



MANIFESTAÇÃO MUSICAL: A POÉTICA DA FOLIA DO QUILOMBO

SÃO JOSÉ DO CARRAZEDO

Musical manifestation: the poetics of the revelry of São José do Carrazedo quilombo

Fábio José Brito dos Santos¹
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
DOI: 10.29327/256659.15.3-15

RESUMO:

Este estudo discorre sobre as poéticas melódicas da folia presente na festividade de São José do quilombo Carrazedo, precisamente situado no município de Gurupá, no estado do Pará, geograficamente na região do eixo Marajó-Xingu, sendo parte de um trabalho dissertativo ao nível de mestrado em Ciências da Religião. O objetivo desta pesquisa é analisar os signos contidos nas letras da folia, melodias essas sendo entoadas por foliões autodidatas em forma de coro. Metodologicamente o estudo é de abordagem qualitativa, com uma pesquisa de campo, qual se interrogou três foliões que possuem uma vasta vivência no grupo harmônico-melódico, assim como, um aporte teórico que norteiam a concepção da música religiosa-regional como parte fulcral da manifestação. Dessa forma, constatou-se que a musicalidade se fundamenta em três pilares conceituais que se expressam como fator mediador em todos os cânticos. A partir desses pilares, são compreendidos todos os signos apresentados na folia, numa perspectiva que engendra a veneração, vivência, observação e exaltação.

Palavras-Chave: Manifestação; Poética; Folia; Signos.

¹ Doutorando em Educação pela Universidade Estadual de Londrina – UEL, mestre em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará – UEPA, quilombola paraense, docente da Educação Básica e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. E-mail: fabyosantos819@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Neste artigo apresentaremos uma análise dos significados e signos presentes nas letras poéticas da folia do quilombo São José do Carrazedo. Levantaremos o acervo de poesias melódica que são entoadas nas cerimônias religiosas da folia, desde o primeiro momento até o término da festividade.

A folia é executada por uma equipe de músicos autodidatas compostos por anciões, jovens e crianças que não possuem instruções ou capacitações sistematizadas, tudo é repassado a partir da observação e sabedoria popular, sobretudo na atuação da família, repassados por avô, pai, tio, irmão e vizinho por um sistema semelhante a compadrios. Esses ritmistas entoam cânticos numa espécie de coro sem participação de padres, bispos ou autoridades eclesiásticas, modelo típico dos quilombos gurupaenses, expandindo-se em outras localidades vizinhas, envolvendo instrumentos musicais, cantos e danças em forma de fé e devoção santoral.

Ressalta-se que a cada momento da etapa festiva, uma melodia é cantada com letra distinta, algumas vezes até a cadência musical também é remodelada e conseqüentemente exprime signos diversos e cabíveis a cada rito, sendo nas duas cadências existentes, uma compassada e outra frenética.

A semiótica também revela os significados de cada percurso celebrado pelos foliões, enunciando uma fusão com o sagrado, numa perspectiva etnomusicológica, fazendo uma abordagem descritiva e comparativas das letras da folia que se compôs no decorrer da trajetória histórica, sistema musical e o contexto sociocultural das melodias, “pelas questões que suscita, essa etnomusicologia desempenha um papel absolutamente peculiar em face à musicologia tradicional, pois obriga a relativizar, destacando a especificidade de nossa cultura, obras e as práticas musicais” (Nattiez; Lacerda; Coelho, 2020, p. 418).

Nesse sentido, as letras da folia são como ponto chave do elemento religioso, de modo que se atesta como intermédio entre o folião e o contexto santoral da festividade. Nessas letras estão contidas uma narração de todo o processo da festa, como uma forma de nortear o devoto ouvinte, expressando-se em forma de chamadas, agradecimentos, devoção e referências a momento específicos.

Os versos são improvisados, não há uma ordem muito específica, podendo variar muito de um mestre-sala² para o outro; entretanto, os cânticos manifestam uma semelhança peculiar em cada etapa do percurso e expressam emotividade, imaginação do ouvinte e comandos para os próprios devotos, que de acordo com os estudos de Lôbo (2017, p. 97) sobre a musicalidade da folia de santos Reis de Pirenópolis, expõe que,

diferentemente da música erudita dos rituais da Igreja Católica, as músicas entoadas na Folia, geralmente, advêm de inspirações espontâneas, ora produzidas no ato do percurso, por situações inspiradas diretamente da vivência cotidiana, que no contraponto ao erudito seria uma composição leiga. Essas práticas musicais são executadas por foliões que criam, em tempo real, melodias improvisadas, buscando vivenciar a devoção.

Ao todo foram analisados quinze cânticos que compõem todo itinerário da festividade São José, desse quantitativo, de músicas citadas, três foram gravadas ao vivo no decorrer da festa, quanto as outras doze faixas musicais, essas foram embasadas na obra *Ajuê meu São Benedito: projeto folias de Gurupá*³ (CD-ROM, 2001). No entanto, foram feitas algumas modificações em inúmeras estrofes, tendo como base as entrevistas e outras gravações feitas em campo. Vale ressaltar que os versos descritos retratam justamente o ano da pesquisa, ou seja, pode ter variações com anos anteriores e posteriores, essas letras são muito objetivas, ao ouvi-las identificamos o momento exato da cerimônia.

FOLIA: UMA MAGIA ACÚSTICA

O primeiro pilar, talvez o mais ostentado, é a veneração ao santo, as poéticas contêm uma grandiosidade de saudações, dedicações, agradecimentos e súplicas a São José, sempre exibindo o mesmo como detentor de toda a cerimônia e por vezes exprimem uma conversação material entre os foliões e o santo, rogações essas que são características do catolicismo popular.

² Cantor que entoa das melodias, usando uma espécie de reco-reco.

³ CD que foi resultado de um esforço coletivo da equipe paroquial da coordenação do conselho paroquial e dos foliões a partir do 3º Encontro de Foliões da Paróquia de Gurupá, realizado os dias 20 e 23 de junho de 2002.

Essa paisagem sonora em suas letras reverbera devoção, vibração e fé ao santo milagreiro, essa linguagem se efetiva na manifestação do sagrado, do ponto de vista real aos caminhos e etapas percorridos e simbólico das comunicações com a imagem acompanhada (Lôbo, 2017).

