), a separamos em um sistema distinto dando o nome de Sistema Falecidos.

Nas construções harmônicas cada toada é apresentada em duas partes (reforçando sua forma binária), utilizando-se de acordes de tônica (T), dominante (D), subdominante (S) e dominante da dominante (DD). No repertório dos Prudêncio, em apenas um caso a tônica aparece alterada com sustenido (T#), ou com movimento cromático. Com o uso de combinações dessas funções harmônicas, cada toada configura-se dentro de um sistema específico, combinado com a quantidade de versos cantados em uma só execução.

É possível notar que, na 1ª parte das toadas temos diferentes tipos de cadência comparada com a 2ª parte em que só aparecem cadências perfeitas. Observa-se um grande número de cadências perfeitas, principalmente nos sistemas Mineiro, Caminhada e Falecidos, esse último aparece uso único. Já nas toadas dos sistemas Paulista e Dobrado, as cadências imperfeitas predominam na 1ª parte, aparecendo apenas uma cadência plagal no sistema dobrado. Observando as cadências percebemos

⁷ Momento solene da performance da Folia. Essa refere a todas as chegadas das visitas as casas, como também o dia e momento em que a Folia inicia a cantoria para realizar todo o rito da Festa de Reis, geralmente no dia 6 de janeiro.

que há uma justificativa para a conceitualização de “pergunta e resposta” em relação à 1ª e 2ª parte das toadas, lembrando que a parte da pergunta chamamos de “embaixada”. Mesmo nas toadas em que só aparecem cadências perfeitas na primeira parte, antecedendo a elas sempre na finalização, um acorde de subdominante prepara a cadência de dominante e tônica. Nisso difere-se da segunda parte em que a subdominante, quando aparece, está bem distante da cadência final, predominando, portanto, a cadência perfeita em toda finalização da parte. Dentro de cada sistema temos especificações nas toadas que seguem a partir do tipo de resposta que nela se encaixa. Essa possibilidade dá-se pela ordem de progressão harmônica que cada composição de toada apresenta.

Para uma análise inicial das toadas, com algumas adaptações tomamos o modelo apresentado no trabalho de Miguel Carvalhinho (2010), que ao realizar sua pesquisa sobre a música tradicional portuguesa utiliza uma ficha analítica que abrange o entendimento da estrutura musical das peças de maneira integral. Vejamos a estrutura dessa ficha analítica, já adaptada à nossa investigação:

No campo **Nome** colocamos a nomeação que foi dada a cada toada a partir de sua identificação nos arquivos T1 (toada um), T2 (toada dois), etc. No campo **Sistema** aparece o sistema de cantoria em que tal toada está inserida. Em **Resposta** colocamos que tipo de resposta é usada nessa toada (M, A, B, C, D, E, F, G, H, I, S1, S2, S3, S4 ou RR, como especificada no Quadro 2), sendo que apresentam uma finalização vogal distinta, que também podem ser verificadas nas transcrições em partituras realizadas de todas as toadas⁸.

Tipos de Respostas dentro das Toadas
M = mineira
A = ai ah ai
B = oi larê ai
C = ai ah (como acontece na toada de falecidos)
D = ah oiá
Dmod. = ah oiá modificada
E = repete o último verso + ai
F = ah ai
G = ah ai ah ai
H = ah oiá
I = compasso 2/4 + ai ah ai
RR = resposta repetição
S = simultânea (característica das toadas dobradas, aparecem como: S1; S2; etc.)

Quadro 2: tipos de respostas encontradas dentro das 50 toadas identificadas no repertório da Folia de Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, entre os anos registrados de 1989 a 2015 (RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 153).

