



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**Estêvão Amaro dos Reis**

**Práticas contemporâneas das culturas  
populares brasileiras: o *Festival do  
Folclore de Olímpia***

CAMPINAS  
2016

**Estêvão Amaro dos Reis**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**Práticas contemporâneas das culturas  
populares brasileiras: o *Festival do  
Folclore de Olímpia***

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música. Área de Fundamentos Teóricos.

**Orientadora:** Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira  
**Coorientadora:** Profa. Dra. Suzel Ana Reily

CAMPINAS  
2016

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CAPES

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R277p Reis, Estêvão Amaro dos, 1971-  
Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras : *o Festival do Folclore de Olímpia* / Estêvão Amaro dos Reis. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira.

Coorientador: Suzel Ana Reily.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Etnomusicologia. 2. Performance (Arte). 3. Folclore - Brasil. 4. Comunidades de prática. 5. Cultura popular. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes, 1956-. II. Reily, Suzel Ana. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Contemporary practices of Brazilian popular culture : *Olímpia's Folklore Festival*

**Palavras-chave em inglês:**

Ethnomusicology

Performance art

Folklore - Brazil

Communities of practice

Popular culture

**Área de concentração:** Fundamentos Teóricos

**Titulação:** Doutor em Música

**Banca examinadora:**

Lenita Waldige Mendes Nogueira [Orientador]

Edilberto José de Macedo Fonseca

Marcos Câmara de Castro

José Roberto Zan

Claudiney Rodrigues Carrasco

**Data de defesa:** 29-02-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

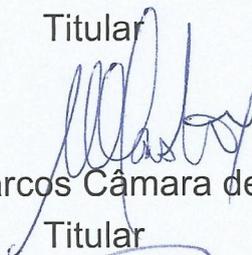
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Estevão Amaro dos Reis - RA 099761 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



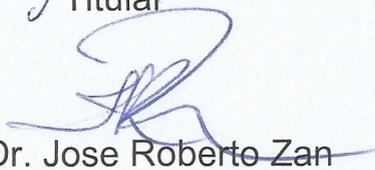
Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira  
Presidente



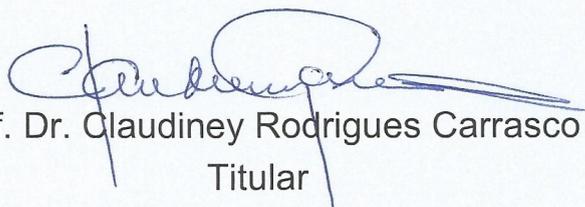
Prof. Dr. Edilberto José de Macedo Fonseca  
Titular



Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro  
Titular



Prof. Dr. Jose Roberto Zan  
Titular



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco  
Titular

Para minha família, Antonio dos Reis (Tonico), Terezinha Amaro da Silva Reis (*in memoriam*) e Marisa Amaro dos Reis.

Ao Décio Luiz Eduardo Pereira (Decinho) *in memoriam* e Antonio Carlos da Silva (Toninho) *in memoriam*, amigos, companheiros de travessia.

## Agradecimentos

À minha orientadora Lenita Nogueira, quem me guiou pelas trilhas da academia com apuro e dedicação, pela disponibilidade, pelo companheirismo, pelas conversas, muitas vezes regadas a almoços e cafés, e pelo aprendizado constante.

À Suzel Ana Reily, pela confiança, pela sensibilidade e pela orientação clara e precisa, sempre solícita, com quem aprendi que leveza não significa ausência de rigor acadêmico.

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, com quem pude conviver durante a minha travessia, especialmente à Maria José Dias Carrasqueira, Jorge Schroeder, Jônatas Manzolli, Claudiney Carrasco e José Roberto Zan, pelos debates provocantes e enriquecedores, nos quais aprendi um pouco mais sobre as “ignorâncias” dessa vida.

À Maria Fernanda, querida companheira de festivais e cafés, pelo eterno reencontro, pelo carinho e sensibilidade, pela leitura carinhosa e atenta, pelas belas imagens produzidas e pelas conversas intermináveis.

À Mariana Camilo, minha querida “cumadi”, amiga de andanças e travessias que também não gosta de “palavra acostumada” e prefere as que “cabem em bico de passarinho”.

À Paula Libório, pelo sorriso fácil e pela acolhida carinhosa em sua casa.

Aos novos e velos amigos, de Campinas e do mundo, Vilmar Sartori, Érica Giesbrecht, Guilhermina Lopes, Maria Beatriz Cirino, Stephan Schaub, Gabriel Rimoldi, Mateus Beger, Lucas Bonetti, Rodrigo Vicente, Rafael Gemente, Márcio Diniz, Edward Marques, Sandra Fantoni, Sheila Ribeiro Pereira, Maurício Ribeiro, Vinícius Augustus, Flavio Ferreira, Tânia Liparini, Leticia Taitson, Renata Carrara, Victor Aguiar, Cris Lima.

A toda família Monzani, sempre acolhedora e carinhosa.

À Maria Aparecida de Araújo Manzolli, pela força e alegria contagiantes, pelo livre acesso ao acervo e aos caminhos do Festival do Folclore de Olímpia e pelas histórias vivenciadas nos caminhos desse mundo, que é grande e pequeno.

Aos grupos participantes do FEFOL, representados aqui por Maria de Lourdes Silva (in memorian), José Rolembergue (Deda) (in memorian), Paulo Parente (in memorian), Sephora Bezerra (in memorian), José Ferreira, João Ferreira, Manuel Francisco, Carlos Alberto (Betinho), Miguel Ramos e Arnaldo Santos, e em especial à Idelfonso Cruz de Oliveira (in memorian) e Cileia Oliveira pela acolhida carinhosa em sua casa, durante as andanças da travessia.

À Unicamp, universidade pública e gratuita.

À Vivien, Joice, Rodolfo, Neusa e Letícia da secretaria de Pós-Graduação do IA, pelo atendimento atencioso, carinhoso e generoso.

À CAPES, por conceder-me a bolsa como forma de apoio para a realização do meu doutorado.

Aos meus pais, Tônico e Terezinha (in memorian), pelo amor incondicional que me acompanha em todos os momentos e por todos os lugares. Pela alegria e pelo bom humor em qualquer situação. À Marisa, minha irmã querida, que sabe enfrentar as dificuldades com um sorriso no rosto.

À família Nahas, minha nova família, que me recebeu com carinho, sorrisos e de braços abertos desde o primeiro momento.

À Célia Nahas, por seu amor e compreensão, pelos sorrisos e risadas, pela confiança e por ter sido o leme e a âncora firme nos momentos tempestuosos da travessia.

À Deus, Inteligência suprema e causa primeira de todas as coisas.

“Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”.

Manoel de Barros

## Resumo

O presente trabalho centra-se na análise das práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, inseridas em novos contextos de performance. A escassez dos contextos tradicionais de performance é um fenômeno do mundo contemporâneo que perpassa todo o universo das culturas populares. Paralelamente, verifica-se o aparecimento de um número cada vez maior de novos contextos de performance, organizados de modo geral, na forma de festivais de folclore e eventos similares. Os novos contextos de performance suprem, em certa medida, a escassez dos contextos tradicionais de performance. Neste “novo mundo”, práticas performativas oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, buscam se adaptar a contextos novos, muitas vezes sem nenhuma relação com o seu contexto original. Por meio da análise das práticas contemporâneas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, a presente pesquisa busca compreender qual o papel dos novos contextos de performance no mundo contemporâneo, e quais as dinâmicas e negociações envolvidas nesse processo. A Estância Turística de Olímpia (São Paulo) e o Festival do Folclore de Olímpia foram escolhidos como contextos etnográficos para debater estas e outras questões presentes no decorrer do trabalho. Foram realizadas etnografias junto aos grupos Batalhão de Bacamarteiros de Carmópolis (Sergipe), Sabor Marajoara (Pará), Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte), GODAP, Terno Chapéu de Fitas e Moçambique Nossa Senhora do Rosário (São Paulo).

Palavras-chave: música, performance, festivais de folclore, comunidades de prática, culturas populares, impulso estético.

## **Abstract**

This paper focuses on the analysis of the performative practices of groups of Brazilian popular culture embedded in new performance contexts. The scarcity of traditional contexts of performance is a phenomenon of the contemporary world that permeates the entire universe of popular cultures. In addition, there is the appearance of an increasing number of new performance contexts, organized generally as folklore festivals and similar events. The new contexts supply performance to a certain extent, the lack of traditional contexts performance. In this "new world", performative practices, derived from traditions that took centuries to achieve their way, seek to adapt to entirely new contexts, often with no relation to their original context. Through the analysis of contemporary performative practices of groups of Brazilian popular culture, the survey seeks to understand the role of the new performance contexts in the contemporary world and what the dynamics and negotiations involved in this process. The Olympia tourist city (São Paulo) and Olympia Folklore Festival were chosen as ethnographic contexts to discuss these and other issues present during the work and were conducted ethnographies along the Batalhão de Bacamarteiros de Carmópolis (Sergipe), Sabor Marajoara (Pará), Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte), GODAP, Terno Chapéu de Fitas and Moçambique Nossa Senhora do Rosário (São Paulo).

Keywords: music, performance, folklore festivals, communities of practice, popular culture, aesthetic impulse.

## Lista de Figuras

Figura 1. Parque Aquático Thermas dos Laranjais .....	87
Figura 2. Mapa de Olímpia: Igreja Matriz, Recinto do Folcore, Parque Aquático ....	91
Figura 3. Rua São João com a antiga Igreja Matriz ao fundo .....	93
Figura 4. Praça da Matriz nos dias de hoje .....	93
Figura 5. Praça e Igreja Matriz no 10º FEFOL .....	94
Figura 6. Palco e escadaria da Igreja matriz utilizada como arquibancada .....	94
Figura 7. Praça de Atividades Folclóricas: teatro de arena e barracas metálicas ..	100
Figura 8. Praça de Atividades Folclóricas em uma noite de FEFOL.....	101
Figura 9. Missa dos Violeiros: Igreja Matriz de São João Batista .....	104
Figura 10. Victorio Sgorlon e José Sant´anna.....	111
Figura 11. José Sant´anna e integrante de Reisado do Guarujá .....	112
Figura 12. Inezita Barroso no FEFOL: Praça da Matriz .....	112
Figura 13. Primeiro embarque de petróleo realizado em Carmópolis (1963) .....	117
Figura 14. Primeiro poço de petróleo de Carmópolis (1963) .....	118
Figura 15. Notícia sobre a exploração de petróleo em Carmópolis .....	118
Figura 16. Idelfonso Oliveira no FEFOL .....	121
Figura 17. João Arcanjo (com traje) e crianças com os bacamartes .....	124
Figura 18. Dançarinas em seus trajes. Isabel Maciel, Jenolina Sousa e Ivonete Moura .....	126
Figura 19. Detalhe do chapéu utilizado pelas mulheres .....	126
Figura 20. Músicos com seus trajes e instrumentos .....	127
Figura 21. Tambor onça .....	127
Figura 22. Caixa, pandeiros e ganzás.....	128
Figura 23. Pilão utilizado na fabricação da pólvora.....	131
Figura 24. Bacamartes fabricados por Manoel Francisco .....	131

Figura 25. Manoel Francisco em sua oficina.....	132
Figura 26. Carlos Alberto Silva (Betinho), dando manutenção em uma caixa.....	132
Figura 27. Praça da Igreja de nosso Senhor do Bonfim de Aguada enfeitada para a Festa de São João .....	133
Figura 28. Ruas de Aguada enfeitadas, com fogueiras nas frentes das casas .....	134
Figura 29. Igreja do Bomfim de Aguada.....	135
Figura 30. Interior da Igreja do Bonfim.....	135
Figura 31. Missal utilizado na novena .....	136
Figura 32. Atiradores se preparam do lado de fora da Igreja.....	137
Figura 33. Preparação das comidas. Maria de Lourdes e Isabel Maciel .....	139
Figura 34. Preparação das comidas. Maria Alves e Volusia Santos (galega) .....	140
Figura 35. Entrada da sede do Batalhão de Aguada .....	140
Figura 36. Cleisson Santana (filho de Cileia), Cileia e Teinha, responsáveis pela mesa de comidas do Brinquedo de Roda .....	141
Figura 37. Início do cortejo com o Capitão Deda a frente (Aguada) .....	143
Figura 38. Entrega dos donativos pelo dono da casa .....	144
Figura 39. Disparos em frente às casas durante o cortejo (Aguada).....	144
Figura 40. Brinquedo de Roda na sede do Batalhão (Aguada) .....	147
Figura 41. Brinquedo de Roda na sede do Batalhão (Aguada) .....	148
Figura 42. Arnaldo Santos (tirador de cheio) .....	151
Figura 43. Idelfonso, Deda (capitão) e Miguel (tirador de cheio) .....	151
Figura 44. Batalhão no palco do FEFOL. Kelly ao lado do estandarte, com seu bacamarte cor de rosa .....	160
Figura 45. Bacamarteiros na cerimônia de abertura do FEFOL. Kelly e Véio (o novo capitão) à frente (Teatro de Arena) .....	163
Figura 46. Bacamarteiros no desfile de encerramento do FEFOL (músicos em destaque).....	164
Figura 47. Bacamartes, vasilhas com pólvora e instrumentos (Igreja Matriz de Olímpia).....	165

Figura 48. GODAP, traje gaúcho (República Tcheca) .....	175
Figura 49. GODAP, dança da Balainha (palco do FEFOL).....	175
Figura 50. Músicos do GODAP: Rochinha e Flávio dos Santos .....	177
Figura 51. Músicos do GODAP (palco do FEFOL) .....	178
Figura 52. Músicos do GODAP: Júlio Melo e Márcio Diniz .....	182
Figura 53. Músicos do GODAP: Márcio Diniz e Toninho (palco do FEFOL).....	182
Figura 54. Publicação de pesquisa: dança do Bambu no Anuário do FEFOL .....	186
Figura 55. Dança do Bambu no FEFOL (Praça da Matriz) .....	188
Figura 56. Dança do Bambu (Festival Internacional de Folclore de Olímpia).....	189
Figura 57. Cidinha Manzolli e GODAP no Programa Encontro (Rede Globo) .....	189
Figura 58. Paiás do grupo Sabor Marajoara .....	194
Figura 59. Músicos do Sabor Marajoara, curimbós em destaque (Belém) .....	195
Figura 60. Dança do Obaluaiê, Sabor Marajoara (FEFOL).....	197
Figura 61. Dança do Obaluaiê, Sabor Marajoara (FEFOL).....	197
Figura 62. Vaqueiros de Marajó, Sabor Marajoara (FEFOL) .....	198
Figura 63. Traje dos vaqueiros de Marajó (FEFOL).....	199
Figura 64. Síncope característica .....	200
Figura 65. Lundu Marajoara (palco do FEFOL) .....	201
Figura 66. Lundu Marajoara (palco do FEFOL) .....	201
Figura 67. Sabor Marajoara nas ruas de Olímpia .....	203
Figura 68. Pastoril Dona Joaquina (São Gonçalo do Amarante) .....	209
Figura 69. Pastoril Dona Joaquina (Praça da Matriz de Olímpia) .....	210
Figura 70. Sephora, Felipe Eric e o palhaço Xapuleta (Recinto do Folclore) .....	210
Figura 71. Cartaz do 47º FEFOL: Pastoril Dona Joaquina.....	214
Figura 72. Capitão José Ferreira.....	221
Figura 73. Congadeiro com caixa de folia .....	224
Figura 74. Detalhe do chapéu .....	225

Figura 75. Terno Chapéu de Fitas, José Ferreira ao centro (palco do FEFOL).....	225
Figura 76. Mastros da Festa de Congado do Chapéu de Fitas (Olímpia).....	229
Figura 77. Guarda visitante (Olímpia) .....	229
Figura 78. Moçambique Nossa Senhora do Rosário (Festa de Congado) .....	231
Figura 79. João e José Ferreira, Igreja de São Benedito (Olímpia).....	231
Figura 80. Cidinha Manzolli, José Ferreira e João Ferreira no FEFOL.....	232

# Sumário

<b>Introdução</b>	<b>17</b>
<b>Capítulo 1 – Primeiras aproximações teóricas</b>	<b>33</b>
1.1. O Folclore deixou de ser Folclore? Um breve panorama dos estudos de folclore .....	33
1.1.2. A construção terminológica.....	35
1.2. O Folclore como ciência: a construção de um projeto de nação e a institucionalização do folclore no Brasil .....	42
1.2.1. Coletar e preservar: o Estado entra em cena .....	43
1.2.2. O Movimento Folclórico e a época de ouro para os estudos de folclore no Brasil (1947 a 1964) .....	49
1.2.3. Cada um o que quer aprova, pães ou pães é questão de opiniões: as divergências entre folcloristas e cientistas sociais .....	53
1.4. Novas conceituações: os Contextualistas .....	59
1.5. O folclore como processo .....	63
<b>Capítulo 2 – Os novos contextos e as comunidades participativas</b>	<b>66</b>
2.1. Os Festivais de Folclore enquanto novos contextos de performance .....	66
2.2. Festivais e Comunidades de prática .....	74
2.2.1. As comunidades de prática performativas do FEFOL .....	77
<b>Capítulo 3 – Contextos etnográficos: novos contextos, localidades transformadas</b>	<b>86</b>
3.1. Olímpia, de Capital do Folclore a Estância Turística .....	86
3.1.1. Escolas, Ruas e Praças: os começos do Festival do Folclore de Olímpia .....	90
3.1.2. Novos contextos de performance: o caso do Festival do Folclore de Olímpia.....	98
3.2. Boa noite senhor, eu cheguei de longe: os grupos folclóricos no contexto do FEFOL.....	113

<b>Capítulo 4 – Cantos e tiros em louvor a São João: o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada</b>	<b>115</b>
4.1. Carmópolis, Aguada e o Batalhão de Bacamarteiros .....	115
4.1.2. A comunidade de prática do Batalhão de Aguada.....	122
4.2. A Festa de São João de Aguada: o processo ritual.....	128
4.2.1. A Novena de São João .....	133
4.2.2. O brinquedo de roda .....	138
4.2.3. O cortejo de São João .....	141
4.3. A música da Festa de São João .....	144
4.2.3. A música do cortejo de São João .....	149
4.4. O Batalhão de Aguada no Festival do Folclore de Olímpia .....	159
<b>Capítulo 5 – Novas invenções: O FEFOL e os grupos parafolclóricos</b>	<b>169</b>
5.1. GODAP e Sabor Marajoara .....	169
5.1.2. O GODAP no FEFOL e a Dança do Bambu.....	182
5.2. O Grupo Sabor Marajoara.....	190
<b>Capítulo 6 – O Pastoril Dona Joaquina e os grupos do Capitão Ferreira</b>	<b>206</b>
6.1. O Pastoril Dona Joaquina .....	206
6.1.2 A performance do Pastoril no FEFOL.....	216
6.1.3 A volta para casa .....	217
6.2. O Terno Chapéu de Fitas e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário	218
<b>Considerações Finais</b>	<b>235</b>
<b>Referências</b>	<b>239</b>
<b>Apêndice A – Glossário</b>	<b>252</b>
<b>Apêndice B – DVD</b>	<b>256</b>

## Introdução

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?<sup>1</sup>

Trazendo nos olhos o encantado daquele momento, mirava a entrada do portão como se acabasse de ver a oitava maravilha dos sábios alquimistas da Macedônia<sup>2</sup>. Uma mistura de júbilo e medo crescia no coração, diante do colorido das vestes e da sonoridade dos instrumentos que entravam porta adentro e preenchiam todos os cômodos da casa. Uns homens vestidos com máscaras dançavam uma dança engraçada, faziam peripécias quase acrobáticas e simulavam lutas com uma espada de madeira na mão. Outros cantavam e tocavam violas e violões acompanhados por bumbos, pandeiros e flautas. À frente vinha meu pai, carregando uma bandeira coberta de fitas coloridas, com fotografias e algumas notas de dinheiro presas ao tecido: era a Folia de Reis que acabara de chegar.