O segundo pilar é a paisagem amazônica, sendo que em todas as cantorias há uma grande contemplação da natureza nortista e vivência do homem ribeirinho, com suas tantas maneiras de interação com a biodiversidade e cultura amazônica. Essa proporção continental da natureza amazônica, possibilita no desenvolvimento da letra musical da folia como retrato sublime do cotidiano dos próprios letristas/ritmistas, exteriorizando seus ciclos de trabalho, lazer e imaginário caboclo:

A natureza amazônica se revela como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. Situa-se em tempo cósmico no qual tudo brota como nas fontes primevas da criação: a mata, os rios, as aves, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. É nesse contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciador de epifanias. Sob o *sfumato* do devaneio fecundado pela contemplação do rio e da floresta, olhando o horizonte das águas que lhe parece como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo dominado por ela (Loureiro, 2000, p. 8).

Essa dominação do homem com a natureza é a causalidade de interação com meio; a música da folia é produzida por instrumentos extraídos da floresta e suas letras também são estabelecidas da admiração do indivíduo pelo ambiente, como o anoitecer, entardecer, pescar, caçar, remar, plantar etc. Já o último pilar, e não menos importante, trata da exaltação e adoração ao Ministério da Santíssima Trindade, de forma que, no decorrer dos cânticos, sempre são mencionados o *Pai, Filho e Espírito Santo*, principalmente na conclusão de cada cantoria, que determina os comandos de benção dos foliões e fiéis, nesse sentido:

O sinal da cruz é a invocação da presença divina, professando a fé e a força [...]. A música induz todo partícipe a realizar o gesto do sinal da cruz, que é realizado com a mão direita. Simboliza a trindade santa: Pai — mão na testa; Filho — mão no coração, e Espírito — ombro esquerdo, Santo — ombro direita (Lôbo, 2017, p. 68).

Deste modo, os foliões cumprem atentamente a benção ordenada pelo mestre-sala de acordo com o momento da cerimônia. Ademais, todas as músicas dispões desses pilares já mencionados como base. Partindo desse pressuposto, os cânticos foram analisados em

consonância com a etapa de sua entoação, fazendo uma interpretação relativa com os versos cantados. Contudo, algumas estrofes se repetem em cânticos diferentes e, para ser sucinto, analisou-se uma única vez.

A letra retratada na alvorada é uma forma de chamamento para os fiéis, com intenção de despertar a comunidade, anunciando o início dos festejos, de modo que o avivamento para o acordar e amanhecer é o ponto central de todas as estrofes, com exceção das duas últimas que se voltam para o contexto mais eclesialístico.

Possivelmente, essa chamada no alvorecer servia como um alarme para os moradores do quilombo que moravam em veredas nas adjacências da capela; assim, os sons da percussão com a interpretação vocal do mestre-sala eram essenciais para a reunir os devotos na cerimônia de abertura, isso envolvia uma produção musical em concordância com a autenticidade do espaço instrutivo. Nesse aspecto, Loureiro (2000) ratifica que o homem amazônida é um produtor cultural das suas próprias origens, ele não é um poeta de qualquer jeito, não tem aleatoriedade em suas composições, pois suas poesias remetem ao seu hipotético mundo, que acalanta e encanta sua alma.

Continuamente, nota também que na estrofe 8 é mencionado um elemento inexistente nas estruturas da capela do quilombo, isto é, as vidraças; entretanto, o grupo de foliões que tocam nos quilombos são os mesmos que compõe a folia de São Benedito de Gurupá, cultuado em todo mês de dezembro na igreja matriz da cidade, e apresentam inúmeros vitrais religiosos, justificando essa referência na música.

Outro destaque vai para as palavras desconhecidas no segundo refrão. Um dos foliões mais tradicionais dos quilombos de Gurupá fez a seguinte afirmação ao ser interrogado sobre as palavras *Epuê e Camundá*: “eu tenho quase oitenta anos de vida e não cheguei a perguntar para os outros mestres-salas antes de mim sobre significado destas palavras, o que eu sei, que é de origem indígena e africana, uma mistura que ninguém sabe ao certo o que quer dizer” (Santana⁴, 2023).

Cântico 1 - Alvorada

⁴ Francisco Pereira Santana, popularmente conhecido como França (79 anos), é o principal e mais renomado mestre-sala do município de Gurupá, natural da comunidade quilombola Maria Ribeira, atua como folião de São José há mais de vinte anos.

**ê, ê, ê á, á
ê, ê, ê, á (Refrão 01)**

1- *Alvorada, alvorada
Primeiro cantar do galo.*

2- *Para pedirmos as graças
No romper da madrugada.*

3- *Já se foi a luz da noite
Estamos na luz do dia.*

4- *Glorioso São José
Vós nos dei um bom-dia.*

5- *Vós nos dei um bom-dia
Também a sua bênção.*

6- *Já se vem a Estrela Dalva
Também vem rompendo o dia.*

Epuê já é dia

**Epuê já é dia
Eu quero camundá ê, ê, ê, a.. (Refrão 02)**

7- *Já são horas de dizermos
Bom Jesus cheio de Graça.*

8- *Já se vem o sol raiando
Penetrando na vidraça.*

9- *Acordai cravo-de-rosa
Acordai que já é dia.*

10- *Acordei quem está dormindo
Neste sono tão profundo.*

11- *Bate o sino no calvário
Madalena, o que seria?*

12- *Levantando a mão direita para louvar a
Santa Cruz.*

*Pai, Filho, Espírito Santo para sempre amém
Jesus.*

Em cânticos posteriores veremos outros termos dessa natureza, com significado desconhecido entres os foliões, mas que é citado em vários versos, até mesmo pouco se perguntado ou investigado entre os foliões e o povo da comunidade que ouve frequentemente nas rezas.