⁸ RIBEIRO-BUZZI, Priscila Maria. “Ascendeu a Estrela Dalva num facho de branca luz”: a música da Folia De Reis dos Prudêncio de Cajuru-SP, um legado. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Prosseguindo com a descrição da ficha analítica de Carvalhinho (2010), os campos: **Quantidade** e **Anos em que aparece**, mostram quantas ocorrências dessa toada temos em nossos arquivos e em que anos aparecem. Em **Andamentos nos anos**, anotamos quais andamentos as toadas apresentam dentro dos anos. No item **Contexto-Função**, os dados de como essa toada foi usada, em que situação e para que função. **Recolha-Grupo** trata-se de qual grupo foi recolhida tal toada, que neste caso encerra-se em um único grupo. **Arquivo** é a especificação que trata em qual arquivo está a toada que serviu de base para a transcrição e em que momento tal toada transcrita aconteceu, dessa resultará os próximos dados da ficha. **Embaixador** trata-se da informação de qual Embaixador fez tal toada no registro em que se trata a transcrição. **Andamento Médio** é o campo em que anotamos o andamento em que estava a toada que foi transcrita. No campo **Âmbito** mostramos qual a nota mais grave e a mais aguda da toada na primeira parte (parte da “embaixada”) contando apenas com a linha melódica cantada pelo Embaixador, pois é a parte que nos caracteriza a toada, indicando-se à nota o número de oitava em que se encontra. **Tonalidade** qual a tonalidade que aparece a toada transcrita na gravação. Essa pode mudar a partir da rotação de gravação do vídeo ou da afinação da viola no momento em que foi gravada, lembrando que sempre aparece afinação de cebolão⁹ em todas elas. **Desenho Harmônico** são os registros da cifra harmônica que compõem as duas partes da toada. **Alterações Ocorrentes** que aparecem na melodia (parte da “embaixada”), identificando se há modulação na melodia. **Intervalos** utilizados na melodia, maiores (M), menores (m) ou justos (J). Não foram identificados intervalos aumentados ou diminutos. No item **Compasso**, refere-se a unidade de tempo e a unidade de compasso, e se ele é simples ou composto, como também a quantidade de compassos da primeira parte (a “embaixada”), parte que caracteriza a toada. Por fim, o campo **Estrutura dos Versos** indica quantos versos cabe em uma execução completa da toada em específico na ficha.

Todas as 50 toadas identificadas nas coleções que toma parte esse trabalho foram transcritas em partituras. Assim, não se trata apenas de um trabalho de análise inicial da música da Folia de Reis, mas de uma etnografia de sua música, que, de um modo mais abrangente traz a análise como um veículo que nos auxilia no entendimento dessa música. Realizar as transcrições, citando Bruno Nettl (2015), nos dão “um certo sentido de propriedade direta e controle sobre a música” (NETTL, 2015, p. 84, tradução nossa), sendo que reunir um grande número de exemplos musicais de um mesmo grupo num

⁹ Um dos tipos possíveis de afinação da viola caipira que contam com distâncias intervalares específicas entre as cordas, de cima para baixo 4^a justa, 3^a menor, 3^a menor, 4^a justa.

espaço de tempo de tamanho significativo como o acervo que compõe este trabalho, não é uma prática muito comum (LEVINE, 2002 apud. NETTL, 2015, p. 82).

Partindo para a perspectiva da análise musical dentro da abordagem etnomusicológica temos com Michael Tenzer em *Analytical studies in world music* (2006), trabalhos de analistas da música que utilizam as transcrições para realizar estudos que buscam entender diversas músicas do mundo. Tenzer ressalta que “é um livro de análises, não um estudo de discurso sobre análise ou um argumento para um método específico” (TENZER, 2006, p. 12, tradução nossa). Ele fala diversos pontos sobre a análise de modo a elucidar algumas reflexões sobre a prática na qual a “análise é um caminho de consciência musical e auto aperfeiçoamento.” Afirma que “o objetivo é tornar os diversos sistemas de pensamento musical disponíveis para músicos criativos que procuram uma base de informação sobre a qual podem conhecer, assimilar, modelar, ou emprestar das músicas do mundo” (TENZER, 2006, p. 5, tradução nossa). O autor mostra que dos pontos importantes do resultado de análise aparecem a possibilidade de descobrir estruturas sonoras. Essas podem representar modos de pensar dos grupos, como também auxiliar a escuta para o entendimento e enriquecimento da experiência musical.

Um outro modo de conceber a importância da transcrição foi apontado por Anthony Seeger como “prescritivo e descritivo” (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p. 99). Bruno Nettl ao citar Seeger diz que o primeiro termo tem como objetivo a direção de um performer, sendo a adequação da notação prescritiva julgada pela adequação da performance, como também o quanto quem atua percebe os desejos do compositor através da notação. Sendo que “os símbolos de prescrição não podem ser mais do que dispositivos mnemônicos, como parece ter nos neumas medievais que indicam pouco além da direção geral em que a melodia deve se mover” (SEEGER [1958a] apud. NETTL, 1964, p. 99). Lembra ainda que os ritmos exatos ou eram presumidos pelos artistas, ou eram deixados aos seus critérios. Já o segundo termo, como o próprio nome indica, cumpre a função de “descrever”, ou seja, seus apontamentos servem apenas como uma demonstração do que seria aquela música, sem a intenção de que ela seja reproduzida “fielmente”, ou próximo disso, a partir de tal transcrição. Podemos considerar que as transcrições das toadas de Reis da Folia dos Prudêncio tomam uma função “prescritiva” pelo fato de nelas conterem muitas vezes uma aproximação, funcionando como um lembrete, sobre a maneira em foi executada a música naquele dado momento.