Trago este quadro na memória desde os primeiros anos de minha infância. Quando acontecia, por alguma razão, de a Folia não passar pela minha casa, eu podia vê-la pelas ruas do bairro em sua jornada<sup>3</sup> anual em busca de donativos para realização de sua Festa. Muitos anos depois, eu soube que meu pai, Antonio dos Reis (hoje, aos 81 anos) descendia de uma família de *reiseiros*<sup>4</sup>, e que ele próprio havia cantado em uma Folia de Reis por mais de dez anos, no final da década de 1940.<sup>5</sup>

Outra imagem de infância vem da época em que meu pai me levava para ver o desfile dos grupos folclóricos, organizado pelo Festival do Folclore de Olímpia, pelas ruas da cidade. Ainda me lembro do colorido e da imponência dos trajes dos

<sup>1</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 19 ed. Nova Fronteira, 2001, p. 51.

<sup>2</sup> O modo usado pelo Coronel Aureliano Buendía para se referir ao espanto que experimentou ao ver pela primeira vez o imã, levado até Macondo pelos ciganos de Melquíades. GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. 13º ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

<sup>3</sup> Jornada – também chamada de giro, se refere à peregrinação executada anualmente pelos foliões.

<sup>4</sup> Em Olímpia, *reiseiro* é o nome dado a quem canta Reis, a quem está vinculado a uma Folia de Reis.

<sup>5</sup> Devido ao sobrenome da família ser Reis, a Folia da família de meu pai era conhecida como a Folia dos Reis.

grupos, bem como dos sons dos diferentes instrumentos musicais, convergindo para formar a paisagem sonora do desfile. O som rouco e grave do *tambor onça*<sup>6</sup>, o estalar das *matracas*<sup>7</sup> e dos pandeirões<sup>8</sup>, o tilintar agudo dos triângulos, as batidas dos tamancos e das botas no asfalto, os timbres variados das caixas de folia<sup>9</sup>, o som escorregadio das flautas e pífanos, a sonoridade penetrante dos trombones, trompetes e saxofones, os timbres e os sotaques das vozes, o som do violão e da viola abafados pela multidão, o chiado das *gungas*<sup>10</sup> e dos *patangomes*<sup>11</sup> preenchendo toda a paisagem, as diversas sonoridades das inúmeras sanfonas, oriundas de diferentes regiões brasileiras.

Mesmo ciente de que a memória não é inocente, e que o ato de recordar pode gerar imagens distorcidas, posso dizer que a sensação por mim experimentada ao ver os grupos folclóricos em desfile pelas ruas de Olímpia, se equivale à sensação experimentada quando das visitas das Folias de Reis na casa de meu pai.

Neste sentido, os primeiros contatos estabelecidos com o universo das culturas populares brasileiras causaram em mim, uma criança nascida em uma pequena cidade do interior do sudeste do país, um impacto considerável.

No entanto, de acordo com Thomas Turino (2008), ainda que semelhantes, há uma diferença subjacente nas duas experiências vivenciadas. Enquanto que nos desfiles organizados pelo Festival do Folclore meu pai e eu desempenhávamos o papel de espectadores das performances dos grupos folclóricos, nas visitas da Folia de Reis em minha casa, nós nos tornávamos parte integrante da performance.

---

<sup>6</sup> Onça, ou tambor onça – espécie de cuíca grave feita de madeira com pele de animal (geralmente bode), de onde sai uma vareta de fora para dentro do corpo do instrumento. Sua execução se dá friccionando-se um pedaço de pano úmido em movimentos de vai e vem na vareta.

<sup>7</sup> Matraca – instrumento de percussão utilizado no *Bumba meu Boi* do Maranhão. Formado por duas peças de madeira, cortadas de tamanhos variados. O som é produzido mediante o choque entre as duas peças. Também denomina um dos sotaques (estilos) do Bumba meu Boi.

<sup>8</sup> Pandeirão – instrumento de percussão utilizado no *Bumba Meu Boi* do Maranhão, no sotaque de matraca. Pandeiro gigante, sem platinelas e originalmente sem tarraxas, afinado ao calor do fogo. Atualmente já se encontram pandeirões afinados por mecanismo de tarraxas.

<sup>9</sup> Caixas de folia – tambores com o corpo de madeira e pele de animal (geralmente bode) nos dois lados, fixadas com cordas, que servem também para manter a afinação. Tocadas com baquetas, podem ser levadas a mão ou aos ombros, presas por uma tira de couro ou de pano.

<sup>10</sup> Gungas – instrumento de percussão utilizado nas Festas de Congado. Formado por pequenas latas de conserva com contas (sementes), ou pequenas esferas de chumbo, presas por uma tira de couro forrada com espuma. As gungas são levadas amarradas nos tornozelos dos congadeiros.

<sup>11</sup> Patangomes ou folha – instrumento de percussão utilizado nas Festas de Congado. Consiste em um uma lata redonda com contas (sementes) dentro. Mede aproximadamente vinte e cinco centímetros de diâmetro e também pode ser feito com calotas de carro (fusca).

As Folias de Reis, também denominadas de Companhias de Reis, são grupos performativos encontrados na região sudeste do Brasil, principalmente nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. São formados, de modo geral, a partir de um grupo familiar, e os seus componentes se dividem entre músicos e palhaços, também chamados de *bastiões*.

Suzel Ana Reily (2014, p. 39) define as Folias de Reis como “associações católico-populares voluntárias que atuam de forma autônoma, dramatizando, de forma simbólica, a jornada mítica dos Reis Magos do Oriente até Belém”. As Folias têm como principal objetivo louvar os Santos Reis. Elas fazem isso através de sua música, em uma jornada anual, onde visitam as casas da comunidade, cantando e abençoando os seus moradores em troca de donativos para realização de sua Festa, denominada de Festa de Chegada de Reis (REILY, 2014; 2002; REIS, 2012). As Chegadas de Reis são realizadas, geralmente, no dia 6 de janeiro (dia de Santos Reis), e constituem momentos de fartura para toda a comunidade.<sup>12</sup>

Uma das narrativas que fundamenta a tradição das Folias de Reis tem como fio condutor o pagamento de uma promessa feita aos Santos Reis.<sup>13</sup> Uma outra, sustenta que os Três Reis Magos (os Santos Reis) teriam se tornado músicos pelas mãos de Nossa Senhora, que deu a cada um deles um instrumento musical em troca dos presentes dados ao menino Jesus (REILY, 2014).

As Folias de Reis podem variar quanto ao número de componentes, à instrumentação e ao estilo musical. Quanto ao estilo musical são classificadas pelos próprios foliões como folia à moda “baiana” e folia à moda “mineira”. Atualmente o estilo mineiro é o mais disseminado na região sudeste, como aponta Reily (2014), no entanto, na região de Olímpia predominam as folias à moda “baiana”, sendo rara a ocorrência da Folia à moda “mineira”.

Esta breve descrição a respeito das Folias de Reis tem como finalidade conduzir o debate a uma problemática que perpassa todo o universo dos grupos per-

---

<sup>12</sup> Na última Festa de Chegada da Família Reis, realizada no final da década de 1950, no bairro rural do Córrego do Capim, foram consumidas cento e oitenta galinhas, vinte e dois frangos, duas novilhas e quatro vacas. (Antônio dos Reis em entrevista ao autor). Na Festa de Chegada de Reis de 2015, da Companhia de Reis Lapinha de Belém, de Olímpia foram abatidas vinte e três vacas para a festa. (Cidinha Manzolli, em conversa informal com o autor).

<sup>13</sup> Para ver o caso de uma Folia de Reis que se inicia por motivo de promessa ver o caso da Folia do senhor Abílio, em (REIS, 2012).

formativos das culturas populares, qual seja, a escassez dos contextos tradicionais de performance no mundo contemporâneo.

O contexto tradicional de performance é aqui compreendido como a localidade na qual a expressão das culturas populares originalmente se desenvolve e se manifesta. O contexto tradicional de performance reúne as condições necessárias, materiais e simbólicas, para que a performance do grupo representante daquela localidade, se desenvolva de acordo com o que foi estabelecido pela tradição histórica do grupo. Neste caso, o fundamento pode vir na forma de uma narrativa mítica, como no caso dos grupos pertencentes ao Reinado do Rosário, ou ainda na forma de uma narrativa que remeta aos antepassados ou a alguma ação de causalidade, como é o caso das Folias de Reis, dos Maracatus e dos Bacamarteiros.

Por exemplo, o contexto de performance das Folias de Reis é constituído pelas ruas e casas da comunidade visitadas durante a jornada, pela casa que representa a sede da Folia, pelo local onde é realizada a Festa de Chegada e também pelos atores sociais envolvidos. Ou seja, todas as pessoas ligadas de alguma maneira com a performance e com a tradição da Folia de Reis também constituem a performance. Em outras palavras, o contexto tradicional de performance compreende a totalidade dos espaços que compõem a localidade que abriga o grupo. Nos contextos tradicionais de performance, espaços distintos se integram e se fundem, na medida em que interagem com a performance do grupo.

Acontece que no mundo contemporâneo os contextos tradicionais de performance são cada vez mais raros, chegando alguns, inclusive, a desaparecer. Por outro lado, verifica-se o aparecimento de um número cada vez maior de novos contextos de performance, organizados, de modo geral, na forma de festivais de folclore. Com a denominação de festivais de folclore, festivais internacionais de folclore, encontros de culturas populares, festas das nações, dentre outros, estes eventos são encontrados de norte a sul do país, praticamente durante o ano todo. Semelhantes na forma e no conteúdo diferem basicamente quanto ao tempo de duração e a quantidade de grupos folclóricos reunidos. O Festival do Folclore de Olímpia é um destes eventos.

É importante notar que apesar de as denominações destes eventos trazerem implícita ou explicitamente a palavra folclore, são basicamente eventos que reúnem grupos de música e danças consideradas “tradicionais” ou folclóricas. Nestes eventos, todas as atividades se organizam em torno da música. Em muitos deles, a

presença de músicos é obrigatória, sendo vetada a participação de grupos que não utilizem música ao vivo.

Os fatores que levaram a escassez dos contextos tradicionais de performance são muitos, e variam de acordo com a localidade e com o caráter da manifestação em questão. Engloba desde os processos migratórios do campo para a cidade, a restrição imposta pela Igreja dos espaços destinados as festas populares – o que obrigou variados grupos a buscarem novos espaços para as suas performances – e até mesmo a incorporação de novas tecnologias, como o rádio, a televisão e hoje, a internet, em alguns casos advindos do simples fato da chegada da energia elétrica.<sup>14</sup>

Se no passado, em um mundo considerado “ideal”, a Folia de Reis percorria longas distâncias na zona rural e muitas vezes os foliões pernoitavam e se alimentavam como convidados das casas visitadas durante a jornada, hoje, na cidade, no mundo moderno, muitas casas não abrem as suas portas para recebê-los. Antonio dos Reis relata que a sua Folia iniciava a jornada no dia 13 de dezembro (dia de Santa Luzia) e retornava somente no dia 6 de janeiro.

O mesmo acontece com outros grupos. Se no “tempo dos antigos” o Boi de Reis de Cuité brincava até o dia amanhecer, hoje, as suas performances só poderão ser vistas durante um curto período de tempo em algum festival de folclore ou algum outro local para o qual foram convidados a se apresentar.<sup>15</sup>

Neste novo cenário, os grupos performativos das culturas populares buscam se adaptar a um “novo mundo”, para o qual, originalmente, não foram criados.

Os novos espaços de performance tem como característica a reunião de expressões distintas das culturas populares em um mesmo espaço, ao contrário do que se observa nos contextos tradicionais, que reúnem basicamente expressões semelhantes: Folias de Reis nas Chegadas de Reis; Grupos de Congado nas Festas de Congado; grupos de Boi nas Festas de Bumba meu Boi e Boi Bumbá, e assim sucessivamente.

Nos novos contextos de performance há uma igualização das tradições e dos locais inerentes a cada grupo. No novo espaço, a Folia já não canta para pagar

---

<sup>14</sup> A chegada da energia elétrica na cidade de Pedro Velho (Rio Grande do Norte) trouxe o rádio e a televisão, o que fez com que o Boi de Reis Cuité, antes ponto de encontro e socialização dos moradores da cidade, se tornasse cada vez menos atrativo, até chegar ao ponto de desaparecer. (Reis, 2012).

<sup>15</sup> Para saber mais sobre o Boi de Reis de Cuité, ver Reis (2012).

uma promessa ou para abençoar e agradecer o dono da casa pelo donativo recebido; os Congos e Moçambiques louvam Nossa Senhora do Rosário em um local distinto do local da sua Festa de Congado; os inúmeros grupos de Bois, (Bumba meu Boi, Boi Bumbá) fazem soar os seus instrumentos em época distinta do dia São João (dia 24 de junho); os Pastoris já não têm mais os pátios das igrejas para saudar o menino Jesus.

Nestes contextos, performances oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, se transformam em espetáculo (CARVALHO, 2004, 2010; REILY, 2015), e são classificadas (BOURDIEU, 2007) como “folclore”.

Ao invés de serem acompanhadas pelos membros de suas comunidades, são agora vistas por pessoas desconhecidas, muitas vezes representantes de uma elite que historicamente detêm o poder. Deixam de ser performances participativas para se tornar, em grande medida, performances apresentacionais (TURINO, 2008).

No entanto, ao mesmo tempo, este novo contexto de performance oferece um novo espaço para as práticas destes grupos. Sendo assim, partindo da hipótese da qual estes novos espaços suprem, em certa medida, a escassez dos espaços tradicionais de performance, podemos considerar as seguintes questões. Qual o papel dos novos contextos de performance no mundo contemporâneo? As práticas musicais dos grupos folclóricos inseridos nestes novos contextos sofrem transformações? Quais as consequências, para as práticas dos grupos e para os atores sociais envolvidos, advindas da reunião de grupos performativos distintos em um novo (e igual para todos) contexto de performance?

O contexto etnográfico utilizado para debater estas e outras questões presentes no decorrer do trabalho envolve a Estância Turística de Olímpia (São Paulo) e o Festival do Folclore de Olímpia, organizado ininterruptamente há cinquenta e um anos.

Por que Olímpia? Além de o Festival do Folclore de Olímpia estar presente em minha vida desde os tempos de criança, dois episódios ocorridos no final da década de 1990 me aproximam definitivamente do universo das culturas populares. Em 1997, sou convidado a participar como músico do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (GODAP); e, em 1998, sou admitido no curso

de música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Com o GODAP pude participar das performances do grupo no FEFOL<sup>16</sup>, e, desse modo, acessar outros espaços do Festival. No curso de música na UFMG tive contato pela primeira vez com a disciplina de etnomusicologia.

Estes dois episódios, ainda que de maneira distinta, são responsáveis pela escolha do tema e do contexto etnográfico de minha pesquisa.

Desde os tempos de Herder (1744-1803) e Thoms (1803-1885) os estudos de folclore foram orientados em grande parte por duas características principais: o “mito do desaparecimento” e a busca da “alma nacional”. A transformação das expressões das culturas populares em “objetos folclóricos”, resultante do ponto de partida literário e filológico destes estudos (BEN-AMOS, 1971), fez com que as coletas realizadas tivessem como objetivo primeiro, “preservar” e evitar o seu desaparecimento. Do mesmo modo, a “alma nacional” residente no folclore, só poderia ser “resgatada” mediante o acesso as expressões “puras”, simples e ingênuas do povo (REILY, 2000.).

Em um período de consolidação dos Estados Nação, o caráter de urgência contido em ambas as premissas levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore (ORTIZ, 1994), ou seja, em busca das expressões das culturas populares simples e “puras” do povo.

No Brasil não foi diferente. De acordo com Edilberto Fonseca (2009) as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX, entre elas, a necessidade de o Brasil se firmar no cenário internacional como uma nação com características próprias, moveu uma parcela da intelectualidade brasileira em busca de modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento a nação.

Os eventos de natureza folclórica, nos quais se incluem os festivais de folclore e os seus congêneres, nascem inspirados pelas pesquisas deste período. Apoiados pelas ações promovidas por órgãos institucionais como, por exemplo, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, os festivais de folclore se desenvolvem guiados pelo “mito do desaparecimento” e pelo caráter nacionalista das ações empreendidas naquele momento.

---

<sup>16</sup> Doravante o Festival do Folclore de Olímpia também será citado como FEFOL, sigla pela qual os moradores de Olímpia se referem ao Festival.