Cântico 2 – A busca do mastro

1- *Por aqui vamos andando,
Com sua bandeira voando.*

**É parma, é parma pé,
Mais depressa queremos chegar (Refrão 1)**

2 - *Jesus Cristo, Rei da Glória,
Filho da Virgem Maria.*

3 - *Glorioso São José
Que vai nos acompanhando.*

4- *Que vurto branco é aquele,
Que nos'ar anda avoando.*

5- *Aonde anda São José,
E o Divino Espírito Santo.*

6 - *Esta rua tão comprida,
No meio faz quatro cantos.*

7- *Quem duvida do sol quando nasce
Quem duvida do sol quando nasce
Quem luzes tão bela num sôbe luzir?*

*Ajuê, ajuê ticumbê,
congo real num é comumbê (Refrão 2)*

*8- Glorioso São José aqui vão seus folião,
Vão cantando e vão chorando pedindo sua
benção.*

A folia cantada na busca do mastro se entoa apenas na versão frenética, essa se reporta a uma convicção que há um acompanhamento do que é divino nessa caminhada, mas não no sentido físico material, visto que, a imagem do santo não se faz presente nesse percurso, mas numa concepção espiritual, dentro uma realidade interior dos foliões, isto é, naquilo que é *racional* dentro de suas convicções de fé, retificando-os que nunca estão sozinhos, mas guiados e protegidos pelo santo protetor.

Dessa forma, as menções a São José como acompanhante e Jesus Cristo o Rei da Glória afirmam a vista de um sinal embranquecido. Assim, confirmam essa presença imaterial de elementos crédulos pelos foliões, de tal modo, que essa etapa se inicia ainda em mata fechada com direção a barraca⁵ do santo.

São atestadas outras quatro palavras desconhecidas no segundo refrão, que são: Ajuê, Ticumbê, Congo Real e Comumbê. Sobre essas expressões, Lopes (2013. p. 72) faz uma breve ponderação a respeito:

Os próprios foliões de São Benedito que também oficiam nas irmandades das comunidades rurais, quando executam algumas cantigas, cantam frases que para os próprios mestres-salas são indecifráveis. Assim registramos a seguinte frase que compõe a cantiga de agradecimento da mesa: 'ajuê, ajuê ticumbê, ajuê, ajuê, ticumbê, congo real num é comumbê' Esse tipo de memória sugere uma reminiscência, quiçá, africana.

Nas interpretações deste pesquisador acima, a palavra *ajuê* é uma herança afro-indígena que roga pela proteção e bençãos dos santos, possivelmente se refere a *salve* ou *viva* num aspecto de glorificação do santo, palavras essas com semânticas que transferem uma percepção de enaltecimento e gratulação.

Cântico 3 – Levantação/derrubada do mastro

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a (Bis)

vós nos queira acompanhar.

1- *Glorioso São José,*

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a (Bis)

⁵ Casa de festejos do santo, que ocorre a quermesse, leilões, dança e música.

2- *Vós nos queira acompanhar,
Para o mastro levantar (derrubar).*

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a (Bis)

2- *Jesus Cristo, o Rei da Glória,
Filho da Virgem Maria.*

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a (Bis)

4- *Avoando meu bem avoando,
Este pombo de mar avoando.*

A voando, meu bem avoando,

Passarinho do mar avoando (Refrão)

5 - *Vinde, vinde amor divino,
Vamos embora menino.*

6 - *Glorioso São José,
Seu mastro está levantado (derrubado).*

7- *Por aqui vamos entrando
Pela porta principal.*

8- *Os anjos estão de joelho,
Jesus Cristo no Altar*

Para a levantação/derruba do mastro⁶, a folia é direcionada exclusivamente para o santo, ou seja, a finalidade é *convidar* o São José para admirar a levantação/derruba do seu mastro, muito diferente dos outros cânticos que em sua maioria são dirigidos aos próprios foliões ou para os devotos e mordomos. Essa *interlocução* entre os foliões e o santo são usuais na musicalidade da folia, esses atos são caracterizações repercutidas no catolicismo popular.

Para esse praticante, a imagem do santo é um ser vivo, apesar de todos acreditarem que o *verdadeiro* santo se situa no céu, isso é tão fato que esse mesmo “é capaz de castigar os abusos e desrespeitos, mas também protege seus fiéis, concedendo-lhes graças pessoais ou livrando do mal a comunidade inteira” (Maués, 1995, p. 176). Na expressão da musicalidade é reconhecida essas manifestações na devoção da folia ao santo, não só na convocação inicial para a cerimônia, sobretudo na estrofe 6, quando se afirmam para a imagem do santo *seu mastro está levantado*, compreendendo essa ação de se comunicar. Esse cântico é entoado apenas na cadência compassada, sendo que se inicia na capela, mas com a saída para área externa é paralisado, e continuado com a levantação do mastro, dirigindo-se com o santo para a capela de volta.

Na estrofe 4, ratificado também no refrão da música, aparece o verso *avoando meu bem avoando*, nesse exato momento os alferes iniciam o balancear das bandeiras, que estabelecem uma impressão voadura em seus tecidos brancos no ar e em seguida cita *este*

⁶ Tronco de madeira que ao levantar simboliza o início dos festejos, ao derrubá-lo significa o término.

pombo do mar avoando e passarinho do mar avoando, fazendo uma alusão ao pássaro de penas brancas, ou seja, uma mera comparação das bandeiras com os movimentos da ave.

Cântico 4 – *Avê Maria/ Tândade / Trindade*

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a (Bis)

- | | |
|---|--|
| 1- <i>Aves Maria são dadas,
São horas de oração.</i> | 5- <i>Somos filho de São Pedro,
Descendemos de Adão.</i> |
| 2- <i>Já se foi o sol se pondo,
Deixando o mundo sem luz.</i> | 6- <i>A pombinha dolorida,
Foi beber água em Roma.</i> |
| 3- <i>Juntamente a luz divina,
Pela chagas de Jesus.</i> | 7- <i>Levantando a mão direita,
Pra louvar Santa Cruz.</i> |
| 4- <i>Glorioso São José,
Vós nos dei um boa-noite.</i> | 8- <i>Pai, Filho, Espírito Santo
Para sempre amém Jesus.</i> |

Esse cântico é conhecido em três termos, no entanto, todos têm o mesmo sentido litúrgico, fundamentado em uma cerimônia no período do entardecer, com referências que não se resumem apenas ao santo festejado, mas principalmente a Virgem Maria e a tríade do Pai, Filho e Espírito Santo.

O uso dos três termos é bem comum dentro de um mesmo grupo de foliões, sendo que *Tândade* é uma variação linguística de Trindade, já o termo *Avê Maria*, que é o mais comum entre os foliões de São José, se atribui as referências marianas que se faz logo no início do primeiro verso.