Pensando nisso, as transcrições das toadas foram feitas a partir de uma execução específica, de um momento pontual da performance. O que é grafado é sempre o que há de básico na composição daquela toada, mesmo ela apresentando diferenças em outras

execuções, o que estão escritos são os elementos que não podem faltar para que ela seja caracterizada daquela forma (ex.: T1, T2, etc.), sendo essa toada e não outra. Dentro disso Nettl (1964, p. 101) fala da disponibilidade de repetição de um cantor, quando tem que repetir a mesma canção, mesmo que não faça da mesma maneira, esse repetirá e enfatizará a parte que considera mais importante e imutável daquela música, reproduzindo sua característica principal.

Assim acontece de maneira geral com as toadas, quando são ensinadas e aprendidas. O mestre só dirá que você aprendeu tal toada quando observar no seu canto as partes importantes fixadas, ou seja, aquilo que caracteriza uma toada, distinguindo-as das outras. Dado importante, pois as toadas estão todas no mesmo tom, com uma extensão de notas muito parecida na melodia e em alguns casos dentro de um mesmo sistema como o Mineiro por exemplo, obedecendo uma mesma quantidade de compassos. Assim, fica para essas partes ditas “características” ou “fundamentais”, o papel de diferenciar uma toada de outra.

No entanto nesse “desvendar” musical, a música da Folia quando é posta em exibição de análise a partir da escrita, aparece de forma diferente da que é percebida quando se canta e toca no ato da performance. Até então era conhecida de forma prática, quando a pesquisadora participava da Folia cantando e tocando, quando é colocada de maneira escrita exprime um estranhamento um tanto necessário para o trabalho etnográfico. A transcrição foi uma das principais formas de nosso trabalho operar nesse quesito pelo fato de possibilitar exprimir além desse estranhamento, a atuação junto a um ponto de vista bimusical (HOOD, 1960) dentro da pesquisa.

Tenzer (2006) aproxima a prática da análise como um fator também étnico. Isso atua no trabalho etnográfico de forma a desmistificar a via de acesso que até então acontecia de modo unilateral, não mais posicionando a análise em termos de uma divisão ocidental/não-ocidental, mas dando ao estudo a possibilidade de novas fusões (TENZER, 2006, p. 18). Tenzer ilustra que os princípios organizacionais da música não podem ser comparados de uma única maneira. Além disso, traz o alerta de que devemos ser conscientes sobre “o conselho sábio da etnomusicologia que diz que a música faz parte de intensos contextos formativos incorporada em camadas de significados e experiências que a análise não pode penetrar” (TENZER, 2006, p. 13, tradução nossa).

Durante o trabalho de transcrição das toadas da Folia dos Prudêncio foram considerados elementos simbólicos e formais a partir do modo como esse repertório é racionalizado pelos seus cantadores. O repertório apresenta várias peculiaridades, como, por exemplo, a tonalidade que não muda no decorrer da música proporcionando fácil confusão na identificação, lembrando que a música acontece, em alguns casos, de forma

ininterrupta por 40 minutos ou mais em que mudam ou não, de toadas durante o tempo da performance. Nas audições foram necessárias diversas repetições e transposições de tonalidade para que se confirmasse qual toada era realmente a que estava sendo ouvida, lembrando que há momentos em que o coro canta sete vozes ao mesmo tempo. A maioria das transcrições foi realizada a partir do áudio dos vídeos das coleções do acervo COP e CPR, esses gravados em mono, e em diferentes aparelhos e rotações, a sonoridade variava no decorrer da execução do vídeo, dificultando a fixação da tonalidade. Além do mais essas gravações em vídeo não contam com um áudio de qualidade, principalmente quando há queima de fogos nas chegadas da Folia, em que há perda de áudio.