No entanto, a busca pela “alma nacional”, ou seja, a busca pela identidade da nação, fez com que estas pesquisas pioneiras se concentrassem no “objeto folclórico”, em detrimento de toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REYLY, 1990), desconsiderando assim, os atores sociais envolvidos. E este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa, estendendo-se posteriormente aos festivais de folclore.

Sob esta perspectiva, os festivais de folclore passaram a ser vistos como espaços de descaracterização e desvirtuamento das expressões das culturas populares, considerados como locais meramente destinados ao espetáculo, à usurpação dos saberes tradicionais que, descaracterizados, seriam apresentados na forma de puro entretenimento.

José Jorge de Carvalho, (1994, 2004, 2010) utiliza os termos “espetacularização” e “canibalização” da cultura popular para discutir este processo. O autor argumenta que inseridas nestes novos contextos, e submetidas a uma “negociação” mediada pela relação desigual de poder, não haveria outra saída para as culturas populares, a não ser a completa submissão aos caprichos do poder hegemônico.

Nesse aspecto, considero importante o pensamento de Marcela Caetano Popoff (2009) que propõe a relativização do conceito de subalternidade. Caetano Popoff (2009, p. 9) sugere que ao invés de se utilizar o conceito de subalternidade como aquele que “compreende a impossibilidade de alguns grupos de ter sua própria voz, isto é, de manifestar seu próprio universo cultural e legitimá-lo no contexto da diversidade”, ou, como aponta Carvalho, (1999) que “a condição de subalternidade é a condição do silêncio”, é possível pensar a subalternidade como uma forma de poder, que como tal, se encontra em constante negociação com o poder hegemônico. Este pensamento corrobora o pensamento de Nestor Garcia Canclini (2010), para quem a “negociação” sempre foi uma estratégia muito importante utilizada pelos setores subalternos.

Independentemente da abordagem considerada, o fato é que os festivais de folclore, enquanto novos contextos de performance, representam na atualidade um tipo de evento que está alterando significativamente a função e a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares, tanto no Brasil quanto no exterior.

Quando se considera o conjunto de práticas que compõe o Festival do Folclore de Olímpia é possível observar que se trata de um festival inventado, acom-

panhando o conceito formulado por Eric Hobsbawm & Terence Ranger (1997, 2014). As práticas observadas no espaço do FEFOL indicam a existência de regras que regulam o seu funcionamento e ao mesmo tempo suscitam valores e normas de comportamento. Mediante a repetição constante, se estabelece uma relação de continuidade com um passado histórico (HOBSBAWM & RANGER, 1997, 2014).

Neste sentido, se considerado que a “invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado”, (HOBSBAWM & RANGER, 1997, p. 12, 2014), a manutenção dos vínculos existentes entre o FEFOL e as expressões das culturas populares da região de Olímpia, sustenta a “invenção da tradição” do FEFOL.<sup>17</sup> Posteriormente, este vínculo se estende aos grupos folclóricos visitantes e aos órgãos oficiais do município, que de certa maneira incorporam o discurso adotado pelo Movimento Folclórico Brasileiro.

A consolidação da “invenção da tradição” do FEFOL estimula a invenção de novas tradições, inclusive a (re) invenção de antigas tradições na cidade de Olímpia e até mesmo nas cidades de onde provêm os grupos e, paralelamente, apresenta à cidade uma nova realidade caracterizada pela presença dos grupos folclóricos. É preciso lembrar que esta nova realidade traz de modo implícito o discurso do “mito do desaparecimento”, desenvolvido por uma elite nostálgica em busca das expressões “puras” e simples do povo. Este discurso é assimilado e incorporado pelas elites político-econômicas olimpienses que, (re) contextualizado, passa a operar no novo espaço.

Em Olímpia, a “invenção da tradição” do FEFOL, aliada ao discurso da “preservação” contido no “mito do desaparecimento”, possibilita a criação (invenção) de novos grupos performativos que remetem ao universo das culturas populares brasileiras. Inclusive no universo das Folias de Reis, organizações anteriormente predominantes na cidade e que hoje dividem o espaço com grupos de congos e moçambiques “inventados”, além de outros grupos denominados em Olímpia de grupos parafolclóricos<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ver Reis (2012).

<sup>18</sup> Como são denominados, no circuito dos festivais de folclore brasileiros, os grupos performativos cujas performances são voltadas predominantemente para o espetáculo. Os grupos parafolclóricos não têm, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que irão representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos. Travassos (2002, p. 96) lembra que os folcloristas brasileiros reunidos no âmbito da Campanha

Este processo se prolonga na negociação permanente, caracterizado pelos processos de hibridizações entre o tradicional e o moderno (CANCLINI, 2010), que faz com que a modernização seja relida e de algum modo assimilada pelas tradições populares (GIESBRECHT, 2012). Das negociações constantes entre os grupos folclóricos e a elite responsável pela organização do FEFOL, surge outra “invenção”, o discurso da “convivência harmônica”, presente na fala de todos os atores sociais envolvidos com o FEFOL.

As “invenções” originadas a partir da “invenção” do novo contexto de performance, aqui representado pelo FEFOL, possibilita inclusive a (re) invenção de contextos tradicionais de performance, dentro e fora da cidade de Olímpia.

Minha trajetória de músico e pesquisador é intimamente ligada ao FEFOL. Acredito que esta relação se deve, em boa parte, a oportunidade que tive de acompanhar o FEFOL durante muitos anos; como se costuma dizer em Olímpia, “desde que me entendo por gente”. Da época em que as Companhias de Reis visitavam minha casa nos períodos de jornada, ou quando meu pai me levava para ver as performances dos grupos folclóricos em desfiles pelas ruas da cidade, passando pelo momento em que fui convidado a integrar o Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (GODAP), até ser admitido no curso de música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Neste sentido, o movimento que me impulsiona em direção ao universo das culturas populares brasileiras, seja como performer, seja como pesquisador advém do FEFOL e por ele é mediado.

O fato de ter entrado para o GODAP e de ter sido admitido no curso de música da UFMG quase que simultaneamente, me aproximou definitivamente do universo das culturas populares brasileiras. Através das performances do GODAP no FEFOL pude me aproximar dos demais grupos folclóricos participantes. E por meio do contato estabelecido com a professora Maria Aparecida de Araújo Manzolli, coordenadora do grupo e que desempenha um papel importante na organização do evento, tive acesso ao aspecto organizacional do Festival.

O contato com a etnomusicologia na Escola de Música da UFMG direcionou o meu interesse para a pesquisa, abrindo uma nova perspectiva de estudos em

---

de Defesa do Folclore Brasileiro chamavam de parafolclóricos os grupos citadinos que exercitavam a representação artística do folclore.

nível de mestrado e doutorado junto ao Instituto de Artes da Unicamp. Desse modo, ainda que de maneiras distintas, os dois episódios são responsáveis pela escolha do FEFOL como tema de minha pesquisa e da cidade de Olímpia como contexto etnográfico.

Ciente de que esta proximidade pode acarretar algumas distorções no olhar, considero vantajosa a minha posição e vejo com naturalidade o contexto etnográfico em que me encontro inserido.

Érica Giesbrecht (2010) apresenta um relato interessante sobre essa questão. Em trabalho realizado na cidade de Campinas junto a grupos mantenedores de expressões tracionais afro-brasileiras, a autora conta que a sua proximidade e o seu envolvimento com os sujeitos de sua pesquisa fez com que, com o tempo, ela mesma se tornasse parte integrante dos grupos estudados. Giesbrecht destaca que esta nova condição lhe foi favorável no que concerne à obtenção de algumas informações consideradas privilegiadas que, caso contrário, na opinião da autora, seriam mais “difíceis” de serem acessadas.

No entanto, na medida em que passou a ser considerada parte integrante destas comunidades, Giesbrecht teve que desempenhar as mais variadas funções, além das funções iniciais de dançarina e musicista nas performances do grupo. A partir daí, a autora salienta que teve que assumir um duplo papel no âmbito de sua pesquisa, de etnógrafa e ao mesmo tempo, de membro ativo das comunidades estudadas.

Acompanhando o pensamento de Paul Rabinow (1992), Giesbrecht assinala que um sistema de símbolos compartilhados se instaura entre o pesquisador e os sujeitos de sua investigação, e que somente por meio desse sistema será possível compreender o trabalho de campo em sua totalidade. (RABINOW, 1992 apud GIESBRECHT, 2010). Ao “converter-se” em “nativa”, Giesbrecht conquistou a confiança e estreitou os laços com os sujeitos de sua pesquisa – fundamental para a realização do trabalho etnográfico – e a partir daquele momento passou ser vista como um “um de nós”, do ponto de vista dos seus interlocutores, o que facilitou sobremaneira o seu acesso às informações.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Giesbrecht (2010) destaca que o acesso às informações foi maior em dois dos três grupos investigados em sua pesquisa, justamente nos quais ela fora convidada a participar.

No que concerne à relação de proximidade estabelecida entre etnógrafo, sujeito e contexto etnográfico, a minha trajetória se assemelha ao percurso trilhado por Giesbrecht, entretanto, são distintos os caminhos que levaram a essa proximidade nos dois casos.

Giesbrecht se relaciona com os seus sujeitos a partir da pesquisa em si, isto é, a relação de proximidade se estabelece a partir do convívio resultante do trabalho de campo. No meu caso, a proximidade é anterior à pesquisa e advém dos anos de convivência com as comunidades musicais no espaço do FEFOL, mediada pelas performances do GODAP.

As performances com o GODAP possibilitaram as conversas com os outros músicos, as indagações a respeito dos diversos instrumentos musicais, muitos deles desconhecidos para mim até então; o acesso às festas, onde se podia provar comidas típicas de alguma região, participar das performances coletivas onde se reuniam músicos e dançarinos dos diversos grupos presentes no FEFOL e cujo repertório abrangia boa parte do repertório ouvido nas performances dos grupos durante o Festival. O aprendizado era constante e hoje, olhando para trás, talvez possa nomear esta experiência como algum tipo de pesquisa participante, realizada de modo informal e sem nenhuma rigidez. De fato, antes mesmo de iniciar o trabalho de campo eu já me encontrava completamente integrado ao contexto etnográfico de minha pesquisa.

O fato de conhecer de antemão o contexto e estar familiarizado com as trilhas<sup>20</sup> do território que iria percorrer, facilitou o meu acesso aos demais grupos folclóricos e ao grupo de pessoas responsáveis pela organização do Festival, quando estes se tornaram sujeitos de minha pesquisa. E a relação de confiança mútua estabelecida por meio deste processo, foi fundamental no que tange ao acesso às informações relativas aos grupos participantes e ao próprio Festival, bem como aos demais documentos históricos constantes do seu acervo, refletindo dessa maneira a experiência relatada por Giesbrecht (2010).

---

<sup>20</sup> O termo trilhas é empregado aqui com duplo sentido. No sentido de acesso às pessoas responsáveis pelo acervo do FEFOL e no sentido de trilhas musicais, termo adotado pela antropóloga inglesa Ruth Finnegan em seu livro *The Hidden Musician: Music-making in an English Town*, publicado em 1989. Para Finnegan (1989), as trilhas musicais indicam trajetórias e caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. Considerando que outros já passaram por ela, as trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por elas.

A pesquisa participativa no âmbito musical – seja cantando, seja tocando um instrumento, seja dançando – caracteriza uma estratégia de pesquisa de campo importante (MANTLE HOOD, 1963 apud OLIVEIRA PINTO, 2001). Segundo Oliveira Pinto (2001), os trabalhos de Gerhard Kubik, John Chernoff e James Kippen, demonstram que essa estratégia era utilizada mesmo antes da recomendação de Mantle Hood. No entanto, o autor ressalta que ainda que não restem dúvidas acerca da importância das experiências práticas para a pesquisa etnográfica, é preciso cuidado quanto a sua utilização, pois há pesquisadores que

[...] enxergam obstáculos para o observador participante, não tanto entre o que vê e o fato em si, mas na discrepância entre o praticamente intraduzível de sua experiência e uma linguagem de consenso geral no momento de comunicar o que se viveu em campo (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 256).

O autor destaca a crítica de Chernoff (1979) salientando que é necessário

[...] uma ação interpretativa muito elaborada por parte do pesquisador observador-participante, caso contrário terá dificuldade em chegar a um nível de abstração capaz de retratar com precisão tanto a realidade do mundo por ele presenciado quanto à relatividade de seu próprio ponto de vista (CHERNOFF, 1979 apud OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 256).

Quanto a isso, considero necessário acrescentar que talvez seja impossível retratar por completo a realidade do mundo investigado, ainda que este seja vivenciado por meio da pesquisa participativa. O ato de cantar, tocar e dançar junto aos membros da comunidade estudada, ou ainda exercer as demais atividades relacionadas ao seu cotidiano, assim como fez Giesbrecht (2010), talvez não baste para alcançar o nível de abstração necessária para conseguir a tradução satisfatória desta experiência, como deseja o autor.

A causa dessa impossibilidade talvez advenha do imperativo que torna igualmente impossível ocupar o lugar do outro em sua totalidade e, desta forma, vivenciar as experiências subjetivas implícitas nos atos, artísticos ou não, inerentes à determinada comunidade, ainda que estes atos ocorram em determinada ocasião e local específicos. Neste sentido, é preciso estar ciente que, mesmo a pretensa proximidade e o envolvimento com o “outro”, ou seja, o envolvimento com uma alteridade aqui representada pelos interlocutores e sujeitos de qualquer pesquisa etnográfica

ca, advém de uma relação histórica de poder e está, em última análise, por ela mediada.

Quando o subcomandante Marcos, o líder revolucionário da Província dos Chiapas (México), pergunta ao escritor Carlos Fuentes em uma comunicação epistolar se este considera ser possível colocar em prática a revolução, com o intuito de diminuir as desigualdades sociais históricas do país, sem haver derramamento de sangue, obtém como resposta:

Vocês não tinham mais caminho que as armas? Eu insistirei que sim. Porém eu não sou um camponês indígena chiapaneco. Talvez eu não tenha a clareza mental ou a experiência necessárias para colocar-me na pele de vocês e sentir o que vocês sentem (FUENTES, 1994 apud CAETANO POPPOFF, 2009).

Carlos Fuentes assume essa alteridade de forma clara: acho que sim, mas eu não sou indígena e não vivo nos Chiapas, sou um intelectual, um professor universitário respeitado internacionalmente (CAETANO POPOFF, 2009).

Giesbrecht (2010) relata que no momento antes de ser “aceita” pela comunidade dos grupos investigados em seu trabalho, o fato de ser identificada como uma estudante universitária branca e de classe média, lhe trouxera inúmeros inconvenientes. Destaca que a sua presença era vista com desconfiança, o que lhe causou dificuldades na obtenção de algumas informações, como por exemplo, o acesso aos nomes de alguns membros mais velhos da comunidade negra de Campinas, personagens considerados importantes para o seu trabalho. O lugar que Giesbrecht ocupava na escala social deixava explícita uma relação de poder histórica e que justamente por ser histórica, não surtia efeito naquele momento e local.

Naquele contexto, ainda que por um breve momento, esta relação de poder se invertia e o poder de decisão saía das mãos da pesquisadora.

Deste modo, não seria exagero dizer, acompanhando pensamento de Adorno (2003) apud Caetano Popoff (2009, p. 23), que “as massas desconfiam do intelectual porque ele deseja a revolução, porque deseja o caos, porque, sem o caos, os grupos ordenadores e a elite hegemônica que papel desempenhariam?”

Com isso em vista surgem as seguintes questões: qual deve ser o procedimento do pesquisador quando desempenha a dupla função de sujeito e etnógrafo? E quais as implicações para o trabalho etnográfico quando a fronteira que separa as duas instâncias se mostra tão fluida?

Sinto dizer que não tenho uma resposta satisfatória para estas questões. O que posso dizer é que no que se refere a minha experiência, foram muitos e variados os conflitos enfrentados no decorrer da pesquisa.

Os conflitos permearam a busca pelo equilíbrio entre a instância do sujeito e do etnógrafo. Isso foi necessário para tentar alcançar um ponto de observação minimamente “isento” e dessa maneira, fugir da armadilha de se conceber um trabalho tecendo somente elogios ao Festival de Olímpia. Outro ponto, diz respeito à utilização de algumas informações obtidas, que me foram ditas confidencialmente, justamente por eu ser de Olímpia, membro do GODAP e estar organicamente próximo do FEFOL. Outro fato importante, é que há ainda a vinculação histórica do Festival do Folclore de Olímpia com as instituições oficiais do município, o que fez com que no decorrer dos anos, o FEFOL se transformasse em objeto de disputa política.

Estas inquietações me acompanharam durante todo o trabalho, principalmente no que se refere ao meu caminhar pelo contexto etnográfico da pesquisa. Paradoxalmente, na localidade que me é tão familiar, tive que calcular cada passo dado para não correr risco de comprometer o trabalho.

Talvez o papel de sujeito/etnógrafo seja mais bem representado se for olhado como as faces complementares de uma mesma moeda e não resta dúvida que esta experiência favoreceu o meu trabalho. A posição de sujeito/etnógrafo possibilitou-me distinguir mais facilmente as trilhas que me levaram à obtenção de muitas informações importantes para o desenvolvimento da pesquisa. E concomitantemente, pude refletir sobre os conflitos, inclusive políticos, advindos do fato de estar situado neste ponto de confluência.

Por fim, esta tese está organizada em seis capítulos:

No capítulo 1 apresento um panorama dos estudos de folclore, desde a invenção do termo por Thoms, passando por seu desenvolvimento conceitual, pelos primeiros estudos e projetos institucionais desenvolvidos no Brasil, até a concepção do grupo de folcloristas americanos, denominados de contextualistas.

No capítulo 2 apresento argumentos teóricos que são utilizados no decorrer do trabalho, com ênfase, nos conceitos de comunidades de prática (WENGER, 2008; 2012), folclorização (CASTELO-BRANCO, 2003), e performance participativa e performance apresentacional (TURINO, 2008), em busca de uma concepção para o termo folclore para ser utilizada no âmbito da pesquisa.

No capítulo 3 apresento o contexto etnográfico da pesquisa, contextualizando historicamente a Estância Turística de Olímpia e o Festival do Folclore de Olímpia, analisando rapidamente as transformações pelas quais a cidade vem passando na última década em razão do advento do “turismo de águas quentes”.