A letra dessa música é uma espécie de contraversão da alvorada. De acordo com o mestre-sala, a seguinte disposição sobre o porquê dessa formalidade se dá: “já que se faz uma cerimônia ao alvorecer da manhã para o santo é mais que justo fazer outra ao entardecer” (Santana, 2023).

Nas letras observa-se uma exaltação ao anoitecer, ao contrário da alvorada que faz os mesmos elogios ao amanhecer do dia, ambas são primeiramente entoadas na versão compassada, logo depois de modo frenético em ritmo de Gambá⁷. Dessa forma, aproximam-se significativamente os signos de um cântico com o outro.

⁷ Dança típica das comunidades quilombolas de Gurupá, considerado como parte profana da folia.

Outra similaridade entre ambas que marcam as características das letras dos dois cânticos são as menções às figuras bíblicas – sendo até incomuns dentro das composições musicais da folia, e nessa podemos notar na estrofe 5 os expoentes *São Pedro e Adão*, quanto na alvorada, cita-se *Maria Madalena* na etapa final dos versos. Nessa premissa, o cântico da Avê Maria é dotado de uma religiosidade que foge aos parâmetros dos demais, abarcando um conteúdo que repercute palavras de sentido universal cristão, acrescentando outros conceitos.

Cântico 5 – Agradecimento da mesa (Almoço/Jantar)

<i>ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a ... (Refrão 1)</i>	<i>5 - Viva quem serviu à mesa, (bis)</i> <i>Quem deu água aos folião. (bis)</i>
<i>1- Agradecemos irmãos, Pela janta que nos deu. (bis)</i>	<i>6- Tem os anjos na companhia, (bis)</i> <i>Glória o céu por salvação. (bis).</i>
<i>2- Para o alimento do corpo, Seja pelo amor de Deus. (bis)</i>	<i>7 - É com a virgem da pureza, (bis)</i> <i>Com que se agradece a mesa (bis)</i>
<i>3 - Vejo esta mesa ornada, Toda coberta de véu. (bis)</i>	<i>8 - Bendito e louvado seja, (bis)</i> <i>Com que se agradece a mesa. (bis)</i>
<i>4 - Glorioso São José, Lhe ponha mesa no céu. (bis)</i>	<i>9 - Levantando a mão direita, (bis)</i> <i>Pra louvar a Santa Cruz. (bis)</i>
<i>Ajuê, ajuê, ticumbê, Congo real num comumbê (Congo real num Avê Maria) (Refrão 2)</i>	<i>10 - Pai, Filho, Espírito Santo, (bis)</i> <i>Para sempre amém Jesus. (bis)</i>

Na entoação do agradecimento de mesa, verifica-se um reconhecimento não só aos juízes ou mordomos que ofertaram a refeição, mas excepcionalmente a uma gratulação divina, de gratidão divina pelo alimento cedido, direcionando a uma perspectiva que o promesseiro que doou a refeição é importante; contudo, há uma fator supremo que perpassa qualquer ato de caridade da promessa, isso é, constata-se que a necessidade do alimento não é um valor apenas material, mas sim espiritual, como forma de benção celestial.

É possível compreender na letra do cântico que agradecer o ato de comer não suprime a demanda de satisfação do corpo físico, mas sim o modo de como essa interação

é importante para o sentido imaterial dos ritmistas, sobretudo na conservação e ação dos vínculos com religioso, de forma que “assim como a língua falada, o sistema alimentar contém e transporta a cultura de quem a pratica, é depositário das tradições e da identidade de um grupo” (Montanari, 2013, p. 183).

O simbolismo do sagrado nessa cerimônia é tão acentuado que há uma singularidade dessa formalidade em comparação com as demais, sendo uma das únicas que contém a presença de todos os instrumentos inteiramente sagrados, porém, sem a presença da imagem do santo, que é o caso das bandeiras, alabarda e estola do Mantenedor⁸ que participam nas proximidades da mesa no momento do rito.

Na entoação do refrão 2, se constatou que por vezes os foliões trocam o verso *Congo real num é comumbê* pela tal forma *Congo real num Avê Maria*, de tal modo, que interoguei alguns foliões a respeito dessa diferenciação do verso para esclarecimento da situação, Seu José Lima⁹ disse que “muitas palavras de origem estranhas foram se perdendo com o passar dos anos, essa frase é um exemplo disso, quando eu era criança tinha muitas palavras desconhecidas, hoje em dia não tanto como antes” (Lima, 2022).

As transformações ocorridas pelo tempo são comuns, mesmo que a essência da folia seja pertinente no seu sentido terminante, possivelmente não só palavras sofreram variações ou modificações, ademais tantas rimas tenham desaparecido dos cânticos, cessando os tais signos.

Cântico 6 – Convite para a reza (Ladainha/Missa)

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a ... (Refrão/bis)

1- *Abri as portas do céu,
Suspendei suas cortinas. (bis)*

2- *Cheguem todos os devotos,
Cheguem todos a rezar. (bis)*

3- *Os devotos que rezarem,
Fazerão sinal da cruz. (bis)*

4 - *Glorioso São José
Vamos todos venerar. (bis)*

5 - *Jesus Cristo, Rei da Glória,
Filho da Virgem Maria.*

6 - *Pai, Filho, Espírito, Santo,
Para sempre, amém, Jesus.*

⁸ Folião de maior chefia na hierarquia da folia.

⁹ Folião, ancião da comunidade, 67 anos de idade.

Cântico 7 – Agradecimento da reza (Ladainha/Missa)

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a ... (Refrão/bis)

*1 - A reza tá celebrada,
Já tão feita as oração. (bis)*

*2 - Os devotos que rezaram,
Tenham em seu coração. (bis)*

*3 - Glorioso São José,
Mais alegre ele está. (bis)*

*4 - Em cima daquele asseio,
Vejo uma pedra lavrada. (bis)*

*5 - Onde tá São José,
E a família sagrada? (bis)*

*6 - Levantando a mão direita,
Pra louvar a Santa Cruz.*

*7 - Pai, Filho, Espírito Santo,
Para sempre amém Jesus.*

Os dois cânticos acima são tocados nas celebrações litúrgicas da programação na capela, obviamente o convite é entoado no início e o agradecimento no término. As letras são bem objetivas, com relevante foco nos devotos ouvintes, fazendo uma espécie de provocação a atenção aos fiéis do santo, como momentos introdutório e conclusivo das orações, tanto a noite como de dia.