A transcrição inicial a partir das funções harmônicas das toadas foi o modo que nos auxiliou na identificação de cada uma delas e de quais sistemas faziam parte. Foi possível observar que durante a pesquisa, nos anos analisados da Folia de 1982 a 2015, houve uma diferença na afinação geral do grupo no que diz respeito à tonalidade, variando entre C#, D e E. Essas afinações sempre acompanham a afinação da viola que segue a afinação cebolão, mantendo suas estruturas harmônicas sempre as mesmas. Vejamos agora as toadas junto aos seus sistemas de cantoria na Folia dos Prudêncio.

Sistema Mineiro

O Sistema Mineiro é um dos sistemas musicais mais emblemáticos das Folias de Reis. Na Folia dos Prudêncio esse sistema aparece em 14 diferentes toadas. Sua principal característica é o uso da tônica com sétima já nos primeiros compassos, e a quantidade de 17 compassos (T1, T5, T11, T17, T25, T28, T35, T45, T50)¹⁰ na parte de sua “embaixada” (1ª parte). Apenas as toadas T7, T16 e T31 aparecem com 19 compassos, devido a um alongamento de função que o Embaixador realiza no final da primeira parte.

Na T7 o Embaixador Pedro alonga a frase em dois compassos entre os compassos 15 e 16, em que permanece no acorde de dominante, e só depois apresenta a cadência perfeita (S D T) nos compassos 17, 18 e 19. Na T31 o Embaixador (Pedro) realiza um interlúdio no compasso 14 para “retornar” para T do acorde de DD (dominante da dominante) que fazia anteriormente, lembrando que os acordes de DD dão uma sensação de modulação dentro da tonalidade fixa de Ré maior das toadas. Já a T16 é outra toada que faz uso do acorde de DD, no entanto, o Embaixador, no começo da toada, faz a sua melodia sobre essa função, dando a sensação que a toada começa em outra tonalidade. Utiliza-se um alongamento de função no meio da parte retornando a tônica já entre os compassos 10-13 fechando a sessão com uma cadência curta de T-T-D-T. Seguindo, ele

¹⁰ Vide RIBEIRO-BUZZI, 2017, p. 329.

repete a última frase de finalização que se inicia na D, mas agora realizando a cadência perfeita completa com S-D-T entre os compassos 15-19, finalizando assim a primeira parte da toada.

A música da Folia acontece com consecutivas entradas de vozes, respeitando uma ordem, independentemente da toada cantada. Nas toadas mineiras dos Prudêncio, como na maioria dos outros grupos a ordem é a seguinte: o Embaixador inicia o canto e depois o Respondedor finaliza com ele a primeira parte da toada, cessando suas cantorias. Logo depois entra o trio Mestre, Contra-mestre e Cacetero; que segue até o final da toada, acrescentando logo após suas entradas, o duo Tala e Contra-tala, e junta-se a esse duo o Tipe que é a penúltima voz, finalizando com a Requinta, que canta a nota mais aguda da música, fechando assim a toada com uma sobreposição de 7 vozes.

Os cantadores conseguem identificar que tipo de toada que foi cantada e como ela deve ser respondida a partir da audição e percepção que eles têm sobre a combinação da harmonia com a melodia cantada pelo Embaixador. O Embaixador nunca avisa qual toada ele irá “puxar”, esse recurso que os cantadores têm de identificar as toadas a partir dessa combinação é resultado de anos de aprendizagem de cantoria na Folia. Dentro dos sistemas, isso opera de maneiras específicas, sendo que no Sistema Mineiro acontece quase sempre a partir do reconhecimento da melodia inicial em que a tônica segue até sua combinação com a sétima, os cantadores já sabem que foi lançada uma toada mineira e, portanto, devem responder com a resposta específica dessa toada. Vejamos agora um exemplo de toada mineira com suas especificações na ficha de descrição (Quadro 3) e em seguida sua transcrição em partitura (Ex. 2):