Nos capítulos 4, 5 e 6 apresento as etnografias dos grupos eleitos para a pesquisa: Batalhão de Bacamarteiros de Aguada (Sergipe), Grupo Sabor Marajoara (Pará), Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte), GODAP, Terno Chapéu de Fitas e Moçambique Nossa Senhora do Rosário (São Paulo).

# Capítulo 1

## Primeiras aproximações teóricas

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa. Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada. Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa. Era uma enseada. Acho que o nome empobreceu a imagem.<sup>21</sup>

### 1.1. O folclore deixou de ser folclore? Um breve panorama dos estudos de folclore

O termo folclore passou por inúmeras transformações no decorrer de sua história. Desde o seu aparecimento em meados do século XIX, o folclore foi conceituado e (re) conceituado de acordo com os períodos históricos, os contextos sociais e os interesses políticos de cada época e, ainda hoje, o termo continua dinâmico e em constante transformação.

O folclore já abrigou sob o seu “guarda-chuva” os mais variados temas relacionados ao universo das culturas populares, inclusive, em determinado momento, o folclore foi visto como equivalente a cultura popular.

O folclore já foi considerado uma espécie de enciclopédia das crenças; tradições e costumes das classes populares; visto como um ramo da etnologia; dedicado ao estudo da literatura tradicional dos povos de qualquer cultura; como sobrevivência das tradições populares; como uma forma peculiar de sentir; pensar e interpretar o mundo; como um conjunto de regras que regem as relações sociais; como uma tradição que sempre se renova; como um produto e como um processo (BRANDÃO, 1984; CAVALCANTI, 2002). Do mesmo modo, já foram objetos dos estudos de folclore a poesia e a chamada literatura oral, a música, os folguedos populares, a casa, a festa, as procissões, as danças e cantos, a comida, a vestimenta, os instrumentos de trabalho, os instrumentos musicais, as brincadeiras infantis conside-

---

<sup>21</sup> BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. Record, 2004.

radas tradicionais, o mito, o ritual, o processo econômico e social que dá origem a tudo isso (BRANDÃO, 1984; CAVALCANTI, 2002). Os estudos de folclore priorizaram temas distintos, de acordo com o pensamento vigente em cada período histórico.

No Brasil, nos anos iniciais do século XX, os estudos de folclore se debruçaram primeiramente sobre a chamada literatura oral. Depois, o interesse passou a ser a música e em seguida os folguedos populares. Hoje, em consequência de um olhar mais antropológico que incide sobre os estudos de folclore, o interesse se ampliou definitivamente (CAVALCANTI, 2002).

O modo como foi compreendido o que é folclore em épocas distintas influenciou as políticas públicas voltadas para as expressões das culturas populares brasileiras. Aliás, Carvalho (1991, p. 3) alerta para o fato de que “há sempre uma relação muito estreita entre a conceitualização da dinâmica da cultura e a formulação de políticas culturais”. São exemplos, o Movimento Folclórico Brasileiro e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, ambas as ações empreendidas nas décadas de 1950 e 1960, e ainda os processos de patrimonialização observados no Brasil nestes anos iniciais do século XXI.

Ao serem analisadas as ações empreendidas envolvendo os estudos de folclore no decorrer da sua história, e os embates decorrentes destas ações, fica claro que o folclore sempre foi um campo em disputa, no Brasil e no exterior.

As disputas intelectuais e políticas ocorridas ao longo do tempo refletiram no modo como o termo foi compreendido e aceito nos diversos espaços em que foi empregado. Em alguns contextos, ainda hoje o termo folclore gera “desconfiança”, a ponto de ser evitado em muitos espaços institucionais.

Por outro lado, nos novos contextos de performance destinados aos grupos performativos das culturas populares brasileiras o termo não provoca nenhum constrangimento. Ao contrário, foi absorvido e (re) interpretado pelos atores sociais inseridos nestes novos contextos. Muitos grupos performativos deste universo se autodenominam grupos folclóricos, e em muitos destes espaços a categoria folclore pode ser analisada como uma categoria êmica<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Êmico e Ético – termos cunhados pelo linguista Kenneth Pike (1912-2000) a partir das terminações das palavras, fonêmica e fonética. A visão “êmica” corresponde à perspectiva de quem está “dentro”, do nativo, padronizada dentro de um universo de discurso. A visão “ética” de uma unidade é a perspectiva do estranho que procura correspondentes universais e generalizações. A visão “êmica” é a

O FEFOL, onde o termo folclore é usado correntemente, representa um destes espaços. Em Olímpia, o Festival é *do* folclore e não *de* folclore. Segundo José Sant’anna (1937-1999) – um dos idealizadores do FEFOL –, a utilização da contração da preposição, mais o artigo definido demonstra que o FEFOL pertence ao folclore, isto é, no espaço do FEFOL os grupos folclóricos são os anfitriões, são os donos da Festa e não simplesmente convidados. Os grupos participantes, em sua maioria, se autodenominam grupos folclóricos. Os moradores da cidade e todas as pessoas envolvidas direta ou indiretamente com a sua organização utilizam o termo folclore ou folclórico para se referir ao Festival.

Em Olímpia, o termo folclore é compreendido como uma forma legítima de apresentar um saber tradicional (REIS, 2012).

### 1.1.2. A construção terminológica

O termo folclore está tão incorporado ao nosso dia a dia que já não causa mais estranhamento e nem sequer nos lembramos de que se trata de uma palavra estrangeira. Além disso, se trata de uma palavra inventada a partir da fusão de outros dois vocábulos do inglês antigo e nunca foi uma unanimidade. Para Brandão (1984, p. 27) “folclore é uma palavra que já nasce entre parênteses.” Para BEN-AMOS (1971) os conceitos para defini-lo foram tantos e tão diversos, quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos.

O termo aparece grafado pela primeira vez em uma carta endereçada a Revista inglesa *The Atheneum*, publicada na edição de nº 982 de 22 de agosto de 1846. Na carta, William John Thoms (1803-1885) demonstra o interesse pelo que na Inglaterra se convencionou chamar de “Antiguidades Populares” ou “Literatura Popular”.<sup>23</sup>

Guiado pelo “mito do desaparecimento”, presente nas teorias que orientaram os estudos de folclore desde os seus começos, Thoms solicita apoio para a tarefa de, em suas palavras, “recolher as poucas espigas que ainda restam espalha-

---

visão que esperamos de um participante dentro de um sistema. A visão “ética” é a visão que esperamos do observador alienígena. Segundo Pike (2010) o termo êmico foi criado para representar qualquer unidade de cultura, em qualquer nível, de qualquer tipo, a qual foi destacada como uma unidade relevante pelos atores nativos nesse comportamento (PIKE, 1993; EDWARDS, 1997).

<sup>23</sup> Thoms utilizou o pseudônimo de Ambrose Merton para assinar a carta.

das no campo, no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita” (LIMA, 2003a [1952]; BRANDÃO, 1984). Thoms ressalta que o seu trabalho se ocuparia de um saber específico, um saber muito além do que na Inglaterra era comumente denominado de “Literatura Popular”. Seguindo esse raciocínio sugere a criação do termo Folk-Lore para designá-lo.

[...] embora seja mais precisamente um saber popular do que uma literatura popular e que poderia ser com mais propriedade designado com uma boa palavra anglo-saxônica, Folk-Lore, o saber tradicional do povo [...] (Trecho da carta de Thoms, In: LIMA, 2003a [1952], p. 2-3, BRANDÃO, 1984, p. 27).

A confirmação do termo *folklore* sugerido por Thoms ocorre somente em 1878, com a fundação da Sociedade de Folclore de Londres (BRANDÃO, 1984 p. 28), trinta e dois anos após a publicação de sua carta.

Fundada por um grupo de cientistas ingleses, formado por mitólogos, arqueólogos, pré-historiadores, etnógrafos, antropólogos, psicólogos e filósofos, a Sociedade de Folclore de Londres teve como primeiro presidente o próprio Thoms.

O objetivo da Sociedade de Folclore de Londres consistia no estudo

[das] narrativas tradicionais, como os contos populares, os mitos, lendas e histórias de adultos ou de crianças, as baladas, “romances” e canções; os costumes tradicionais preservados e transmitidos oralmente de uma geração à outra, os códigos sociais de orientação da conduta, as celebrações cerimoniais populares; os sistemas populares de crenças e superstições ligados à vida e ao trabalho, englobando, por exemplo, o saber da tecnologia rústica, da magia e feitiçaria, das chamadas ciências populares; os sistemas e formas de linguagem, seus refrãos e adivinhas (BRANDÃO, 1984, p. 28-29).

Após a criação da Sociedade de Folclore de Londres alguns estudiosos sugerem a distinção entre os termos folclore, grafado com minúscula e Folclore, grafado com maiúscula, significando, respectivamente, os modos de saber do povo e o saber erudito que estuda aquele saber popular (BRANDÃO, 1984, p. 28). Nos Estados Unidos, ainda foi utilizado o termo folclorística para se referir ao campo de estudos do folclore<sup>24</sup> (REILY, 2015).

---

<sup>24</sup> Em Olímpia, contexto etnográfico de minha pesquisa, ainda se utiliza o termo folclorística para se referir ao campo de estudos do folclore. O termo também ainda é muito utilizado em alguns contextos acadêmicos da América Latina.

Em 1888 é criada nos Estados Unidos a *American Folklore Society*, cuja área de interesses estabelece quatro categorias de estudo: cantos, crenças, dialetos; o acervo literário de oralidade dos negros localizados nos Estados Unidos; usos e costumes presentes entre as populações do México e do Canadá francês; e os contos e a mitologia dos índios norte-americanos (ALMEIDA, 1976 apud FRADE, 2004). Em 1900, a enciclopédia Portuguesa Ilustrada traduziu folclore como “a ciência do povo”, definindo-o como o “ramo da arqueologia que recolhe a literatura, as tradições e os usos populares” (RAMOS, 2003, p. 25).

Acontece que mesmo antes da aceitação do termo inventado por Thoms, as atividades que vieram a ser chamadas de folclore já existiam e faziam parte das vidas de seus praticantes. Reily (2015), destaca que os povos, quaisquer que sejam, sempre cantaram, dançaram, comeram, rezaram e enterraram seus mortos, isto é, sempre se expressaram na forma do que posteriormente se convencionou chamar de folclore.

Lima (2003a [1952]) menciona alguns exemplos da variedade de termos utilizados para denominar estas atividades, antes e depois da confirmação do termo criado por Thoms. Em 1807 surge o termo etnografia, compreendido como a “descrição dos povos”. Em 1808 o termo alemão *volkskunde*, *volk* com o significado de povo e *kunde*, equivalente a estudo ou conhecimento. *Folkways*, tradicionalismo, antropologia, demopsiquia, demosofia, demopedia, tradições populares, demopsicologia e ciência dêmica,<sup>25</sup> são exemplos de outras nomenclaturas utilizadas.

Brandão (1984) relata que um dançador de congo da cidade de Machado (Minas Gerais) se referiu à questão da seguinte maneira.

Isso o povo daqui faz por uma devoção. É uma devoção que a gente tem com o santo, e por isso canta e dança conforme fez agora. Agora, tem gente que aparece que chama isso de folclore (BRANDÃO, 1984).

Em 2015 o capitão de congo João Ferreira disse: “isso que cêis<sup>26</sup> chama de folclore é uma tradição com mais de três séculos.”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> No Brasil, Amadeu Amaral tentou criar a sua Sociedade Demológica (CAVALCANTI, 1990).

<sup>26</sup> As entrevistas foram transcritas de forma literal, mantendo os coloquialismos e regionalismos de todos os entrevistados.

<sup>27</sup> João Ferreira em entrevista ao autor em 2015.

Ben-Amos, (1971) assinala que contribuíram para esta proliferação tanto as definições semânticas quanto as teóricas e considera que neste sentido, o *volkskunde* alemão, o *folkminne* sueco e o *lok sahitya* hindu acarretam significados ligeiramente diferentes que o termo folclore não pode sincretizar por completo.

Neste ponto é importante ressaltar que, apesar dos esforços para encontrar uma definição que delimitasse o seu campo de atuação, durante toda a primeira metade do século XX o termo folclore esteve atrelado à inúmeras correntes e influências as quais atravessavam constantemente esse emaranhado da etnografia e dos saberes populares. E que ainda assim, apesar do embate entre as várias correntes de pensamento que se dedicaram aos estudos da cultura, e destarte os inúmeros vocábulos utilizados neste período, o termo folclore prevaleceu e hoje é utilizado em todo o mundo.

Para Ben-Amos (1971, p. 38), as dificuldades experimentadas ao se definir o folclore advêm da sua própria natureza. Como pode uma única definição dar conta da totalidade dos estudos que o folclore pretende abarcar? Brandão (1984) ilustra alguns dos questionamentos comumente relacionados aos estudos denominados de folclore.

[...] por que as mulheres do vale do Jequitinhonha pintam flores de maravilha nas moringas que fazem? Por que esculpem difíceis seres tão fantásticos nos seus potes de barro? Por que os foliões de Santos Reis viajam dias e dias sob as chuvas de dezembro e janeiro cantando velhas toadas de casa em casa, ao som de violas e rabeças? Por que dançam noites a fio as pessoas pobres do país, vestidas de farrapos nos dias de trabalho, vestidas de reis nas noites de festa? Por que as pessoas contam e recontam as histórias que ouviram dos avós e entre si repetem lendas do sertão? Por que criam? Por que cantam? Por que simbolizam? Por que dançam? Por que crêem? (BRANDÃO, 1984, p. 11-12).

E hoje, podemos acrescentar: por que estas pessoas continuam cantando, dançando e rezando, aparentemente com a mesma dedicação, em contextos diferentes dos contextos tradicionais onde estas ações eram realizadas por “devocção”?

Ainda que o termo folclore tenha sido inventado por Thoms, “as raízes dos estudos de folclore residem no terreno fértil do pensamento e da arte do século XVII e início do século XVIII” (BEN-AMOS, 1973, p. 118) e, neste sentido, Thoms é herdeiro das ideias de Gottfried Von Herder (1744-1803), um intelectual da antiga Ger-

mânia, a atual Alemanha. O autor destaca que apesar de o folclore ser comumente associado aos movimentos literários e políticos do romantismo e do nacionalismo, este representa apenas a última fase de sua emergência.

Em realidade, “o conceito estreito de caráter popular e do folclore nasce no período pré-romântico e foi basicamente concluído por Von Herder e os românticos” (BAKHTIN, 1968 apud BEN-AMOS, 1973).

Dessa maneira, as primeiras definições do que na Inglaterra era denominado de “antiguidades populares” encontravam-se envoltas em uma “bruma romântica e traziam implícitos os critérios relativos à antiguidade do material, ao anonimato e caráter coletivo da composição e a simplicidade do povo” (BEN-AMOS, 1971, p. 39). Reily (2000) aponta que esta aura romântica da qual fala Ben-Amos, tem sua origem em um processo que se inicia no final do século XVIII, em consequência dos processos de Reforma e Contra Reforma da Igreja e da Guerra dos Trinta Anos, o que fez com que no século XVIII a Germânia se fragmentasse dividida em mais de 1800 comarcas, com pouca ou nenhuma ligação entre elas. Este processo de fragmentação fez emergir no seio da Germânia um sentimento nacionalista que ganhou corpo e percorreu toda a Europa durante todo o século XIX.

Neste contexto, Herder encabeça um movimento<sup>28</sup> cujo discurso tinha por objetivo ligar o “povo” à “nação” (REILY, s.d.). Em um esforço para estabelecer um terreno cultural comum capaz de conferir alguma unidade sobre a região, o movimento liderado por Herder tinha como objetivo despertar o legado perdido da “nação”. Desse modo, Herder sustenta que o germânico só poderia ser recuperado através da investigação das formas de expressão – especialmente as formas poéticas – que ainda sobreviviam entre aqueles que encarnavam a “alma nacional”, ou seja, “o povo”, ou o campesinato (REILY, 2000).

Não é por acaso que Herder elege o camponês alemão como o representante da “alma nacional”. Herder vislumbra a possibilidade de apresentar às classes privilegiadas uma dimensão “emocional” – ou seria irracional, como aponta Reily (2000) – através do modo de vida ainda isolado do processo de “civilização” e das suas formas expressivas ainda não contaminadas pelos valores “racionais” do Iluminismo, como ocorrido com as elites (REILY, 2000).

---

<sup>28</sup> Goethe e os irmãos Grimm encontravam-se entre os seguidores de Herder.

Neste cenário surge o conceito de *folk*, com o sentido de popular, de povo. Ramos (2003) lembra que o vocábulo germânico *folk* era compreendido como equivalente a expressão latina *vulgus*, com o significado de multidão, de plebe. Neste sentido, os estudos englobados pelo Folclore em seu momento inicial concentraram-se principalmente na possibilidade de investigar as características daqueles sujeitos pertencentes à plebe, percebidos como portadores de “antiguidades”, ou seja, portadores de folclore.

A concepção dos estudos de folclore como a “ciência das antiguidades populares”, como formulada por Thoms, está inserida no contexto do evolucionismo inglês que, por sua vez, surge apoiado na filosofia positivista de Auguste Comte e é a partir daí que deve ser compreendida.

O positivismo surge a partir de uma necessidade histórica da burguesia e consiste no modo de compreender a vida humana e os fenômenos a ela relacionados, com destaque para os fenômenos culturais (FERNANDES, 1978, p. 38). O pensamento positivista concebia o desenvolvimento da sociedade como algo gradual, através do qual a sociedade passaria sucessivamente de uma fase a outra (FERNANDES, 1978). No entanto, esse pensamento trazia um problema implícito de difícil solução. Como explicar os elementos existentes nas fases de transição deste processo?

Dito de outro modo, se a sociedade “evolui” de forma sucessiva, passando de uma fase a outra de modo regular e sucessivo, isto implica que, nas fases imediatamente posteriores seriam encontrados elementos cujas características remeteriam às fases anteriores. Chamadas de “sobrevivências”, a existência destes elementos seria o indicativo de que, ao contrário do que estabelece o pensamento positivista, a sociedade não se desenvolveria de forma gradual, produzindo dessa maneira camadas da população excluídas do seu processo de desenvolvimento.