Por se tratar de uma antecedência da ladainha, algumas rimas, sobretudo as finais, fazem expressivas menções a figuração da Trindade, de maneira até mais intensa que os outros cânticos, emitindo as concepções do Pai, Filho e Espírito Santo, crença essa que também é desenvolvida no transcorrer do cerimonial conduzido pelas rezadeiras e promesseiros.

De tal modo, “o sinal da cruz é a invocação da presença divina, professando a fé e a força para dar início ao momento” (Lôbo, 2017, p. 68). Quanto que nas liturgias latínórios fazer o sinal da cruz é importante não só nos inícios, mas em especial ao fim de cada etapa da reza, de forma, que é dado ênfase desde o toque de convite da folia até o desfecho das orações da noite.

Na letra do cântico de agradecimento, especificamente na estrofe 3 se atesta uma afirmação de contentamento do santo com a cerimônia realizada. Resumindo-se a letra do convite a reza faz o convencimento dos fiéis de atração para oração, e logo após a letra do agradecimento certifica a felicidade do santo, em repercussão das honrarias e devoções dos praticantes.

Cântico 8 - Rosário

1- *A reza já foi rezada,
Já foi feita as orações (Bis)*

3 - *Aqui estão seus folião,
Pedindo a sua benção. (bis)*

***Chamando o Rosário pelo amor de Deus
(Refrão)***

4 - *Levantando a mão direita,
Pra louvar a Santa cruz. (bis)*

2- *Glorioso São José,
Mas ele alegre ele está. (Bis)*

5 - *Pai, Filho, Espírito Santo,
Para sempre amém Jesus. (bis)*

Cântico 9 – Jagubê (Toque do menino Jesus)

1- *Ê, ê, ê, ê, ê...
menino Jesus nasceu.*

3 - *Cheira cravo,
Cheira rosa.*

***Ê de jagubê, está no céu, está na terra,
Ê de jagubê (Refrão).***

4 - *Levantando a mão direita.
Pra fazer sinal da cruz.*

2- *Em cima de
Uma pedrinha.*

5 - *Ê, E para sempre,
Amém Jesus. (bis)*

O cântico do Rosário tem uma letra similar ao agradecimento da reza, contudo, essa canção é muita relativa na quantidade de rimas e duração, visto que, enquanto os fiéis vão se benzendo aos pés da imagem do santo, o mestre-sala vai improvisando versos até o último devoto fazer sua benzeção, por fim, acaba mesclando com rimas de diferentes cânticos da folia.

À visto disso, os versos no geral fazem alusão ao santo como milagreiro, os foliões como submissos e leais, já os devotos com suas benções alcançadas e as promessas cumpridas, tem como princípio fazer os fiéis irem *tomar a bença* do santo, por isso, a música descreve sutilmente essa dependência de venerar, o quanto é inevitável as súplicas e a necessidade de agradecer.

O compasso do Rosário é extremamente enternecedor, com uma cadência vagarosa que passa um sentimento de afeição com o santo, até o mestre-sala alterar a entonação da voz que passa a interpretar uma dicção de suplicação e consolo, assim, emite no devoto uma vontade inabalável de tocar na imagem do santo. Entretanto, não é todos os mestres-salas que interpretam esse cântico, por isso, não é tão comum nas rezas.

Em relação ao canto do Jagubê, é um ato que ocorre após o agradecimento da reza, a música é extremamente curta com ritmo animador e frenético, mas com um significado ímpar, visto que, é obrigatória ser interpretada antes do encerramento da liturgia final. Sobre as particularidades desse cântico, interroguei ao mestre-sala o motivo de ser tocado todas as noites, de tal modo, recebi a seguinte resposta:

o toque do Menino Jesus tem que ser tocado em toda celebração, por causa de São José é o dono da família sagrada, ele é o pai de Jesus, por isso não pode ficar sem o toque, toda vez que vamos entoar esse toque, temos que arrastar o aparador dos tambores para trás, como forma de respeito ao chefe da família sagrada (Santana, 2023).

Nesse sentido, na letra do toque é notável uma louvação ao Menino Jesus, sobretudo ao seu nascimento, porém, é o único canto que não cita o nome de São José, por se tratar especificamente do filho de Deus. Considera-se o componente chave desse toque, a palavra-chave do refrão *Jagubê*, de forma que nenhum folião soube responder o significado do termo, mas, conforme a colocação da palavra entre as demais contidas no verso, depreende-se que o termo denota uma acepção de *onipresença*, como o próprio refrão diz *está no céu, está na terra*.

Cântico 10 – Samba da Igreja

Ê, ê, e, á, e, ê e, á,
Avê Maria são dadas.

Ê, ê, e, á, e, ê e, á,
Mariagandeira (Refrão)

1 - Já se foi o sol se pondo,
Deixando o mundo sem luz,
Juntamente a luz divina,
Pela chagas de Jesus.

2 - Já se foi a luz do dia
Já estamos na luz da noite,
Glorioso São José
Vós nos dê uma boa-noite.

3 - Fala, fala pau de rosa
Não se deixe arrebaixar
Nesta noite tão alegre
Hoje nós vamos cantar.

4 - Hoje nós vamos cantar,
Pro glorioso São José,
Glorioso São José
Veio nos abençoar.

5 - Glorioso São José,
Aqui estão seus foliões,
Cantando e tão chorando,
Pedindo sua Benção.

6 - Glorioso São José,
Vós nos queira desculpar,
Se não tiver a seu gosto,
Vós nos queira perdoar.

7 - Rezemo com a mão direita,
Fizemos o sinal da cruz,
Pai, Filho, Espírito Santo
Para sempre amém Jesus

Esse toque é o encerramento da celebração na igreja, a sua letra é muito parecida com as Trindades, entretanto, o seu ritmo é abundantemente frenético, ou seja, é na verdade um *Samba de Gambá* e tem como objetivo animar e empolgar o público para a dança do Gambá na barraca, como se fosse uma prévia do arrasta-pé logo depois.