Nome	T1
Sistema	Mineiro
Resposta	M
Quantidade	5
Anos em que aparece	1982; 1995; 2011
Andamentos nos anos	1982= 100; 99 1995= 93; 98 2011= 85
Contexto-Função	Momentos mais solenes do dia como Chegada a uma casa e Chegada de Janta.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP -v.1982- (00:00)
Embaixador	Zé Pio
Andamento Médio	± 100
Âmbito	Ré2-Mi3
Tonalidade	E
Desenho Harmônico	Embaixador 4/4 E E E7 A E E E7 A B B B E B A B E Resposta E7 E7 E7 A E7 E7 E7 A E B B E E B B E E E E
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ; 5ªJ; 8ªJ;
Compasso	Compasso quaternário 4/4; 17 compassos;
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai a bandeira vem de longe ai ah Ai a bandeira vem de longe ai ah

Ai as fitas vem avuando ai ah
 Ai as fitas vem avuando ai ah
 Resposta:
 Ai ah bandeira vem de longe ai ah
 Ai ah bandeira vem de longe ai ah
 Ai as fitas vem avuando ah ai
 As fitas vem avuando ai

Quadro 3: ficha de descrição da Toada Mineira.

T 1 - Mineira-M

COP- v.1982 -(00:00)
 Embaixador: Zé Pio
 Responderdor: Osvaldo Ramos

♩ = 100

Embaixador

6

Emb.

Resp.

11

Resposta-M

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

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

The image displays a musical score for 'Toada Mineira' in G major, 2/4 time. It is divided into three systems of staves:

- System 1 (Measures 6-10):** Includes staves for Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., and Cont.-tal. Chord markings D7, G, and D are present above the Mest. staff.
- System 2 (Measures 11-14):** Includes staves for Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal., and Tip. Chord markings A and D are present above the Mest. staff.
- System 3 (Measures 15-18):** Includes staves for Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal., Tip., and Req. Chord markings A and D are present above the Mest. staff.

Exemplo 2: transcrição da Toada Mineira.

Sistema Paulista

Esse é o sistema que apresenta o mais variado número de tipos melódicos e desenhos harmônicos dentre as toadas de nosso acervo, totalizando 21.

Algumas toadas paulistas, já na primeira parte na parte da “embaixada”, aparecem com o Respondedor acompanhando o Embaixador desde a primeira nota entoada. O Respondedor de antemão não conhece o texto que será cantado, mas mesmo assim, canta ao mesmo tempo que o Embaixador, tentando descobrir as palavras em tempo real, realizando uma leitura labial. As toadas paulistas são mais rápidas, no que corresponde à duração em relação às mineiras, pelo fato da resposta ser mais curta.

Cada toada apresenta sua peculiaridade no canto em relação a melodia e ao texto. As combinações de versos variam respeitando sempre a quantidade de dois versos por toada, assim como no sistema mineiro.

No Sistema Paulista aparece a toada que tem maior registro nas coleções, a T30, que soma 67 ocorrências. Vejamos sua ficha de especificações (Quadro 4) e sua transcrição em partitura (Ex. 3):

Nome	T30
Sistema	Paulista
Resposta	D
Quantidade	67
Anos em que aparece	2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos anos	2006= 70, 75 2008= 74, 77, 78, 75, 72, 77, 73, 83, 82, 2009= 76, 77, 73, 80, 70, 71, 84, 79 2010= 78, 80, 83, 84, 85, 92, 2011= 80, 85 2012= 78, 79, 87, 74,83, 80, 75, 2013= 81, 82, 77, 85, 80, 2014= 80, 78, 84, 81 2015= 83, 81, 84
Contexto-Função	- 2ª toada do 1º arco da Chegada. - visita a casa (folião, parente ou amigo da Companhia) - 2ª toada arco Almoço/Janta - distribuição de bênçãos - agradecimento de oferta - cantada na Saída para convocar os Alferes. - pagação de promessa - após louvação do presépio.
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.2006A-(05:29)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 70
Âmbito	Dó2-Si2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador G G G D D E E E A A Resposta D D D A D D D D
Alterações Ocorrentes	Sol# (região tonal de Mi maior)
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm; 3ªM; 4ªJ

Compasso	Compasso quaternário 4/4; 10 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Ai vou fazer uma saudação ai Que é pra todos geralmente ah Resposta: Que é pra todos geralmente ai oiá

Quadro 4: ficha de especificações, Sistema Paulista.

T30 - Paulista - D

COP-v.2006A - (05:29)
Embaixador: Fábio Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩=70

Embaixador

Emb.

Respondedor

Emb.

Respondedor

Resposta-D

COP-v.2006A-(05:29)

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Exemplo 3: transcrição do Sistema Paulista.