O problema se encontrava justamente neste ponto: o patrimônio cultural pertencente às camadas da sociedade excluídas pelo “progresso” seria incompatível com o pensamento científico, e sendo assim, não estaria em sintonia com a “cultura tomada como um todo orgânico”, deixando de refletir integralmente a evolução cultural da sociedade (FERNANDES, 1978, p. 38). Esta constatação comprometia sistematicamente o esquema de compreensão da vida, o estado considerado “positivo”, estabelecido teoricamente por Comte, pois a existência de “sobrevivências” acarreta-

ria formas de conduta incompatíveis com os valores característicos e dominantes (FERNANDES, 1978).

A solução encontrada foi considerar o patrimônio cultural das camadas da sociedade excluídas pelo advento da modernidade como uma nova forma de conhecimento. Consequentemente, esta nova forma de conhecimento trouxe a necessidade de se criar uma nova ciência para o seu estudo. Assim, surge a ciência do “saber popular”, isto é, a “ciência das antiguidades populares”, denominada de a ciência do folclore por Thoms.

Apoiados nesta concepção, os pioneiros dos estudos de folclore admitiam que o seu estudo “abrangia tudo o que culturalmente se explicitasse como apego ao passado, compreendendo todos os elementos que a secularização da cultura substituíra por outros novos” (FERNANDES, 1978, p. 39). Em outras palavras, compreendiam o estudo das expressões culturais que se diferenciavam daquelas que expressavam uma modernidade, atravessada por significativos processos de urbanização, industrialização, pela comunicação, pela racionalização do sistema econômico e pela reestruturação do sistema social e moral no século XIX (DUPEY, 2012, p.45).

Dessa maneira, os atributos dos chamados grupos *folk*, compreendidos como o conhecimento das pessoas das zonas rurais, arraigadas na terra e vivendo no passado, foi analisado durante muito tempo em oposição ao conhecimento das pessoas modernas e cosmopolitas. De um lado, a sociedade urbana comprometida com o momento presente, no qual se aplicava o método racional em todas as atividades possíveis, que se encontrava em franco processo de automatização do trabalho e onde o conhecimento se acumulava e se difundia através da mediação da escrita. De outro, os grupos portadores de um conhecimento estruturado na interação social e difundido através da transmissão oral, dotados de valores morais tradicionais que os diferenciava da sociedade em geral (DUPEY, 2012).

O paradigma construído através da dicotomia folclore/modernidade prevaleceu desde os tempos de Thoms até meados do século XX, e ainda que, com pequenas diferenças, neste período o folclore foi considerado como a “ciência das antiguidades populares”.

## 1.2. O Folclore como ciência: a construção de um projeto de nação e a institucionalização do folclore no Brasil

O interesse pela sistematização das tradições populares no Brasil remonta aos anos finais do século XIX (CAVALCANTI & VILHENA, 1990), cerca de meio século depois de seu início na Europa. O livro *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero (1851-1914), publicado em 1883, inaugura essa tradição no país.

Peter Burke (1978) apud Renato Ortiz (1994) observa que os intelectuais dos países “periféricos” da Europa – Alemanha, Itália, Portugal e Espanha – são os primeiros a se interessarem pelo estudo das culturas populares, posto que, o movimento romântico, que impulsiona o estudo das tradições populares, ainda não estava plenamente estabelecido na Inglaterra e na França, centros do mundo moderno até meados do século XIX. Desse modo, os estudos de folclore se desenvolveram primeiramente nos “lugares onde a questão da construção nacional tinha que ser enfrentada no plano material e simbólico” (ORTIZ, 1994, p. 161).

Assim como o ocorrido na Europa, a questão nacional esteve historicamente associada ao pensamento folclórico brasileiro. Dessa maneira, os primeiros estudos de folclore realizados no Brasil estiveram atrelados a ações que visavam à construção de um projeto de nação para o país. A questão nacional foi responsável pelas inúmeras iniciativas de reconhecimento da importância das culturas populares no Brasil, especialmente no que concerne aos estudos destas como indicadoras de brasilidade (ORTIZ, 1994).

Além de Silvio Romero, Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945) encontram-se entre os pioneiros destes estudos no Brasil (BRANDÃO, 1984; CAVALCANTI & VILHENA, 1990; CAVALCANTI, 2002). De uma forma ou de outra, a questão nacional permeia o trabalho destes autores, cujo ponto de contato reside na busca da “essência” ou “alma” da nação.

Silvio Romero se notabilizou pelas coletas realizadas na área de literatura oral, em busca de uma visão mais científica e racional da vida popular. A partir de uma fundamentação positivista, o autor analisa a mistura das raças negra, branca e indígena, com o intuito de estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira, em prol uma identidade nacional (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; CAVALCANTI, 2002).

Numa outra via, Amadeu Amaral empenhou-se no desenvolvimento de uma atuação política em benefício do folclore, visto por ele como depositário da essência do “ser nacional”. Para Mário de Andrade, o folclore representava a expressão da brasilidade e por isso ocupava um lugar decisivo na formulação de um projeto com vistas a um ideal de cultura nacional (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; CAVALCANTI, 2002; IKEDA, 2013).

Tanto Amadeu Amaral, quanto Mário de Andrade enfatizaram a necessidade de uma atuação organizada e específica para este campo de estudos. Os dois pesquisadores concentraram os seus esforços em uma ação político-ideológica que, além de estabelecer critérios de pesquisa específicos para o tema – uma questão importante para uma área acusada de falta de orientação científica em seus trabalhos – visava à construção de um ser nacional (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; CAVALCANTI, 1988, 2002).

Fonseca (2009) assinala que a busca de uma parcela da intelectualidade brasileira por modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento a nação, se relaciona diretamente com as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX, entre elas, a necessidade de o Brasil se firmar no cenário internacional como uma nação com características próprias. As representações simbólicas criadas a partir das culturas populares ligariam o povo à nação (FONSECA, 2009), tal qual o projeto de Herder.

A “alma nacional”, residente nas expressões artísticas “intocadas” do povo, legitimaria a ideia de um Brasil “original” e “autêntico”, em perfeita sintonia com o ideal modernista. A partir da compreensão de uma alteridade em princípio desconhecida e intocada, encontraríamos o nosso “eu” nacional.

### **1.2.1. Coletar e preservar: o Estado entra em cena**

No Brasil, a premissa contida na orientação europeia de se conceber o Folclore como uma ciência nova, independente e autônoma, aliada a um projeto de construção da nação, foi fundamental para as ações coordenadas pelos órgãos oficiais a partir dos anos 1930, período em que os esforços foram canalizados na tentativa de se estabelecer os parâmetros científicos para os estudos de folclore. A cria-

ção do curso de Etnografia e Folclore (1936); a Missão de Pesquisas Folclóricas (1938); a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore – SEF (1937); a criação da Comissão Nacional de Folclore – CNFL (1947); e a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), foram iniciativas importantes e decisivas para a viabilização desse projeto.

O Curso de Etnografia e Folclore foi promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo e segundo Sandroni (2010, p. 3), foi o primeiro Curso de Etnografia em nível universitário no Brasil.<sup>29</sup> Ministrado por Dina Strauss, esposa de Claude Lévi-Strauss, o Curso de Etnografia formou os alunos que posteriormente integraram o projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas. Lévi-Strauss e Dina Strauss haviam chegado recentemente ao Brasil, contratados como professores da recém-fundada Universidade de São Paulo. À época, o Departamento de Cultura de São Paulo era dirigido por Mário de Andrade (TONI, 2008; SANDRONI, 2010).

Com o curso de Etnografia e Folclore tem início, do ponto de vista institucional, o movimento na direção de se empreender um caráter mais científico aos estudos de folclore realizados no Brasil.

No ato inaugural do Curso, o discurso proferido por Mário de Andrade indica o caminho metodológico para os trabalhos desenvolvidos a partir daquele momento:

O Departamento Municipal de Cultura inicia agora o primeiro de seus cursos livres, propondo como objetivo de nossas cogitações a Ciência da Etnografia. Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência muitas vezes total de orientação científica, que domina a pseudoetnografia brasileira [...] (Trecho do discurso proferido por Mário de Andrade na inauguração do curso de Etnografia em 1936, In: SANDRONI, 2010).

A necessidade de “salvar” as coisas “simples e puras” do povo e fadadas a desaparecer em consequência de sua fragilidade, tem caráter de urgência no discurso de Mário de Andrade. A sua proposta de “colher cientificamente os nossos costumes” (SANDRONI, 2010) se assemelha à proposta de Thoms, que pretende

---

<sup>29</sup> No sentido de que o curso foi ministrado em uma universidade e não no sentido de que os alunos do curso saíram com uma formação de nível superior em etnografia.

recolher “as poucas espigas que ainda restam espalhadas no campo” (LIMA, 2003a [1952]).

A apreensão causada pelo “mito do desaparecimento” e a ideia de se conceber o folclore como uma ciência nova sustenta o discurso de ambos os pesquisadores. Além disso, a busca pela identidade da nação aproxima o trabalho de Mário de Andrade ao de Herder, apesar de ambos se encontrarem em contextos completamente diferentes.

O ponto comum, tendo em vista o discurso dos três pesquisadores, reside no local de onde esse discurso é proferido: os três pesquisadores pertencem às elites de seus respectivos países. É preciso compreender que os seus discursos em relação às culturas populares se originam destes locais privilegiados e por esta razão estão impregnados pelo pensamento ideológico que representa estes espaços. Além de serem discursos originados externamente, de fora para dentro e de cima para baixo, desconsiderando por completo os seus interlocutores.

Do ponto de vista prático, não resta dúvida de que pertencer a uma elite intelectual é um facilitador no que tange as relações que serão empreendidas junto às forças constituintes de uma elite política, ainda mais quando os interesses de ambas as elites (intelectual e política) se coadunam, o que pode resultar em apoio institucional e financeiro para o desenvolvimento de projetos comuns.

O fato de Mário de Andrade chegar à direção do Departamento de Cultura de São Paulo foi fundamental para a viabilização do projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas. À época, tanto Mário de Andrade, quanto o Estado Brasileiro estavam empenhados na construção de um projeto de nação. Desse modo, a Missão de Pesquisas Folclóricas foi o empreendimento responsável por empreender a colheita dos “nossos costumes”, com o objetivo de formar o alicerce para a construção da nação brasileira.

Tendo o próprio Mário de Andrade como coordenador, integravam a equipe da Missão o engenheiro e arquiteto Luís Saia (chefe da missão), o músico Martin Braunwieser, o técnico de gravação Benedicto Pacheco e o auxiliar geral Antônio Ladeira. O trabalho da Missão estava destinado a percorrer as regiões Nordeste e Norte do Brasil e teve como objetivo “recolher documentos, textos, indumentárias, filmes e fotografias que pudessem esclarecer sobre o folclore musical” (SANDRONI, 2011; 2014). Sandroni (2014) destaca que a Missão de Pesquisas Folclóricas foi o primeiro projeto de grandes proporções, realizado no Brasil, destinado a realizar gra-

vações de música folclórica nos seus locais originais. Além do foco concentrado no assim chamado folclore musical, a Missão recolheu uma grande quantidade e variedade de material etnográfico. A equipe retornou com mais de tinta 30 horas de música gravada, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos, e inúmeros objetos (SANDRONI, 2011; 2014).

O curso “Instruções Práticas Para Pesquisa de Antropologia Física e Cultural” ministrado por Dina Strauss forneceu a metodologia utilizada pelo grupo da Missão, e culminou com a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), ainda nos anos 1930.

Foram recolhidos instrumentos musicais, ferramentas de trabalho, artes decorativas, roupas e tecidos e objetos litúrgicos de diferentes orientações religiosas (especialmente dos Xangôs do Recife, apreendidos pela polícia num momento histórico em que os cultos de matriz africana eram duramente perseguidos no Brasil).<sup>30</sup> Além disso, foram produzidas por meios áudio-visuais centenas de horas de cantigas populares e filmes documentais em localidades espalhadas pelos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Piauí (SANDRONI, 2011).

O material recolhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas produziu um acervo rico e importante, ainda hoje utilizado por inúmeros pesquisadores. Atualmente, a importância de Mário de Andrade e a contribuição de seu trabalho para o folclore brasileiro é incontestável. Isso porque, além de estender as suas investigações para outros temas do folclore brasileiro, o autor desempenhou papel importante como orientador e incentivador de um grande número de novos pesquisadores, como Oneyda Alvarenga, Luís Saia, Nicanor Miranda e Alceu Maynard Araújo (FERNANDES, 1978).

Ainda no que se refere ao projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas, considero importante um fato anotado por Toni (2009), referente à chegada de uma nova tecnologia ao Brasil, que na época, impactou sensivelmente os trabalhos de Mário de Andrade: o sistema elétrico de gravação.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> A lei que confere liberdade de culto religioso no Brasil é de autoria de Jorge Amado, quando este ocupava o cargo de deputado constituinte (AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem*. Record, 2006).

<sup>31</sup> Tiago de Oliveira Pinto (2005) destaca o surgimento da disciplina etnomusicologia, ainda com o nome de musicologia comparada, está intimamente ligado ao surgimento da tecnologia de gravação, representado pelo fonógrafo de Thomas Edison em 1877.

Iniciada nos Estados Unidos em 1925, o desenvolvimento da gravação elétrica advém de uma necessidade provocada pela expansão do rádio nos anos 1920, na Europa e nos Estados Unidos. Esta tecnologia chega ao Brasil em 1927 (CARDOSO FILHO, 2008), precisamente, um ano antes da concepção do projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas.<sup>32</sup>

Neste ínterim, sai de cena o fonógrafo, ícone do sistema de gravação mecânica e entra em cena o microfone, principal ferramenta do sistema elétrico de gravação.

Toni (2009) salienta que Mário de Andrade se interessou rapidamente pela nova tecnologia, e que mesmo sem possuir o equipamento necessário para o seu trabalho, recebia as revistas especializadas em música da Europa, contendo as resenhas dos lançamentos sobre as gravações das músicas de Bach, Mozart, Schubert, entre outros. Por meio dos periódicos estrangeiros Mário de Andrade tomava conhecimento das iniciativas empreendidas mundo afora as quais se dedicavam à preservação do folclore, como por exemplo, “a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, que criara uma “Discoteca do Estado” (TONI, 2009, p. 2). Para Mário de Andrade, a atitude do Conselho italiano implicava a compreensão da “necessidade de se registrar as músicas cantadas em diversas regiões, músicas que vinham sendo esquecidas” (TONI, 2009, p. 2).

Esta observação transparece no artigo escrito por Mário de Andrade para o *Diário Nacional*, com destaque para o valor do material a ser coletado e a importância da nova tecnologia para os trabalhos de pesquisa de campo. O texto também faz alusão às dificuldades encontradas durante o trabalho de transcrição dos cantos e das músicas folclóricas.

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. [...] São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. [...] A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é ex-

---

<sup>32</sup> Em julho de 1927, a Odeon dava um passo à frente na fonografia nacional com o lançamento da série 10.000, contendo as primeiras gravações pelo sistema elétrico. O cantor escolhido para a estreia desse formato em disco foi Francisco Alves. (CARDOSO FILHO, 2008, p. 91). Utilizando o sistema mecânico de gravação e objetivando a documentação e o estudo do repertório, Roquete Pinto registrou em 1912, temas musicais, lendas e cantigas dos índios Nambiquara e Pareci, durante a expedição do Marechal Cândido Rondon para a expansão das linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas (ZANITH, 2008).

tremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe (ANDRADE, 1928 apud TONI, 2008).

De acordo com o pensamento de Mário de Andrade, a nova tecnologia de gravação iria ajudar a salvar o "nosso tesouro". Mais uma vez o "mito do desaparecimento" se apresenta como o "guia" para os estudos de folclore no Brasil. Antes de tudo, seja na Europa seja no Brasil, as coletas de "objetos folclóricos" realizadas tinham por objetivo primeiro, "preservar" e evitar o seu desaparecimento (BEN-AMOS, 1971). Esta orientação perpassa não só o trabalho de Mário de Andrade, mas também as demais ações que se seguiram, como a criação da Comissão Nacional de Folclore em 1947 e a instauração da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro em 1958. E, em certo sentido, continua presente ainda nos dias de hoje, que não se baseia mais no "mito do desaparecimento", mas em um novo mito, o "mito da degenerescência", como assinala Carvalho (1991).

O "mito da degenerescência" nada mais é do que uma atualização do mito bíblico da queda (CARVALHO, 1991): se anteriormente a preocupação residia na possibilidade do desaparecimento das culturas populares, hoje, o "mito da degenerescência" deslocou a preocupação para a Indústria de Entretenimento, responsável pela produção da cultura de massa e que, cada vez mais, se apropria dos elementos constantes do universo das culturas populares. Carvalho (2004, 2010) denomina esse processo de "espetacularização" e "canibalização" das culturas populares.

Carvalho (1991) assinala que o "mito da degenerescência" pode ser sintetizado na história do criador autêntico, que se vendeu ao consumo, ou que ainda resiste a ele, em alusão ao mito bíblico da queda.

[...] o que era puro, original (logo, crítico e rebelde, pois a rebeldia é sinônimo de espontaneidade radical), se vende, se entrega, devido à ambição desmesurada do artista e [neste caso, principalmente] à sedução implacável do mercado (CARVALHO, 1991, p. 13-14).

Assim, no mundo contemporâneo o "mito do desaparecimento" sede lugar ao "mito da degenerescência".

### **1.2.2. O Movimento Folclórico e a época de ouro para os estudos de folclore no Brasil (1947 a 1964)**

Os estudos acerca do folclore empreendidos por Mário de Andrade inauguram um novo campo de investigações (FERNANDES, 1978) e a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore representa no Brasil o esforço para a institucionalização do Folclore e a afirmação da necessidade de torná-lo condizente com as exigências da produção do saber científico (TRAVASSOS, 2002). Esforços estes que seriam consolidados por meio da atuação do Movimento Folclórico Brasileiro.

O Movimento Folclórico Brasileiro envolveu o conjunto das iniciativas relativas à pesquisa, ao estudo e a salvaguarda do folclore nacional, atividades desenvolvidas por um grupo de intelectuais, artistas, e instituições, especialmente no período de 1947 a 1964. E teve por objetivo transformar o campo do folclore em um campo científico autônomo (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; VILHENA, 1997; TRAVASSOS, 1998; VILHENA, 2004 apud FONSECA, 2013). Organizada junto ao Ministério das Relações Exteriores, a Comissão Nacional de Folclore relacionava-se com a UNESCO através do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), criado em 1946, no âmbito do Ministério do Exterior (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; IKEDA, 2013).