A exaltação ao santo e o embelezamento do anoitecer é o principal enfoque na contextualização dessa letra, as preces por bençãos e proteções são contidas no cântico como forma de veneração. No geral, a rogação ao santo é muito mais prestigiável na poética do que ao próprio Deus-criador, sendo mais claro, “o padroeiro parece muito mais próximo e humanizado do que Deus. Pelo menos é o que preenche o imaginário da crença, esperança, desejo, diálogo, generosidade, sustentáculo espiritual” (Loureiro, 2000, p. 156).

Quanto aos arranjos, apesar do compasso rítmico não ser o mais comum para esse tipo de cântico, a vibração dos tambores são notáveis na percussão da música, com os rufares mais fortes e toques bem ligeiros, assim como o cacete¹⁰ que o acompanha com uma batida similar a velocidade do rufar.

A presença de palavras afro-indígenas também é identificada, no caso do termo *Mariagandeira* logo no refrão. Entretanto, como não há palavras acompanhantes neste verso, ficou difícil a compreensão da semântica para entender do que se trata, além disso, os foliões não souberam responder o significado da tal palavra.

Cântico 11 – Esmolação (Chegada na casa do devoto)

ê, ê, ê, a, ê, ê, ê, a ... (Refrão/bis)

*1 - Glorioso São José,
Visitando nesta hora.*

*2 - Vem trazendo seus milagres,
Aos irmãos que necessitam.*

*3 - O senhor irmão devoto,
Pegue-se com ele agora.*

*4 - Pai, Filho, Espírito Santo,
Para sempre amém Jesus*

Cântico 12 – Esmolação (Despedida da casa do devoto)

Avoando meu bem avoando,

Esse pombo do mar avoando (Refrão/bis).

¹⁰ Pequenos troncos de madeira que servem como baquetas na traseira do tambor.

1 - *Despedida é despedida,
Mas não é por desengano.*

2 - *Glorioso São José,*

Diga adeus até pro ano.

3 - *Vinde, vinde amor divino,
Vamos se embora menino.*

As musicalidades da esmolação do santo são entoadas no ritmo bem compassado que se torna muito tocante ao ouvinte, de modo que o intuito da letra é de ratificar o convencimento do devoto sobre a importância e dimensão da benevolência poderosa do padroeiro local.

A letra musical da chegada respalda que a esmolação não se trata apenas de uma visitação do calendário religioso e cívico anual, mas a essencialidade de um fenômeno milagroso, propício para intervenção de prodígios, pedidos, esperança e dedicação do santo pelas bençãos compartilhadas, acarretando com a retribuição do devoto, com os donativos em arrecadação.

Na verdade, esses cânticos reforçam os feitos divino do santo, dessarte o milagre é o agente da relação venerador e venerado. De acordo com Maués (1995), esse milagre é uma concepção do catolicismo popular, pois acredita-se que Deus concede poderes extraordinários ao santo, para que esse possa curar, auxiliar, amparar e socorrer àqueles que de fato são contritos a ele.

No contexto da estrofe 3 da Chegada, há um comando *o senhor irmão devoto, pegue-se com ele agora*, entretanto, não se trata do contato físico, mas certamente no sentido espiritual e de suplicação do devoto para com o santo, no ato de fazer seus pedidos e interseções.

Conforme a letra da esmolação de despedida, retrate-se uma forma de consolo com o fiel, afirmando que é uma despedida, e não um desengano, motivando o devoto na confiança que o santo retornará no ano seguinte, elevando a um estado de consolação. De tal modo, que o ritmo suave da percussão é emocionalmente comovente, a família se reúne na sala para viver esse momento de partida.

Já na última estrofe é um comando de saída, *vinde, vinde amor divino, vamos se embora menino*, convidando os ritmistas para prosseguirem a esmolação para outras residências, ademais também é uma instrução para o devoto dirigir a imagem do santo em sequência.

Cântico 13 – **Meia-lua**

*Remando, remando,
Remando, remando
Com remo de faia (refrão)*

*2 - Jesus Cristo Rei da Glória,
Filho da Virgem Maria.*

*1 - Glorioso São José,
Mais alegre ele está.*

*3 - Pai, Filho, Espírito Santo,
Para sempre amém Jesus.*

O cântico da meia-lua é contido de versos aleatórios improvisados para a procissão fluvial, contendo rimas de vários momentos da folia, com seu ritmo frenético, muito parecido com as batidas do Gambá, podendo durar até uma hora de cantoria, visto que, essa etapa da festa é duradoura e extensa. O ápice dessa letra é o refrão com versos significativos para o contexto histórico-cultural da comunidade, *remando, remando, remando, remando, como remo de faia*¹¹, que, ao interrogar seu Aguinaldo Benaion¹² sobre o porquê dessa letra, ele fez o seguinte relato:

No antigo Carrazedo não existia barco com motor, na verdade nem tinha pra cá, aí a meia-lua era realizada de canoa e o povo ia remando para acompanhar o santo no rio, todos iam de remo faia, que era usado muito na época, hoje em dia tudo mudou, mas a gente continua cantando assim, porque desde o começo a folia é assim (Benaion, 2022).

Notamos que a convivência cultural da comunidade é estampada na letra do cântico, partindo do pressuposto que a música é produto daquilo se vivia e praticava na época, envolvendo a concepção do universo amazônico, que, apesar das transformações do modo vida, faz alusão às vivências históricas. Em suma, a poética cabocla tem um significado muito reversível temporalmente, ela se modifica em concordância com a sociedade e a natureza amazônica, essas variações ocorrem cronologicamente, mas quase pouco mudando os reais sentidos socioculturais (Loureiro, 1995).

Esses sentidos nos remetem a concordar que a inspiração do poeta amazônida tem como escola o próprio ambiente que ele habita, ou seja, aquilo que ele observa em suas atividades mais comuns do dia a dia, como mencionados no refrão, o remar, o remo e a paisagem típica.

¹¹ Expressão usadas pelo amazônidas para definir remo de cabo longo.

¹² Folião ancião da comunidade, 70 anos de idade.