Sistema Dobrado

O Sistema Dobrado aparece em 11 toadas em nossos registros. Esse é o sistema de toadas que realiza a quadra completa de rima na cantoria em apenas uma execução de toada. Essas apresentam duas partes subdivididas em outras duas, somando quatro partes ao final. Em algumas delas a Embaixada é feita nas duas primeiras partes e a Resposta nas outras duas restantes, apresentam-se assim em quatro delas.

Já em outras como nas toadas T18, T23, T33, T34 a parte da Embaixada e da Resposta, acontece simultaneamente, aparecendo, portanto, o que chamamos de “resposta simultânea” (S1, S2, S3 e S4). O Embaixador inicia seu verso e logo as outras vozes entram em cantoria, realizando a leitura labial do verso como o exercício que o Respondedor faz nas toadas paulistas. Vejamos suas especificações em sua ficha (Quadro 5) e sua transcrição em partitura (Ex. 4):

Nome	T18
Sistema	Dobrado
Resposta	S1
Quantidade	7
Anos em que aparece	1994, 2011, 2012, 2015
Andamentos nos Anos	1994= 87, 96, 101 2011= 86 2012= 82 2015= 78, 82
Contexto-Função	- pede-se para trazer a Bandeira (várias ocorrências) - pagamento de promessa

Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.1994B- (32:18)
Embaixador	Pedro Paulo de Souza
Andamento Médio	± 87
Âmbito	Ré2-Si2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	1ª Parte (Embaixador, Ajudante e Caceteiro): C# F# C# G# G# G# G# F# C# G# C# C# C# C# II 2ª Parte (Embaixador canta no grave): G# G# G# G# G# G# G# F# C# G# C# C# C# C# II
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªm;
Compasso	Compasso quaternário 4/4; 29 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador/Resposta: Ó minha nobre senhora ai ah ai Filha da Virgem Maria ai ah oi larê ah Santos Reis parte feliz oi lará (?) aqui a nossa Guia ai ah oi larê ai

Quadro 5: especificações do Sistema Dobrado.

T18 - Dobrada - S1

CPR-v.1994B - (32:18)
Embaixador: Pedro Souza
Respondedor: Zé Júlio

♩ = 87

D G D A A A

Embaixador

Respondedor

Caceteiro

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

9 A G D A D D D D

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

17 A A A A A A

Embaixador

Respondedor

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requinta

23 A G D A D D D

Embaixador

Responder

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Requieta

Exemplo 4: transcrição do Sistema Dobrado.

Sistema de Caminhada

O Sistema de Caminhada é o sistema de toadas que engloba as toadas que são usadas para momentos de caminhada da Folia como dito anteriormente e que compõe no seu sistema de Resposta a repetição completa do verso e melodia cantados na parte da Embaixada, mudando apenas na parte de finalização das vozes. Nesse sistema encontramos apenas três diferentes toadas, T3, T4 e 14.

As toadas T3 e T4 geralmente são usadas para Chegadas (momentos solenes da Folia), em que a Folia realiza um movimento de passos chamado de meia-lua. Esse movimento resume-se na movimentação de duas filas paralelas de cantadores, os quais se movimentam para frente, até a Bandeira que permanece parada, fazem um movimento de retorno pelo lado direito (a fila da direita) e pelo lado esquerdo (a fila da esquerda), fechando um movimento circular. Já a T14 é usada em momento de despedida da Folia, geralmente ao sair da casa que acabou de visitar. Vejamos uma das fichas de especificações (Quadro 6) e a transcrição em partitura (Exemplo 5):

Nome	T4
Sistema	Caminhada
Resposta	RR
Quantidade	58
Anos em que aparece	1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 2003, 2006, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015
Andamentos nos Anos	1989= 120 1990= 115 1991= 120 1992= 100, 117, 113, 123, 110 1993= 107, 128, 73 1994= 120, 115 1995= 105 2003= 110, 90 2006= 98, 90 2008= 95, 88, 112, 100, 90 2009= 100, 87, 93, 88 2010= 95, 90, 100 2011= 90 2012= 90, 94 2013= 88, 93, 98 2014= 97, 99 2015= 100, 105, 103
Contexto-Função	- caminhada - meia lua - antes de chegar na casa para cantar - antes de chegar no arco para cantar
Recolha-Grupo	Folia de Rei dos Prudêncio
Arquivo	COP-v.1989-(16:30)
Embaixador	Júlio Prudêncio
Andamento Médio	± 120
Âmbito	Ré2-Lá2
Tonalidade	C#
Desenho Harmônico	Embaixador: C# G# F# C# G# F# C# G# C# G# C# Resposta: G# F# C# G# F# C# G# C# G# C# C# C#
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªm; 2ªM; 3ªM; 5ªJ;
Compasso	Compasso quaternário $\frac{4}{4}$; 9 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Licença peço ao senhor Licença peço ao senhor Que nós queremos chegar Que nós queremos chegar Resposta: Licença peço ao senhor Licença peço ao senhor Que nós queremos chegar Que nós queremos chegar ah