O cenário era o de pós-guerra e neste contexto as diretrizes da UNESCO estavam direcionadas para a promoção da paz mundial. O folclore então era visto como um instrumento fundamental para a compreensão dos povos, orientação que se coadunava com os ideais e as iniciativas do pensamento dominante no Brasil naquele momento (CAVALCANTI & VILHENA, 1990). Segundo a orientação da UNESCO, a ênfase no particular forneceria as bases para a construção de identidades diferenciadas e, neste sentido, o Brasil se orgulhava em ser o primeiro país a criar uma comissão vinculada aos órgãos governamentais, especialmente para tratar do tema (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

A década de 1950 constituiu um terreno fértil para as iniciativas dessa natureza. Presidida por Renato Almeida, a Comissão Nacional de Folclore foi protagonista nestas ações. Destaca-se a criação de comissões estaduais de folclore por todo o país (CAVALCANTI & VILHENA, 1990), culminando com a elaboração da *Carta do Folclore Brasileiro*, durante a realização do Congresso Brasileiro de Folclo-

re, e na criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, pelo então presidente Juscelino Kubistchek. Em 1965<sup>33</sup> um decreto do governo federal instituiu o dia 22 de agosto como o dia nacional do folclore.<sup>34</sup>

A “missão” da Campanha estava em preservar o folclore do avanço da modernização da sociedade, posto que, no folclore acreditavam se encontrar os elementos autênticos da nação (CAVALCANTI, 2002, p. 4), ideal que ratificava o pensamento de Mário de Andrade e dos primeiros folcloristas.

Este período de efervescência, caracterizado pela atuação do Movimento Folclórico Brasileiro, coincidiu com o início do desenvolvimento das ciências sociais no país, cujo processo teve como marca a realização dos primeiros congressos de antropologia e sociologia no Brasil (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; FERNANDES, 1998).

A I Reunião Brasileira de Antropologia é realizada em 1953 no Museu Nacional, no Rio de Janeiro (sob o patrocínio do MEC, via Universidade do Brasil). A segunda, na qual se constitui a Associação Brasileira de Antropologia, é de 1955, realizada na Universidade da Bahia, em Salvador. O I Congresso Brasileiro de Sociologia é de 1954, na Universidade de São Paulo. Nessa década também surgem, ou se estruturam, centros de formação de pesquisadores fora do ensino oficial, como o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais e o Centro LatinoAmericano de Pesquisas em Ciências Sociais, entre outros (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

Como se pode notar, o desenvolvimento das ciências sociais no Brasil está diretamente ligado à consolidação do ensino universitário no país. E é importante destacar que a presença dos cientistas sociais nas universidades brasileiras muito contribuiu para os esforços de se imprimir um caráter mais científico aos estudos de folclore. No entanto, a busca de espaço e a luta pela consolidação de suas respectivas áreas de estudos terminaram por colocar folcloristas e cientistas sociais em lados opostos.

Cavalcanti & Vilhena (1990) destacam que apesar de possuírem características diferentes, as ações do Movimento Folclórico e as ações desenvolvidas nos campos da antropologia e da sociologia se assemelham, no que concerne ao caráter de urgência de ambas as iniciativas. No entanto, os autores destacam que se trata

---

<sup>33</sup> Período que coincide com a instauração do regime ditatorial civil-militar no Brasil (1964-1985).

<sup>34</sup> O dia 22 de agosto é escolhido por ser o dia em que foi enviada a famosa carta de Thoms à Revista O Ateneu.

de urgências que comportam objetivos distintos. Conduzida pelo “mito do desaparecimento”, a necessidade de urgência apresentada pelo Movimento Folclórico adquire o sentido de luta contra o tempo. A urgência está em preservar, mais do que em reconstruir, diante de um progresso avassalador acarretado pelo advento da modernidade. A urgência do trabalho dos cientistas sociais está em distanciar-se do diletantismo<sup>35</sup>, tão criticado nos trabalhos dos folcloristas<sup>36</sup> (CAVALCANTI & VILHENA, 1990). Os métodos dos dois grupos são diametralmente opostos.

Ainda assim, destarte os objetivos opostos e conflitantes, os autores demonstram que os eventos realizados neste período revelam o trânsito constante de assuntos e de personalidades de referência entre as três áreas envolvidas. Citam como exemplo os eventos realizados em 1954, o Congresso Internacional de Folclore e o Congresso Brasileiro de Sociologia, ambos patrocinados pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo e mencionam o episódio em que Manuel Diégues Júnior, Edison Carneiro e Darcy Ribeiro, respectivamente, nomes de referência do Movimento Folclórico e da antropologia, foram indicados para ministrar as aulas de introdução à antropologia, durante o curso de Antropologia Cultural, realizado em 1955, no Museu do Índio, com o apoio da CAPES.<sup>37</sup>

Sandroni (2010) se refere a este período como um período intenso e cheio de cruzamentos, e destaca que muitas pesquisas relacionadas ao folclore foram realizadas por sociólogos. Roger Bastide escreveu sobre cafuné, Florestan Fernandes sobre as trocinhas do Bom Retiro, Maria Isaura Pereira de Queiroz escreveu sobre a dança de São Gonçalo e Otávio Ianni sobre samba de terreiro em Itu. Manuel Diégues Júnior, Edison Carneiro, Renato Almeida, Hildegardes Viana, Thales de Azevedo, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Otavio Ianni, Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Joaquim Ribeiro, Mariza Lira, Alceu Maynard, Rossini Tavares de Lima, den-

---

<sup>35</sup> Luís Rodolfo da Paixão Vilhena analisa como se cristalizou a referência a estes primeiros pesquisadores com a imagem dos "diletantes exóticos anacrônicos" dedicados à produção de um saber falido como ciência. (TRAVASSOS, 1998) In. *Mana* v. 4 n.1 Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131998000100015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100015)> Acesso em: 18 fev. 2016.

<sup>36</sup> A acusação de diletantismo feita em referência aos estudos do folclore é um dos motivos pelo qual os termos folclore e folclorista adquirem uma conotação pejorativa no âmbito das ciências sociais. No filme documentário de Ricardo Dias, *Um Homem de Moral*, Paulo Vanzolini diz ao se referir à cantora Inezita Barroso, que ele considera ser uma grande cantora de samba: “a Inezita, coitada, ela é acusada de ser folclorista”.

<sup>37</sup> Para as ações desenvolvidas conjuntamente pelas duas áreas, ver: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de e VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão. *TRAÇANDO FRONTEIRAS: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore*. In. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, 1990. p. 75-92.

tre outros, são nomes cuja atuação perpassa as áreas do folclore, da antropologia e da sociologia (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

Naquele momento os estudos de folclore atingem o seu ápice. No entanto, as comunicações e as mesas redondas ocorridas durante a I Semana Nacional do Folclore em 1948 e na III Semana Nacional do Folclore de 1950 refletem a heterogeneidade das posições observadas dentro do Movimento Folclórico Brasileiro. Estas, alcançam desde a visão do folclore como uma divisão da antropologia cultural, proposta por Arthur Ramos (1903-1949), até a posição defendida por Joaquim Ribeiro, de que o folclore seria uma ciência com recursos mais amplos do que a etnografia (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

Mariza Lira propõe a criação de um calendário folclórico com o intuito de preservar as tradições populares. Alceu Maynard aponta a necessidade de divisão das formas de coleta, sendo uma de caráter documental e outra de caráter científico, ressaltando que a segunda somente poderia ser realizada por pessoas com a devida formação teórica. Neste emaranhado de propostas e pensamentos, Lima acrescenta que mais importante do que qualquer interpretação teórica o que deve ser priorizado é a garantia da pureza do material coletado (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

A fala de Renato Almeida no encerramento da III Semana de Folclore põe em relevo a sintonia do Movimento Folclórico com a perspectiva político ideológica do movimento nacionalista (CAVALCANTI, 1988). Em seu discurso, adverte que é necessário criar uma mentalidade propícia para o tema, pois não se trata apenas de se considerar o folclore como uma ciência. Insiste que é preciso despertar o interesse para o tradicional – em franco processo de regressão – e dar continuidade ao trabalho iniciado por Mário de Andrade. É o velho “mito do desaparecimento” que continua imperando e sempre presente.

Cavalcanti & Vilhena (1990), destacam que os problemas de conceituação perpassaram praticamente todos os congressos, semanas de folclore e demais eventos científicos ligados de alguma maneira ao tema, onde o que é folclore e como estudá-lo foram questões recorrentes.

Com o desenvolvimento das ciências sociais no país, a premissa que concebia o Folclore como uma ciência autônoma, vinculada a um projeto de construção da nação, deixa de ser um consenso. Este fato, aliado à disputa pelos espaços de afirmação das duas áreas provoca rupturas, polêmicas e conflitos e acirram a

disputa entre folcloristas e cientistas sociais. Muitos destes conflitos se estendem até os dias de hoje.

O cenário antes profícuo para o debate de ideias e propostas voltadas para o trabalho colaborativo (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; SANDRONI, 2010), se transforma em palco para os embates intelectuais responsáveis pela ruptura e pelo afastamento dos representantes das duas áreas. A partir de então, basicamente dois grupos são formados: o grupo dos cientistas sociais que se interessavam por folclore e se encontravam dentro da universidade; e o grupo dos intelectuais integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro que ficaram fora dela (SANDRONI, 2010).

O enfrentamento das duas correntes delimitou o campo de disputa ideológica – e também política – onde ocorreram os embates em busca de uma base conceitual para os estudos de folclore. Por visualizarem o processo de institucionalização do folclore de maneira distinta dos integrantes da chamada “Escola Paulista de Sociologia”, liderada pelo sociólogo Florestan Fernandes, o Movimento Folclórico Brasileiro se moveu na direção do Estado.

Em 1976 a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro é incorporada a FUNARTE com o nome de Instituto Nacional do Folclore e em 2003, sob o nome de Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, passa a integrar o Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN).<sup>38</sup> Em 1992, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Salvador (Bahia), a Carta do Folclore Brasileiro é alterada, a partir da releitura e reinterpretação do texto original de 1951 (CARVALHO, 2010).

### **1.2.3. “Cada um o que quer aprova, pãos ou pães é questão de opiniões”:<sup>39</sup> as divergências entre folcloristas e cientistas sociais**

Vimos que no período em que se concretizaram as ações em torno do projeto de institucionalização do folclore no país, os primeiros trabalhos foram realizados de forma colaborativa, reunindo pesquisadores das áreas de folclore, sociologia e antropologia. Vimos também que a busca pela afirmação de suas respectivas áreas de estudo e as disputas políticas, que tiveram como pano de fundo o folclore,

---

<sup>38</sup> CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. O *Centro*. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=1](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1) > . Acesso em: 5 out 2015.

<sup>39</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 19ª ed. Nova Fronteira, 2001.

dilatou ainda mais as divergências que já existiam entre folcloristas e cientistas sociais. A partir de então, o campo de estudos do folclore tornou-se declaradamente objeto de disputa. Grosso modo, os conflitos giraram em torno de duas posições. Os que consideravam o folclore como integrante do campo de estudos da cultura, sem reivindicar uma categoria a parte para os seus estudos e outra, que considerava o folclore como uma ciência autônoma, com objeto e metodologia própria. Este foi o ponto principal do embate, que ocorre principalmente entre o campo do folclore e o campo da sociologia, representada pela assim chamada Escola Paulista de Sociologia (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

Em um de seus artigos, publicados no jornal o Estado de São Paulo, Florestan Fernandes questiona o trabalho dos folcloristas.

Ao que visam alcançar tais folcloristas, com suas afirmações enfáticas, com suas atitudes polêmicas e com suas deformações deliberadas das ideias ou das concepções dos que procuram estudar o folclore brasileiro de perspectiva etnológica ou sociológica? [...] Inclusive, se continuarem senhores da arena e conseguirem sucesso em suas maquinações, dentro de pouco os estudiosos do folclore temerão ser reconhecidos como folcloristas (FERNANDES, 1978, p. 34).

O texto de Fernandes (1978) expõe as controvérsias e os embates teóricos, mas também possibilita vislumbrar as disputas políticas intrínsecas ao debate. Cavalcanti & Vilhena (1990) argumentam que a Escola Paulista de Sociologia se transformou na principal opositora ao pensamento do Movimento Folclórico Brasileiro. Mariza Peirano (1980) apud Cavalcanti & Vilhena (1980, 1990) destaca que a partir deste cenário, caracterizado por disputas constantes entre os campos emergentes, a concepção de ciências sociais desenvolvida pela Escola Paulista de Sociologia saiu vencedora e tornou-se hegemônica no Brasil durante mais de vinte cinco anos.

Florestan Fernandes, ao mesmo tempo em que se caracterizou como o sociólogo que mais se preocupou em discutir o folclore em relação ao campo das ciências sociais, também se notabilizou pela preocupação constante em definir e demarcar os limites entre a sociologia e as demais ciências. E este procedimento levou-o a desconsiderar toda a produção intelectual brasileira anterior ao processo de institucionalização das ciências sociais no Brasil. Este movimento em busca da afirmação do novo campo fez com que os seus representantes não olhassem para trás, desconsiderando inclusive nomes importantes para os folcloristas como, por

exemplo, o de Arthur Ramos (CAVALCANTI & VILHENA, 1990). Além disso, apesar de reconhecer na modernidade um risco para o folclore – enquanto objeto de estudo –, de maneira semelhante ao que acreditavam os folcloristas, Florestan Fernandes não considerava o folclore – enquanto campo de estudo – a ponto de concordar com a introdução de uma cadeira de folclore no currículo das universidades brasileiras. Assumindo assim uma postura ideológica, mas que também indica uma clara posição política, naquele momento importante de afirmação das ciências sociais no Brasil (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

É preciso compreender que além do caráter puramente ideológico, o embate entre folcloristas e cientistas sociais no Brasil, se caracterizou por uma disputa de poder. A crítica de Florestan Fernandes não era necessariamente uma crítica ao folclore, mas a reivindicação do folclore enquanto ciência autônoma (Cavalcanti & Vilhena, 1990), o que, por conseguinte, implicaria uma disputa pelos espaços de afirmação, representados pelas universidades brasileiras.

Os membros da Comissão Nacional de Folclore consideravam importante a institucionalização de seu campo de estudo, tanto quanto os cientistas sociais, vide as inúmeras tentativas dos folcloristas voltadas para este fim no decorrer das décadas. A história dos estudos de folclore apresentada por Édison Carneiro (1962) é um relato das tentativas de sua institucionalização: Amadeu Amaral tentando criar a sua Sociedade Demológica; Mário de Andrade criando a Sociedade de Etnografia e Folclore; Luís da Câmara Cascudo, a Sociedade Brasileira de Folclore; e Édison Carneiro assumindo a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p. 88).

No entanto, apesar de os folcloristas considerarem fundamental a institucionalização dos estudos de folclore, não concordavam necessariamente com o modelo universitário valorizado por Florestan Fernandes. A ação do Movimento Folclórico Brasileiro, por meio da Comissão Nacional de Folclore e de seu presidente, Renato Almeida, seguiu na direção de unir pesquisa e ação política<sup>40</sup> (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; VILHENA, 1997 apud TRAVASSOS, 1998), expandindo assim, como vimos, a sua atuação através da criação de comissões estaduais de folclore. Es-

---

<sup>40</sup> Cavalcanti & Vilhena (1990, p. 89) dizem que isso não quer dizer que a universidade brasileira não estivesse ligada ao Estado, nem que objetivos políticos estivessem ausentes das preocupações de Florestan Fernandes. Mas, que comparado aos folcloristas, ela pareceu, naquele momento, interpor maiores mediações na relação desses dois aspectos com sua prática intelectual.

te modelo foi consagrado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e com este posicionamento, os folcloristas construíram uma rede de colaboradores não especializados em todo o país.<sup>41</sup>

Entretanto, a hegemonia alcançada naquele momento pelo modelo das ciências sociais contribuiu para o processo de marginalização dos estudos de folclore, do ponto de vista da produção de conhecimento, como apontam Cavalcanti & Vilhena (1990). Fernandes (1978) já acusava os folcloristas de serem eles próprios os responsáveis pelo processo de marginalização a que o folclore estava sendo submetido. O autor creditava parte da culpa a Mário de Andrade, pelo fato de este defender que os elementos folclóricos se transferiam do plano folclórico para o plano erudito, ou seja, a arte erudita realizar-se-ia na e através da arte popular. Para Fernandes (1978), este pensamento contribuiu para o processo de desencantamento do folclore, considerando que o folclore como algo novo, surgiria apenas como uma etapa necessária à arte erudita, naturalmente mais elaborada. Em outras palavras, o folclore seria apenas matéria-prima para a arte erudita.

De fato, a metodologia, o tipo de enfoque e a forma de análise empregada pelos pesquisadores brasileiros eram oriundos de práticas de pesquisa que já haviam despertado críticas em relação aos trabalhos executados pelos folcloristas de modo geral, como analisa Ben-Amos (1971).

Ben-Amos (1971, p. 56) dirige a sua crítica aos estudos de folclore que se apoiavam no procedimento de análise que compreende recopilação, classificação e análise, o que em linhas gerais representava quase tudo o que se fazia no Brasil naquela época.

Segundo o autor o sistema de análise tripartida teve suas próprias limitações e erros, resultantes, em certa medida, do fato de colocarem o foco no feito empírico, que nestes estudos foi resumido a

[...] um texto, uma canção ou um provérbio, ou ainda uma palavra exilada. Este enfoque limitou as possibilidades da investigação do folclore e restringiu o alcance das generalizações que podiam incluir-se dos dados disponíveis (BEN-AMOS, 1971, p. 56).

---

<sup>41</sup> Do ponto de vista de Renato Almeida, a falta de especialização profissional seria compensada pela intimidade com a cultura rural e interiorana. (VILHENA, 1997 apud TRAVASSOS, 1998).

Ben-Amos (1971, p. 56) acredita que este método de investigação impediu que “os estudos de folclore se convertessem em uma disciplina plenamente madura na comunidade acadêmica”. No Brasil, isto fez com que o trabalho dos folcloristas fosse visto como uma mera coleção de “objetos folclóricos”.