Cântico 14 – **Matinada**

1 - *Glorioso São José, (bis)*
Mais alegre ele está. (bis)

Ajuê, meu São José
Glória no céu, ave Maria (Refrão/bis)

2 - *Mais alegre ele está,*
Viu sua meia-lua dobrar. (bis)

3 - *Glorioso São José*
Que vai nos acompanhando. (bis)

4 - *Aqui vão seus folião,*
Vão cantando e vão chorando,
Pedindo suas benção. (bis)

5 - *Já se foi o sol se pondo,*
Deixando o mundo sem luz. (bis)

6 - *Glorioso São José,*
Vós nos queira desculpar. (bis)

7 - *Se não tiver a seu gosto,*
Vós nos queira perdoar. (bis)

8 - *Por aqui vamos entrando,*
Pela porta principal. (bis)

9 - *Os anjos estão de joelho,*
Jesus Cristo no altar. (bis)

Como o próprio nome diz, o cântico do Matinada compreende do final da tarde para o anoitecer, quando a imagem do santo é retirada da embarcação e retornada para seu lugar tradicional na capela. O ritmo da matinada é de forma bem lenta, como uma forma de descanso das frenéticas batidas da procissão-fluvial. Esse cântico conduz uma pequena caminhada de veneração, assim a letra indica uma compreensão de alegria do santo em presenciar a meia-lua, ou seja, um sentido de satisfação em contemplar o momento tido como chave da festividade, esse entendimento parte da perspectiva dos foliões.

Por anteceder a cerimônia da Trindade, a letra de ambos momentos é muito similar, de tal modo que algumas estrofes se repetem, principalmente o início e final, com menções ao escurecer da noite, o sol, a luz, obediência e servidão incondicional ao santo.

Uma das estrofes mais vistosas no Matinada manifesta a seguinte rima, *se não tiver a seu gosto, vós nos queira perdoar*, que exprime a preocupação dos foliões com a aprovação do santo acerca das homenagens e devotamentos concedidos, estrofe essa, que também é identificada em outros momentos, fortalecendo a concepção que “essas paisagens das folias são portadoras de significados, constituindo sons musicais que reverberam em uma dimensão objetiva e em uma dimensão subjetiva, traduzida pelas emoções e devoções” (Lôbo, 2017, p. 42-43).

Cântico 15 – Gambá (Mão-de-Samba)

**ê ê, ê, á, ê, ê, á,
Que noite tão alegre...
ê ê, ê, á... mariagandeira.
(Refrão 01)**

1- Ó que noite tão alegre
Não há outra, sem segunda,
Glorioso São José
Que alegrou a todo mundo.

2 - Dance, dance minha gente
Que uma noite não é nada
Se não dormir agora
Dormirá de madrugada.

**Chora, chora passarinho,
Chora, chora meu benzinho,
Passarinho bateu asa,
Deixando pena no ninho. (Refrão 02).**

3 - Se eu soubesse que tu vinha,
Tinha feito o dia maior,
Daria um laço na fita verde,
Prendia o raio do sol.

4 - Menina quando tu for,
Me escreve lá do caminho,
Se não tiver o papel,
Tem a asa de passarinho.

5 - Debaixo daquela serra,
Passa boi passa boiada,
Onde passa a moreninha,
De cabelo cacheado.

6 - Não sou ponte nem passagem,
Nem ave de caneleira,
Sou brinquedo das casadas,
Ramalhetes das solteiras.

7 - Eu queria tá agora,
Onde tá meu pensamento,
Meu coração celebrava,
Meu corpo tomava alento.

8 - Vou mandar fazer uma balsa,
Da casca do miritizeiro,

Para embarcar a menina,
No porto do Carrazedo.

9 - Você diz que eu moro longe,
Longe eu não moro não,
Moro na ponta da ilha,
Dentro do teu coração.

10 - Cravo branco na janela,
É sinal de casamento,
Menina guarda teu cravo,
Que contigo eu caso sempre.

11 - Tanta laranja madura,
Tanto limão pelo chão,
Tanto sangue derramado,
Dentro do meu coração.

Ê, lê, bambá, ê, lê bamba reá. (bis)

**Siriá, siriá,
Sereia da beira-mar. (Refrão 03/bis)**

12 - Siriá, meu bem siriá,
Eu tava dormindo,
Vieram me acordar.

13 - Se eu soubesse não vinha do mato,
Vinha pra tirar sarará do buraco.

**Eu vi Manoé eu vi,
Eu vi roncar no mar,
Vamo levantar bandeira,
Que a maré tá preamar. (Refrão 04)**

14 - O anel que tu deste,
No domingo das Trindade,
O anel caiu na pedra
Redobrou nossa amizade.

15 - O anel que tu me deste,
Eu mandei para Vigia,
O amor que tu me tinhas,
Era só quando me vias.

16 - Menina, minha menina,
Meu doce de melancia,

*Um beijinho de tua boca,
Me sustenta quinze dias.*

19 - O carão bateu asa, no turiá. (bis)

***Dói, dói, dói, minha escadeira,
Me dói, amor. (Refrão 05)***

20 - Quem gapoia, gapoia, é Tamatá. (bis)

*17 - Segura minha cabeça,
Cura meu corpo também, amor.*

21 - O peixinho que pula, é o jacundá. (bis)

22 - A canoa virou, na maresia. (bis)

18 - Olha o carão, gavião reá. (bis)

23- A pomba com gavião, caiu de banda. (bis)

Por se tratar de um cântico voltado para a iniciação do baile a noite na barraca, isto é, o Gambá, a sua letra é inteiramente festiva com versos criativos e fora do padrão comum da folia do santo, tem termos mais atrevidos, com versos romantizados, providos de sedução e galanteios.

Como aponta Vico (1983), desde sempre o homem tende a sentir e produzir a poesia como algo sublime, que abarca elementos de fascinação, tentação, encantamento, prazer e atratividade. Assim, com essa busca incessante da pomba com o gavião no final do cântico, esse magnetismo da musicalidade é notado consideravelmente na certa captura final do casal protagonista.

Outrossim, são as reportações vastas do universo amazônico. Em quase todas as estrofes do Gambá são poetizadas os recursos naturais e fundamentos culturais dos povos da floresta. Seguindo esse raciocínio, Mukarovsky (1981) relata que a concepção da natureza por si própria direciona o artístico numa convergência com a expressão cultural do homem, bem como a paisagem que o rodeia é o resultado da sua própria identidade cultural¹³.