Quadro 6: Especificações do Sistema Caminhada.

T4 - Caminhada-RR2

COP- v.1989 -(16:30)
Embaixador: Júlio Prudêncio
Repondedor: Toninho

♩=120

Embaixador

Respondedor

5

Emb.

Resp.

9

Emb.

Resp.

10

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

14 D A D A

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

18 D

Mestre

Contra-mestre

Cacetero

Tala

Contra-tala

Tipe

Reuinta

Exemplo 5: transcrição do Sistema Caminhada.

Sistema de Falecidos

Esse sistema foi criado para enquadrar a única toada que aparece no repertório da Folia dos Prudêncio direcionada para pessoas falecidas. É também a única toada em que não se usa percussão. Os compassos são marcados apenas pela acentuação das vozes e instrumentos de corda, como o violão e viola (Quadro 7 e Exemplo 6).

Nome	T36
Sistema	Falecidos
Resposta	I
Quantidade	1
Anos em que aparece	2011
Andamentos nos Anos	2011= 65
Contexto-Função	- cantada para falecido
Recolha-Grupo	Folia de Reis dos Prudêncio
Arquivo	CPR-v.2011- 146-(00:00)
Embaixador	Fábio Marcos de Souza
Andamento Médio	± 65
Âmbito	Lá1-Fá2
Tonalidade	D
Desenho Harmônico	Embaixador D D D A A D A D Resposta: D D A A G A D D
Alterações Ocorrentes	Não aplicável
Intervalos	2ªM; 3ªM; 4ªJ
Compasso	Compasso quaternário 4/4; 12 compassos
Estrutura dos Versos	Embaixador: Que momento doloroso Que momento doloroso ai ah Os nossos coração doeu ai ah Resposta: Que momento doloroso Que momento doloroso ai ah Nossos coração doeu ai ah ah

Quadro 7: especificações do Sistema de Falecidos.

T36-Falecidos-I

CPR-v.2011-146-(00:00)
Embaixador: Fábio Souza
Respondedor: Zé Osvaldo

♩ = 65

D A D

Embaixador

Respondedor

The image displays a musical score for a piece titled 'Sistema de Falecidos'. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 6, features six staves: Emb. (Embudo), Resp. (Resaca), Mest. (Mestizaje), Cont.-mest. (Contramestizaje), Cac. (Cacofonia), and Tal. (Tala). The second system, starting at measure 10, features seven staves: Mest., Cont.-mest., Cac., Tal., Cont.-tal. (Contratala), Tip. (Tipografía), and Req. (Requisito). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Chord symbols 'A' and 'D' are placed above the first system, and 'A', 'G', 'A', and 'D' are placed above the second system. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh staff in the second system.

Exemplo 6: transcrição do Sistema de Falecidos.

Considerações Finais

Visto as toadas em seus sistemas de cantoria pudemos observar como é grande o leque composicional da Folia de Reis dos Prudêncio. Nele temos modos diferentes de combinação de texto e melodia, usadas em momentos diversos do rito. O vasto repertório pertencente a um mesmo grupo indica uma comunidade de forte expressão musical com seus usos e funções, que através da Folia de Reis exprime modos de vida e condutas.

As estruturas musicais envolvem tipos de composições específicas que damos o nome de “sistemas”, pertencentes não só a Folia dos Prudêncio, mas a vários grupos da região de Cajuru. Esses sistemas, assim como as toadas, podem migrar de uma Folia para outra, pois trocas musicais acontecem a partir da proximidade geográfica entre as elas, possibilitando o compartilhamento de uma mesma vida musical, abrangendo também outros grupos de devoção popular.