O conceito de “fato folclórico”, compreendido como com um fato cultural com características próprias (BRANDÃO, 1984, p. 32), foi introduzido pela Carta do Folclore Brasileiro, cujo conteúdo define as bases conceituais para o seu estudo.

Apoiados nas orientações da Carta do Folclore Brasileiro

[...] pretende-se realizar um mapa folclórico do país, realizar missões assistenciais nos locais de romaria, organizar grupos de pesquisas nas universidades, escolas normais e colégios, incluir canções folclóricas nos programas escolares e sensibilizar o governo no sentido da criação de um órgão estatal de defesa do folclore (CAVALCANTI & VILHENA, 1990, p. 79).

A posição adotada pelo Brasil em relação aos estudos de folclore está sintetizada no conteúdo da Carta do Folclore Brasileiro que, em última instância, significa preservar para que não desapareça. Este pensamento simplifica uma trajetória histórica que, como vimos até aqui, começa com Sívio Romero, dentre outros intelectuais (CARVALHO, 1991). O próprio nome atribuído ao órgão criado em 1958 (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro) denota esta intenção. Desse modo, a Campanha representava um órgão federal, [...] destinado a “defender o patrimônio folclórico do Brasil e a e a proteger as artes populares” (CAVALCANTI, 2002, p. 4).

Carvalho (1991) destaca que o mesmo clima intelectual que envolveu a elaboração da *Carta do Folclore Brasileiro*, e posteriormente a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, foi a tônica para a elaboração da *Carta del Folclore Americano*, redigida em Caracas (Venezuela) em 1970, em uma reunião que estiveram presentes folcloristas de vários países da América Latina.

A *Carta del Folclore Americano* abre a possibilidade para a criação do *Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore* (INIDEF), em 1971.

A criação do INIDEF representou a

[...] concretização do sonho institucional dos folcloristas latino-americanos: possibilidade de verbas para pesquisa, formação de um arquivo latinoamericano de folclore e cursos de capacitação de pesquisadores para a continuidade dos estudos nos vários países da área (CARVALHO, 1991).

De acordo com o autor, em última instância, a elaboração da Carta latino-americana tinha o mesmo objetivo da Carta brasileira: criar uma instituição apta a “desenvolver programas para a preservação, compilação e estudo do folclore musical americano” (CARVALHO, 1991).

Voltando ao Brasil, o foco no “objeto folclórico”, resultante do feito empírico, desconsiderava toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REILY, 1990), e ao desconsiderar os atores sociais envolvidos, isto é, os produtores das expressões das culturas populares tradicionais brasileiras, fez com que o termo folclore e, conseqüentemente o termo folclorista, adquirisse uma conotação pejorativa, principalmente no que se refere ao ambiente acadêmico.

A melhora nas relações entre o folclore e a Universidade Brasileira ocorre somente a partir de 1982, durante a gestão de Lélia Coelho Frota no então Instituto Nacional de Folclore. Neste ínterim, são convocados para a instituição antropólogos e musicistas como Maria Laura Cavalcanti, Luiz Rodolfo Vilhena e Elizabeth Travassos. O objetivo principal consistiu em promover uma reavaliação dos estudos folclóricos no país, além de empreenderem novas pesquisas e orientações.

A partir da década de 1990 chega ao Brasil um campo de estudos que há algumas décadas havia se afirmado no exterior, o campo da etnomusicologia, que se estabelece no Brasil já não mais sob a influência da herança dos primeiros folcloristas (FONSECA, 2009). Dentro desta nova perspectiva, Menezes Bastos (2004) resenha parte da produção recente do país na área de etnomusicologia, considerando o ponto de encontro entre a antropologia e a música. Travassos (2003) discute o processo de institucionalização da etnomusicologia no país com base no que a autora chama de deslocamento do paradigma da evolução nacional que, como vimos, havia dominado, até então, a produção musicológica brasileira. Sandroni (2008) discute o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil.

Menezes Bastos (2004) destaca o fato de que na antropologia que se faz sobre o Brasil, os estudos sobre música sempre despertaram um grande interesse, em decorrência da importância destes estudos para a compreensão do país, através das suas conexões com o mundo e com os universos nele situados. E mais, assinala que no Brasil, a disciplina encontra-se fortemente ancorada na tradição intelectual do país, especialmente no folclore e destaca que neste campo, o Brasil tem referentes “ancestrais comparáveis aos melhores do mundo, como Mário de Andrade, Guerra Peixe, Luiz Corrêa de Azevedo, entre outros” (MENEZES BASTOS, 2004, p. 4).

Sandroni (2010) assinala que “folcloristas” consagrados como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, não chamavam os seus estudos de Etnomusicologia, mas sim de “Folclore Musical”, e que, na mesma medida antropólogos brasileiros, igualmente consagrados, das décadas de 1930 e 1940, se interessavam pelo folclore. Assim, pergunta:

Mas será que não há, mais do que se admite geralmente, pontos em comum e continuidades entre antropólogos e folcloristas? Ou ainda: como é que essa construção, segundo a qual antropólogos e folcloristas são personagens assim tão radicalmente diferentes, foi tomando corpo e se estabelecendo amplamente? (SANDRONI, 2010, p. 3).

Após tantos anos de embates, conflitos teóricos e disputas políticas, o folclore estaria se reconciliando com a academia?

#### **1.4. Novas conceituações: os Contextualistas**

O desenvolvimento do campo da etnomusicologia no Brasil fornece uma nova perspectiva para os estudos que envolvem a temática do folclore. Uma nova visão, de caráter mais antropológico, segundo a qual “importa mais os significados que as coisas têm para as pessoas que as vivenciam do que a construção de uma classificação de suas características” (CAVALCANTI, 2002, p. 2), direciona os novos estudos de folclore e ampliam a sua abrangência. Entretanto, em muitos destes novos estudos o termo folclore é empregado entre aspas, impregnado de conotações pejorativas outorgadas a ele por algumas linhas de pensamento no decorrer de sua história. Este cenário ainda é comum no que concerne aos estudos que envolvem os temas do folclore no Brasil.

No entanto, em outras partes do mundo, a busca por uma solução para os problemas de definição e significado do termo levou a novas conceituações e a novas propostas de abordagem, sem a necessidade de descartá-lo como uma palavra ultrapassada e de pouca utilidade. Dentre estes movimentos, encontra-se o movimento que ficou conhecido como os contextualistas, nomenclatura dada por Richard Dorson, à época diretor do Instituto de Folclore da Universidade de Indiana. Trata-se de um movimento formado por um grupo de jovens pesquisadores, oriundos do meio

acadêmico norte americano, propondo uma nova abordagem para os estudos de folclore no final dos anos 1960 (BLACHE, 1995).

O trabalho dos contextualistas se estrutura nos estudos da performance e suas ideias foram publicadas originalmente em 1972, no livro *Toward New Perspectives in Folklore*, editado por Americo Paredes e Richard Bauman. O conteúdo do livro refere-se a um conjunto de estudos realizados entre os anos de 1966 e 1969 e reúne artigos de Richard Bauman, Dan Ben-Amos, Roger D. Abrahams, Kenneth Goldstein, Alan Dundes, entre outros (BLACHE, 1995).

Logo na introdução Richard Bauman alerta para o fato de que não há consenso sobre o conceito de performance utilizado pelos autores produtores dos artigos contidos na obra. Entretanto, observa que os trabalhos estão em sintonia com as transformações processadas nos campos dos estudos de folclore a partir de meados dos anos 1960 (BLACHE, 1995).

Blache (1995) salienta que Bauman verifica uma mudança de orientação nestes estudos, que a partir de então passam a considerar o folclore como um processo e não mais como um produto, um “fato folclórico”, como era concebido até então pela grande maioria dos folcloristas. Propõe também que esta nova perspectiva vai de encontro às teorias utilizadas pelos primeiros estudiosos do folclore.

Os primeiros folcloristas consideravam o folclore como um fenômeno intragrupal, ou seja, virtudes peculiares intrínsecas surgidas de sua própria existência dentro de um grupo homogêneo mais ou menos peculiar (BAUMAN, 1971, p. 20). De acordo com esta concepção, adotada pelos primeiros folcloristas, o folclore surgiria espontaneamente dentro de uma comunidade ou em um grupo de pessoas, desse modo, seria possível a existência de grupos sociais portadores de folclore e, em contrapartida, haveria grupos sociais nos quais seria impossível a existência de folclore. Este conceito compreendia a aceção universal de certos gêneros como próprios do folclore, independentemente do enfoque que se tenha da natureza essencial do folclore (BAUMAN, 1971, p. 32). Em outras palavras, o foco das investigações estava centrado em uma suposta natureza folclórica das coisas. De acordo com Bauman,

Desde o começo do estudo moderno do folclore, a ideologia do nacionalismo romântico colocou o acento sobre o que distingue o folclore nas unidades culturais e despertou o interesse dos folcloristas pelas tradições das culturas nacionais, subculturas regionais e unidades étnicas linguisticamente definidas (BAUMAN, 1971, p. 22).

O ideal romântico “descolou” o folclore de seu contexto social, ao considerá-lo como um “domínio independente de produtos culturais relacionados de forma abstrata, com algum corpo homogêneo de pessoas identificado como folclórico e que dele participam coletivamente” (BAUMAN, 1971, p. 30). Bauman (1971) argumenta que enquanto esta conceituação for válida, não será possível compreender o folclore em situações de identidade diferencial. Desse modo, propõe que,

[...] a verdadeira compreensão da base social do folclore deve apoiar-se em investigações que se concentrem nas identidades sociais que são pertinentes para a atuação do folclore dentro do contexto de situações e acontecimentos particulares, porque somente aí é onde vamos encontrar o verdadeiro lugar que ocupa a interpelação entre folclore e seus portadores (BAUMAN, 1971, p. 30).

O conceito de folclore desenvolvido por Bauman e pelos demais integrantes do movimento dos contextualistas põe em relevo os atores sociais, tidos como produtores de folclore, no momento em que estão em ação em seus contextos sociais, isto é, no momento em que estão “performando”.

É a partir da performance dos atores sociais em seus contextos específicos que os contextualistas propõem uma nova conceituação para o termo folclore. Em outras palavras, a mudança de orientação coloca a ênfase na performance e o folclore passa a ser visto como um processo, tendo como objetivo comum um impulso estético, organizador das atividades de um determinado grupo. Neste sentido, para Bauman e os contextualistas, é impossível a existência de um grupo onde não exista folclore.

Não é a toa que a performance é tomada como central para a nova abordagem dos estudos de folclore. Na introdução de seu livro *Narrativa Folklórica (II)* – uma compilação dos textos dos contextualistas – Blache (1995) assinala que o desenvolvimento dos estudos centrados na performance permearam todas as disciplinas sociais, especialmente no último quarto do século XX. E salienta que os problemas suscitados pelos estudos relacionados à performance incidiram sobremaneira sobre os estudos de folclore, pois forneceram um marco interpretativo de trabalho que ajudaram a compreender de maneira mais incisiva o uso na vida social dos diversos gêneros da narrativa oral.

Blache (1995) destaca ainda que o pressuposto teórico utilizado por vários destes jovens autores originou-se das ideias propostas por Dell Hymes para o

estudo da “etnografia da fala”, termo mais tarde substituído por “etnografia da comunicação”.

Em um artigo publicado em 1962, Hymes discorre sobre o papel da linguagem na vida social e questiona a concepção da linguagem como mero mediador entre sons e sentido. Compreende que a linguagem tem ao mesmo tempo tanto um significado referencial quanto social (BLACHE, 1995). Isto é, para Hymes, a função do “ato de fala”, ou seja, da comunicação, seria o ponto de convergência entre a linguagem e a vida social. Neste sentido, o foco de Hymes está na variedade das formas de comunicação, cuja análise se faz através dos conceitos de competência e performance do linguista Noam Chomsky (em substituição aos conceitos de língua e fala utilizados por Ferdinand de Saussure, (1857-1913).

Ao propor a “função da fala” como o elo entre a linguagem e a vida social, Hymes consegue relacionar de maneira significativa a linguagem com as situações, demonstrando que o “que se diz está em função de como se diz” (HYMES, 1975, p. 43 apud BLACHE, 1995, p. 8).

A performance então, é entendida “como um princípio organizador que compreende o ato artístico, a forma expressiva e a resposta estética, vistos a partir dos próprios atores sociais e dos contextos específicos em que ocorrem” (Blache, 1995, p. 8).

Ao colocar o foco principal na performance, o trabalho de Bauman (1971) e dos contextualistas, lança luz sobre a necessidade de se buscar uma nova estratégia conceitual para o estudo do folclore. O novo conceito proposto permite conceituar o folclore de acordo com o lugar que o saber popular ocupa nas relações sociais e, conseqüentemente, o seu uso na interação comunicativa, criando um novo paradigma para estes estudos. Em um segundo momento, ao tratar das questões relacionadas à transdisciplinaridade dos estudos de folclore, Bauman (1996, p. 18) chega a se referir à etnografia da fala como completa e centralizada e conclui que ela se encontra em consonância com as preocupações dos folcloristas.

Sob esta nova perspectiva, a preocupação com a descrição e a análise de fatos tidos como folclóricos, intrínsecos às sociedades e aos grupos humanos concebidos como portadores de folclore, ainda permanece, entretanto, não são mais vistas como um fim em si mesmo. Com o novo conceito, os estudos de folclore passam a integrar forma, função e performance. A abstração acerca da existência de

fatos de natureza folclórica sai de cena e deixa espaço para os estudos da performance.<sup>42</sup>

Os estudos dos contextualistas se desenvolveram a partir de meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, no mesmo período em que no Brasil o Movimento Folclórico Brasileiro demonstrava sinais de enfraquecimento. É interessante notar que, apesar da coincidência entre os períodos históricos, do aparecimento de um e o arrefecimento do outro, a nova abordagem proposta pelos contextualistas não tenha chegado ao Brasil logo em seguida. E que mesmo com o enfraquecimento do Movimento Folclórico Brasileiro, muitos dos estudos de folclore realizados a partir da segunda metade da década de 1960, continuaram apoiados em seus ideais, representados pelo “mito do desaparecimento” e apoiados pelo caráter nacional.

### 1.5. O folclore como processo

A orientação processual do folclore salienta a fluidez entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte, fluidez que só tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo. Como notou Reily (2000), a música folclórica hoje

[...] pode ser ouvida no palco, gravada e vendida como mercadoria, mobilizando, assim, a indústria da música; sucessos de música popular podem ser cantados em comunidades em torno de uma fogueira com o acompanhamento de um violão, de uma maneira que lembra a música folclórica; grandes estrelas do mundo da música erudita agora realizam performances que imitam as estrelas do pop ou rock [...] (REILY, s.d.)

No Brasil é possível encontrar parte do repertório musical dos grupos folclóricos gravados em CDs, produzidos pelos próprios grupos ou em colaboração com produtores culturais. Alguns “intérpretes” da música folclórica tornaram-se nomes de referência para além do âmbito das culturas populares, como por exemplo, Selma do Coco, Lia de Itamaracá, Helena Meireles e a dupla de repentistas Caju e Castanha. A Banda de Pífanos de Caruaru gravou com Gilberto Gil e Hermeto Pascoal, nomes consagrados da MPB e da música instrumental brasileira. As cantoras

---

<sup>42</sup> Um ponto que considero importante diz respeito ao fato de que foram os folcloristas (os contextualistas eram folcloristas), os primeiros a utilizar o conceito e os estudos de performance com o objetivo de se pensar as culturas populares, o que posteriormente foi adotado amplamente pelos antropólogos e cientistas sociais, via Richard Schecner.

Ely Camargo e Inezita Barroso gravaram em seus discos inúmeras canções consideradas folclóricas<sup>43</sup>. Grupos de maracatu nação, manifestação característica no estado de Pernambuco, hoje são encontrados em todo Brasil e até mesmo em outros países, como Alemanha, Canadá e França.

Este fato, especificamente, tem ligação direta com o movimento Manguebeat, liderado pelos músicos Chico Science (1967-1997) e Fred Zero Quatro, ocorrido na cidade do Recife (Pernambuco) a partir de 1991 e, posteriormente, apropriado pela indústria da música. O argumento do movimento Manguebeat ilustra os motivos de sua criação e deixa evidente que a necessidade de dar voz às culturas populares mediante um “intercâmbio” cultural advém do fenômeno da modernidade, que as atropelam e as destroem, ou seja, um discurso que não apresenta diferenças muito significativas em relação ao pensamento de Mário de Andrade e os primeiros folcloristas.

No manifesto denominado “caranguejos com cérebro”, Fred Zero Quatro argumenta que a forma de “salvar” a cidade do Recife, econômica e culturalmente, parte da mistura do tradicional com o moderno.

Hoje, os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.”<sup>44</sup>

Guiado por estes princípios, Chico Science inseriu os ritmos e as alfaias do maracatu nação em uma banda de pop rock (o grupo Nação Zumbi) e dessa maneira, projetou o maracatu para o mundo, inclusive influenciando outros movimentos similares de norte a sul do país. Um fato que demonstra o alcance dessa experiência remete ao personagem Walter de França, mestre do Maracatu Estrela Brilhante. Devido ao status alcançado pelo maracatu a partir do movimento Manguebeat, hoje,

---

<sup>43</sup> Alguns exemplos são os LPs: *Folclore do Brasil* (1965); *Gralha Azul* (1966); e *Danças Folclóricas e Folguedos Populares* (1968); gravados por Ely Camargo, lançados pela gravadora Chantecler; e *Cantigas do Povo/Água da Fonte* (1999) lançado pelo selo COMEP/Panorâmica. E os LPs; *Danças Gaúchas* (1956); e *Inezita Barroso interpreta Danças Gaúchas* (1961), gravados por Inezita Barroso, lançados pela gravadora Copacabana.

<sup>44</sup> HISTÓRIA DO MUNDO. *O que foi o movimento Manguebeat?* Disponível em: <<http://historiadomundo.uol.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-manguebeat.htm>> Acesso em: 14 dez 2015.

Mestre Walter ministra oficinas de maracatu por todo o Brasil e no exterior, de maneira semelhante ao trabalho realizado pelos grandes nomes da música instrumental erudita.