Nesse contexto, as menções à biodiversidade retratadas no cântico relacionam à vida do caboclo ribeirinho são partes integrantes da concepção cultural do ribeirinho mariscador¹⁴, como, por exemplo: os peixes pescados, os pássaros observados, o meio de transporte empregado, os alimentos consumidos e outros aspectos comuns da vida do sujeito amazônida com sua caboclitudo¹⁵.

¹³ Cultura cabocla que sofreu várias transformações ao longo do tempo.

¹⁴ Caboclo que caça e pesca.

¹⁵ Cultura cabocla que sofreu várias transformações ao longo do tempo.

Essa poética certamente é operada nessa ligação estreita de habitante e geografia e, por se tratar de uma região heterogênea, se aflora intensamente. Dentre essas razões, apercebe-se que

na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa a sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela visualidade (Loureiro, 2012, p. 21).

A criação de suas manifestações poéticas culturais foi incorporada em sua religiosidade praticante, considerando suas noções de habitat, herança ancestral, sobrevivência num espaço distante das grandes povoações e principalmente a sua maneira válida de festejar, viver e pensar o mundo. Com essa carga cultural, a Amazônia é uma das regiões inteiramente diversas, que dificulta uma definição singular, mas alimenta uma não delimitação dos seus significados e reflete um conjunto de conceitos religioso-poéticos no espaço social (Moreira, 1960).

Desse mesmo modo, os signos da folia do Gambá ratificam o peso conceitual da sua letra, nas inúmeras referências a composição sociocultural da comunidade, formando-se a partir de suas crenças, manutenção da expressão popular, comportamentos do seu cotidiano e interpretação do seu meio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise realizada, foram consideradas todas essas composições que rodeiam a construção da festividade na perspectiva da folia, como ponto determinantes, a cronologia de ressignificações e concepções da expressão religiosa, a introdução detalhada dos cânticos da folia, os sentidos etnomusicológicos e suas acepções representativas na linguagem poética, tanto no entendimento dos foliões quanto de alguns teóricos que sustentam essa tematização.

Outrossim, os diversos signos compreendidos na folia são interligados a base do catolicismo popular, reiterado a presença de acepções que não estão em escrituras, normas

ou moldes do catolicismo eclesial, necessitando de uma compreensão além dos parâmetros canônicos.

É fato, apesar dos poucos estudos nesse campo não se torna essa pesquisa um material isolado, pelo contrário, espera-se que outros estudiosos possam brevemente colaborar com essas temáticas que inclui diversas ponderações, como: religião, cultura, quilombos e historiografia.

REFERÊNCIAS

LÔBO, Aline. Sanatan. *Sons e movimentos [manuscrito]: sentidos do sagrado na musicalidade da folia de santos Reis de Pirenópolis, Goiás*. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) - Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2017.

LOPES, Robson. Wander. Costa. *Ajuê, meu São Benedito: Projeto Folias de Gurupá*. Belém: Gravodisco Ltda, 2001.

LOPES, Robson Wander. Costa. *CEBs Ribeirinhas: análise do processo de organização das comunidades eclesiais de base em Gurupá-Pa*. 2013. 206 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Centro de Ciências Sociais e Educação, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2013.

LOUREIRO, João. de Jesus. Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, João. de Jesus. Paes. Do mito à ciência. In: LOUREIRO, J de J. P.; OLIVEIRA, R. G.; DUARTE, R. (org.). *Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2012. p. 15-25.

LOUREIRO, João. João. de Jesus. Paes. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MAUÉS, Raymundo. Herald. *Padres, Pajés, Santos e Festas: catolicismo popular e controle eclesial*. Belém: CEJUP, 1995.

MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. São Paulo: SENAC, 2013.

MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia: o conceito e a paisagem*. Rio de Janeiro: SPVEA (serviço de documentação). Coleção Araújo Lima, 3. 1960. 91 p

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica*. [S. l.]: Estampa, 1981.

NATTIEZ, Jean. Jacques.; LACERDA, Marcos. Branda.; COELHO, Lucas. de Lima. Etnomusicologia. *Revista Música*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 417-434, 20 dez. 2020.

VICO, Giambattista. *Autobiografia, Poesie, Scienza Nuova*, Col. Grandi. Libri, n. 287, Milano,

Garzanti, Editore, 1983.

ENTREVISTAS

BENAION, Aguinaldo dos Santos. *Aspectos Gerais da Folia de São José*: depoimento [mar. 2022]. Entrevistador: XXXXXXXXXXXX. Carrazedo-Gurupá-PA: Igreja de São José do Carrazedo, 2022. Arquivo digital. Entrevista concedida à Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - PPGCR/UEPA.00h08m31s.

LIMA, José. *Aspectos Gerais da Folia de São José, contexto histórico, manuseio e significado dos objetos*: depoimento [mar. 2022]. Entrevistador: XXXXXXXXXXXX. Carrazedo-Gurupá-PA: Residência do entrevistado, 2022. Arquivo digital. Entrevista concedida à Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - PPGCR/UEPA.00h20m07s.

SANTANA, Francisco Pereira. *Os signos contidos nas letras da folia*: depoimento [jul. 2023]. Entrevistador: XXXXXXXXXXXX. Gurupá-PA: Residência do entrevistado, 2023. Arquivo digital. Entrevista concedida à Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião - PPGCR/UEPA.00h10m21s.

ABSTRACT:

This study discusses the melodic poetics of the revelry present in the festival of São José do Carrazedo, a quilombo precisely located in the municipality of Gurupá, in the state of Pará, geographically in the region of the Marajó-Xingu axis, being part of a dissertation work at master's level in Religious Studies. The aim of this research is to analyze the signs contained in the lyrics of the festivities; these melodies being sung by self-taught revelers in the form of a choir. Methodologically, the study has a qualitative approach, with field research, questioning three revelers who have extensive experience in the harmonic-melodic group, as well as a theoretical contribution that guides the conception of religious-regional music as a central part of the manifestation. In this way, it has been found that musicality is based on three conceptual pillars that manifest themselves as a mediating factor in all songs. From these pillars, all the signs presented in the festivities are understood, from a perspective that engenders veneration, experience, observation and exaltation.

Keywords: Manifestation; Poetics; Revelry; Signs.

Recebido em 17/03/2024.

Aprovado para publicação em 03/05/2024.