Buscamos mostrar como os sistemas e as toadas são abordados em outros trabalhos sobre Folias, em que se apresentam de forma bem semelhante no que diz respeito à nomenclatura e função das vozes. Ao correlacionar os estudos sobre Folia de Reis em diversos autores, desde os primeiros estudos publicados sobre o assunto até estudos contemporâneos, trouxe para a realização deste trabalho uma quantidade de dados farta possibilitando confrontá-los com nosso acervo. Junto ao trabalho de campo somado a experiência de bimusicalidade, um estudo baseado em dados empíricos nos proporciona uma análise consistente em que a visão dos foliões se torna fundamental para entendermos o funcionamento da música da Folia.

A transcrição como apontada por Seeger, Tenzer e Nettl, nos auxilia na atividade de análise, que no campo da etnomusicologia abrange a importância do olhar étnico a cada trabalho realizado abrindo maiores possibilidades de interpretações sobre as manifestações musicais. Já neste trabalho a grande quantidade de toadas estudadas nos possibilitou acrescentar dados comparativos antes ainda não confrontados, como por exemplo, a forma, andamento e melodia dentro de cada uma delas, e seus usos em momentos específicos.

Os sistemas de cantoria nos mostram uma estrutura enraizada num fazer musical complexo que vem de uma tradição oral que se mantém por muitos anos numa mesma comunidade. Esse se configura de maneira organizada e coerente, dentro de estruturas de uso de um rito que faz da música seu principal mecanismo de funcionamento. Através desse compêndio de repertório da Folia dos Prudêncio buscamos explicitar as especificidades das toadas que carregam consigo características que traduzem o porquê dessas serem essas e não outras, observando que essas estão configuradas por diversas

fatores que fazem com que elas aconteçam de uma maneira específica, como o momento em que são usadas e para que são usadas. As pessoas, o lugar, a comunidade, a cultura, tudo isso compõe a sua configuração produzindo uma sonoridade que proporciona sua identidade, participando de um processo de criação que envolve um movimento que só cabe ali, naquele espaço, naquele momento, nisso reside sua beleza e importância.

Uma tradição que se estende ao longo de mais de 100 anos, dentro de um mesmo grupo, faz com que tanto a música quanto a poesia permaneçam, mantendo um movimento de recriação e apropriação a cada ano de atuação da Folia através da sucessão de gerações de cantadores. A música ocupa um lugar de destaque e seu uso está associado ao que mais esperam as pessoas que participam da Folia, à possibilidade de aproximação e ligação com o divino, que nesse movimento de performance e audiência constrói um repertório de uma região distinta do Brasil, com um sistema específico de composição musical.

Referências

CARVALHINHO, Miguel N. M. *Música de Tradição Oral em Alcongota, Alpedrinha, Casal da Serra, Castelo Novo, Lourical do Campo, S. Vicente, Soalheira e Souto da Casa*. Tese (Doutorado). Cáceres (POR): Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Extremadura, 2010.

GOLTARA, Diogo B. *Santos Guerreiros: Relatos de uma experiência vivida nas jornadas das Folias de Reis do sul do Espírito Santo*. Dissertação (Mestrado). Brasília: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2010.

HOOD, Mantle. The Challenge of “Bi-Musicality”. *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, Maio, 1960, pp. 55-59. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/924263?seq=1#page_scan_tab_contents (acessado em 05/05/2019).

HORTA, Ana Paula S. *Os Reis na Canastra: o sentido da devoção nas Folias*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

MENDES, Luciana A. de S. *As folias de reis em Três Lagoas: a circularidade cultural na religiosidade popular*. Dissertação (Mestrado). Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, 2007.

MOREYRA, Yara. Música nas Folias de Reis “mineiras” de Goiás. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v.4, n.2, pp. 173-188, jul/dez. 1983.

_____. De folias, de reis e de folias de reis. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v. 4, n. 2, pp. 135-172, jul./dez. 1983.

NETTL, Bruno. *Theory and method in Ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.

_____. *The study of ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. 3ªed. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press, 2015.

REILY, Suzel A. O canto da família: organização vocal nas Folias de Reis do sudeste brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 29, pp. 111-124. São Paulo, 1988.

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

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

TENZER, Michael. *Analytical Studies in World Music*. New York: Oxford University Press, 2006.

TREMURA, Welson A. *With an Open Heart: Folia De Reis, a Brazilian Spiritual Journey Through Song*. Tese (Doutorado). Tallahassee, FL: School of Music, The Florida State University, 2004.