Diante destas evidências e acompanhando o pensamento de Reily (2000), como ainda é possível a distinção entre música folclórica, música popular e música erudita? E ainda como aponta a autora, se estas classificações não são mais válidas, que outras maneiras pode haver para o entendimento destes universos musicais contemporâneos e das forças dinâmicas através dos quais são articulados?

Diante destas questões, no nosso trabalho o folclore será compreendido como um impulso estético que dinamiza as práticas musicais amadoras. Essa compreensão se apoia nos estudos que compreendem o folclore como um processo e não como um produto, cuja primeira definição vem dos contextualistas.

Ao se pensar o folclore como um impulso estético dinamizador das práticas musicais amadoras, é possível expandir o campo do folclore para além da forma como o termo tem sido compreendido tradicionalmente no campo das ciências sociais, onde ocupa um lugar simbólico particular, no sentido de que “refere-se a um amplo leque de práticas ancestrais comunitariamente compartilhadas por grupos sociais periféricos e/ou economicamente subalternos às sociedades industrializadas no ocidente”, como assinala Fonseca (2014, p. 80). Compreendido como um impulso estético o folclore amplia o seu campo de análise, podendo abarcar quaisquer práticas musicais amadoras. Sob essa nova ótica, é possível analisar desde um grupo de Bumba meu Boi, uma guarda de congo ou uma companhia de reis, até uma banda de música, o coral de uma igreja ou um grupo de amigos que se reúnem periodicamente para tocar samba. E ainda, na medida em que deixa de ser somente um conjunto de práticas ancestrais associadas a grupos subalternos, o folclore se distancia das conotações pejorativas outorgadas a ele no decorrer de sua história.

Neste sentido, os novos contextos em que esses grupos performativos se apresentam – os festivais de folclore – também podem ser entendidos como objetos de estudo do Folclore (disciplina), na medida em que se organizam a partir de discursos e ideologias êmicas. Este é o tema do próximo capítulo.

## Capítulo 2

### Os novos contextos e as comunidades participativas

#### 2.1. Os Festivais de Folclore enquanto novos contextos de performance

No mundo contemporâneo o fenômeno dos Festivais de Folclore deve ser olhado em contraponto a outro fenômeno característico da modernidade: a escassez dos contextos tradicionais de performance.

O contexto tradicional de performance corresponde à localidade onde determinada manifestação das culturas populares originalmente se expressa. Sendo a localidade considerada original, ela apresenta as condições materiais e simbólicas necessárias para o desenvolvimento da performance dos grupos performativos representantes daquela localidade.

Simbolicamente, podem aparecer na forma de uma narrativa mítica ou lenda que fundamente a história do grupo, como por exemplo, o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário para os congadeiros. No que concerne ao aspecto material, as ruas, as casas, a igreja da comunidade, quando se trata de uma manifestação de caráter religioso, constituem os elementos materiais necessários para que a performance do grupo se desenvolva de acordo com o que foi estabelecido pela tradição. No contexto tradicional de performance a totalidade dos espaços da localidade se fundem simbolicamente, na medida em que interagem com a performance do grupo.

As ondas migratórias do campo para a cidade, a restrição dos espaços imposta pela igreja e até mesmo o advento de novas tecnologias que, quando incorporadas ao cotidiano da localidade transformam o contexto original e com isso acabam por tornar “desinteressantes” as manifestações das culturas populares,<sup>45</sup> são fatores que contribuiriam para o rareamento destes contextos.

---

<sup>45</sup> C.f. nota 13 da Introdução.

No entanto, o desaparecimento de um contexto tradicional de performance não implica, necessariamente, que a manifestação folclórica vinculada a este contexto irá simplesmente desaparecer. Muitas das manifestações folclóricas registradas por Mário de Andrade durante a sua Missão de Pesquisas Folclóricas podem ser observadas ainda hoje e é importante lembrar que um dos objetivos da Missão se apoiou justamente na crença de que era urgente e necessário salvar o patrimônio das culturas populares que, acossadas pelo desenvolvimento industrial da sociedade e pelo progresso, estariam fadadas a desaparecer. Fonseca (2009, p. 5) lembra que uma das primeiras iniciativas da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, realizada na região de Januária em 1960, tinha por objetivo primeiro o levantamento do material, permitindo o estudo e a proteção do folclore com vistas a evitar a sua regressão.

De lá pra cá, muitos dos contextos tradicionais observados por Mário de Andrade desapareceram, no entanto, as manifestações folclóricas a eles vinculadas continuam em atividade em novos e variados contextos de performance. No cenário contemporâneo, diversos grupos populares cujas performances estão diretamente ligadas a uma localidade específica buscam se adaptar a novos contextos que, geralmente, pouco ou nada tem a ver com o contexto original.

Nos novos contextos de performance as manifestações folclóricas “renascem”, porém transformadas. Dessa maneira, os grupos de pastoris migram dos pártios das igrejas para as ruas da comunidade, as guardas<sup>46</sup> de congo<sup>47</sup> e moçambique<sup>48</sup> de suas festas em honra a Nossa Senhora do Rosário para os encontros de congadas, muitas vezes organizadas por órgãos oficiais. O mesmo ocorre com as Companhias de Reis, com os grupos de Boi, com os Reisados e com os demais

---

<sup>46</sup> As Festas do Rosário ou Festas de Congado como são comumente chamadas são festas de caráter religioso e têm sua origem na elaboração dos elementos de devoção a Nossa Senhora do Rosário, fornecidos pelo catolicismo de Portugal e reforçados pela Igreja católica no Brasil; com a posse destes ingredientes os negros deram forma ao culto e à festa. São realizadas em uma data específica e em honra aos chamados santos pretos (São Benedito e Santa Ifigênia) e a Nossa Senhora do Rosário. Guarda é nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias. (GOMES, 1988 apud LUCAS, 2002; LUCAS, 2002; REIS, 2012).

<sup>47</sup> Congos – guarda que participa do Congado. Formada pelos mais jovens, movimenta-se de maneira leve e ágil. Nos dias da Festa segue à frente do cortejo com a função de “limpar” os caminhos para o *Moçambique* passar conduzindo Nossa Senhora do Rosário (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

<sup>48</sup> Moçambique – guarda que participa do Congado. Formada pelos mais velhos o moçambique é a guarda que conduz a imagem de Nossa Senhora do Rosário nas Festas de Congado, pois os seus integrantes são o que detêm os *segredos* e os *mistérios do Reinado do Rosário* (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

grupos performativos das culturas populares brasileiras que, cada vez mais, passam a se reunir em eventos denominados de festivais de folclore.

Neste sentido, os Festivais de Folclore representam no mundo contemporâneo um tipo de evento que está alterando significativamente a função e a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares, tanto no Brasil quanto no exterior.

Outro fenômeno característico do mundo moderno pode ser visto concomitantemente à escassez dos contextos tradicionais de performance, talvez até mesmo atrelado a este processo: a folclorização. Os processos de folclorização analisados por Castelo-Branco (2003) compreendem os processos de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais (CASTELO BRANCO, 2003, p. 1).

A autora alerta que a folclorização se diferencia de folclorismo.

Enquanto o folclorismo engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas, por folclorização entende-se o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objetivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou da nação (CASTELO BRANCO, 2003, p. 1).

A folclorização também pode ser compreendida como um processo de

“objetificação cultural (Handler, 1998 apud Pestana, 2003) que perspectiva e transforma atos de um cotidiano rural evocado em produtos culturais – coisas – ao mesmo tempo que metamorfoseia os sentidos que lhes atribui para os adequar aos valores do presente (PESTANA, 2003, p. 387).

O processo de folclorização, mediante a institucionalização das práticas performativas das culturas populares, geralmente envolve a participação de órgãos governamentais e isto implica, necessariamente, na seleção do que será institucionalizado, posto que, o leque que abrange as expressões das culturas populares é muito amplo. Neste sentido, o processo de folclorização pode ser traduzido como um fotografia, um retrato temporal cujo objetivo consiste em demonstrar como a performance era realizada em seu contexto original e, ao mesmo tempo, definir como esta mesma performance será apresentada a partir daquele momento (folclorizada) em um novo contexto de performance.

O retrato da performance gerado pelo processo de folclorização tem que guardar os elementos considerados tradicionais e representativos da comunidade, para que possam ser reconhecidos pela audiência ao serem apresentados na forma de espetáculo.

No Brasil, os eventos denominados de maneira geral de festivais de folclore encontram-se atualmente espalhados por todo o país, alguns deles com várias décadas de existência. O Encontro Cultural de Laranjeiras (Sergipe); o Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo e o Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis (Rio Grande do Sul); o Festival Folclórico de Etnias do Paraná (Paraná); o Festival Internacional de Folclore de Anápolis (Goiás); o FESTIVALE, no Vale do Jequitinhonha, a Festa de Agosto e o Festival Internacional de Folclore de Montes Claros (Minas Gerais); e o Festival do Folclore de Olímpia (São Paulo) estão entre os mais tradicionais.

Tais eventos se assemelham em sua estrutura, reunindo basicamente grupos performativos cuja música e danças são consideradas tradicionais ou folclóricas, porém, cada um deles apresenta características peculiares.

O Encontro Cultural de Laranjeiras reúne basicamente grupos folclóricos da região nordeste do país. Os grupos folclóricos apresentam as suas performances em um palco montado na praça principal da cidade, no mesmo local em que são realizados shows de artistas ligados à Indústria de Entretenimento. Os shows envolvem, em sua maioria, artistas famosos na região nordeste, como por exemplo, as bandas Mastruz com Leite, Calcinha Preta e Aviões do Forró, e são considerados a apoteose do festival. Paralelamente, as performances dos grupos folclóricos e aos shows, são realizados seminários científicos organizados pela Universidade Federal de Sergipe (UFS).

O FESTIVALE promove o encontro de grupos folclóricos da região do Vale do Jequitinhonha, além de shows de artistas ligados à cultura regional.

Com quase um século de existência, a Festa de Agosto de Montes Claros propicia o encontro de marujos<sup>49</sup>, catopês<sup>50</sup> e cabocolinhos<sup>51</sup> e, atualmente, está ali-

---

<sup>49</sup> Segundo Cascudo (2001), *Marujos ou Marujada* é um Auto tradicional com a mesma denominação da Bahia ao Sul. No Pará, desde 1798, na irmandade de São Benedito se inclui a marujada. Em Alagoas é folguedo eclético, inclui elementos de folguedos náuticos, reisados, taieiras e pastoris (CASCU DO, 2001, p. 369 e 370).

<sup>50</sup> Segundo Cascudo (2001), Os catopês ou catopés representam uma modalidade de congo, geralmente sem enredo. É provável que, antigamente estivesse ligado ao séquito dos festejos religiosos:

ada a um evento promovido pela Prefeitura de Montes Claros no qual ocorrem shows de grandes artistas da música instrumental brasileira, como Hermeto Pascoal.

O Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo, o Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis, o Festival Folclórico de Etnias do Paraná, o Festival Internacional de Folclore de Anápolis e o Festival Internacional de Folclore de Montes Claros são eventos internacionais, cujos grupos folclóricos participantes são, em sua maioria, oriundos de outros países.

Os festivais internacionais de folclore são eventos relativamente novos no Brasil, existindo aproximadamente há pouco mais de duas décadas. São organizados pelo Conselho Internacional das Organizações de Festivais Folclóricos e Artes Tradicionais<sup>52</sup> (CIOFF), órgão vinculado a Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Acompanhando as diretrizes propostas pela UNESCO nas décadas de 1940 e 1950 para o campo do folclore, período no qual o folclore era visto como um elemento potencialmente capaz de promover a paz entre os povos, o CIOFF atua desde 1970 com a proposta de organizar festivais internacionais de folclore ao redor do mundo, mediante a criação de seções nacionais localizadas nos países sede. De acordo com estas diretrizes o CIOFF trabalha para “servir a causa da paz e da não violência através da salvaguarda, da promoção e da difusão da cultura tradicional”.<sup>53</sup>

O CIOFF tem por objetivos:

[...] promover o patrimônio intangível através de formas de expressão tais como a dança, a música, os jogos, os rituais, os costumes e as outras artes; cumprir os objetivos da UNESCO; apoiar as atividades de seus membros e daquelas organizações não governamentais que trabalham nas áreas de folclore e patrimônio cultural [tradução nossa].<sup>54</sup>

---

novenário do orago, comemoração do divino, de Nossa Senhora do Rosário e outros. Utilizam pandeiros e reco-recos como instrumentos (CASCUDO, 2001, p. 96).

<sup>51</sup> Segundo Cascudo (2001), Os *Caboclinhos* ou *Cabocolinhos* são danças dramatizadas, se apresentam fantasiados de índios e representam a luta entre caboclinhos e brancos (CASCUDO, 2001, p. 89).

<sup>52</sup> Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels.

<sup>53</sup> CIOFF. *Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*. Disponível em: <<http://www.cioff.org/about-intro.cfm?lng=fr>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>54</sup> Promouvoir le patrimoine immatériel, à travers des formes d'expression comme la danse, la musique, des jeux, les rites, les coutumes et les autres arts. Servir les objectifs de l'UNESCO. Soutenir les activités de ses membres et celles des organisations non-gouvernementales qui travaillent dans les domaines du folklore et du patrimoine culturel. CIOFF. *Conseil International des Organisations de*

Atualmente o CIOFF conta com cento e dezessete países afiliados e reúne aproximadamente trinta mil grupos folclóricos e associações ligadas ao folclore em todo o mundo.<sup>55</sup> A cada quatro anos o CIOFF organiza um evento mundial denominado de *Folkloriada*, que apesar de o nome remeter as Olimpíadas, não têm caráter competitivo. Na *Tokio World Folkloriada*, realizada no ano 2000 e da qual participei com o GODAP, estavam presentes grupos de setenta e oito países.

Do mesmo modo que a ação da UNESCO influenciou as ações empreendidas pelo governo brasileiro em torno do folclore nas décadas de 1940 e 1950, a atuação do CIOFF influencia a organização de festivais de folclore realizados no Brasil contemporâneo.<sup>56</sup>

Como vimos anteriormente, os eventos de natureza folclórica nos quais se incluem os festivais de folclore e os seus congêneres nasceram inspirados pelas pesquisas dos primeiros folcloristas e apoiados nas ações de promoção cultural desenvolvidas pelos órgãos institucionais (LUCAS, 2002). Vimos também que a orientação destas pesquisas, na medida em que eram voltadas para o “objeto folclórico”, isto é, uma melodia, um passo de dança, uma poesia, ou um utensílio doméstico, desconsideraram os atores sociais e até mesmo o próprio contexto em que tais “objetos folclóricos” foram produzidos, restringindo e limitando o seu alcance, bem como as possíveis generalizações decorrentes dos dados disponíveis (BEN-AMOS, 1971; REILY, 1990). O objetivo principal das políticas levadas a diante a partir deste enfoque, consistia em articular o conhecimento científico a um ideário de consolidação da nação brasileira (VALENTINI, 2010, p. 18).

Desse modo, ao serem descontextualizadas, as práticas denominadas de “objetos folclóricos”, são vistas como um produto, e o que é pior, um produto de baixa qualidade. Enquanto que na mesma medida, os folcloristas passam a ser classificados como meros colecionadores de “objetos folclóricos”.

---

*Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*. [on-line] [acesso 11 dez 2015]. Disponível em: <http://www.cioff.org/about-intro.cfm?lng=fr> [Tradução minha].

<sup>54</sup> CIOFF. *Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*. Disponível em: <http://www.cioff.org/about-intro.cfm?lng=fr>. Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>55</sup> CIOFF. *Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*. Disponível em: <http://www.cioff.org/about-intro.cfm?lng=fr>. Acesso em: 11 dez. 2015.

<sup>56</sup> Atualmente há inúmeras organizações independentes que se formaram a partir de dissidências do CIOFF que organizam festivais de folclore ao redor do mundo. São exemplos a ADFOLK e o IOV, entretanto, o CIOFF ainda é responsável pela maioria dos festivais internacionais de folclore encontrados no mundo.

Este tipo de orientação terminou por impregnar o termo folclore de conotações pejorativas que se estendem até os dias de hoje.

A crítica à lógica colecionista destes estudos, posteriormente se estende aos festivais de folclore na medida em que estes espaços são acusados de adotar o pensamento dos primeiros folcloristas em sua estrutura organizacional. Dentro desta perspectiva, o espaço dos festivais de folclore é visto como um espaço onde prevalece a espetacularização das culturas populares (Carvalho, 1994, 2010), um espaço destinado à exposição de expressões populares, com vistas apenas ao entretenimento do público. Em certa medida, de acordo com essa linha de pensamento os festivais de folclore são vistos como equivalentes aos museus de folclore.

A maioria dos festivais de folclore organizados pelo CIOFF ou por instituições similares reúne grupos folclorizados, ou seja, grupos que apresentam em suas performances um retrato do que fora as suas performances em seus contextos originais. Muitos destes grupos são formados por estudantes universitários e por pessoas das mais variadas profissões, sem praticamente nenhuma ligação com a manifestação original (TRAVASSOS, 2004). São manifestações recriadas, correspondentes a comunidades de prática (Wenger, 2012), formadas por músicos e dançarinos amadores, movidos por um “impulso estético” que dinamiza as suas práticas e cujo domínio consiste no repertório de música e dança considerado tradicional pelos integrantes do grupo.

O processo de folclorização tem o seu correspondente no Brasil na medida em que muitas das práticas das culturas populares brasileiras estão sendo institucionalizadas, mediante os processos de patrimonialização.

As políticas que conduzem aos processos de patrimonialização observados no Brasil atualmente, se relacionam com o período que corresponde ao final da década de 1980 e abrange toda a década de 1990, caracterizado pelas iniciativas identificadas como ações afirmativas. Estas ações foram resultantes das preocupações relacionadas à pobreza, educação, saúde e moradia e ao direito à cultura, preocupações que marcaram o período pós-regime ditatorial civil-militar (1964-1985), a partir da redemocratização do país (TOJI, 2009; IKEDA, 2013). Ikeda (2013) assinala que muitas destas ações afirmativas concentraram-se nas culturas locais, étnicas e populares tradicionais, produzindo um movimento de retomada do interesse pelas expressões das culturas populares.

Neste período, as questões relacionadas ao meio ambiente entraram na agenda global, somando-se as discussões dos fenômenos característicos da chamada pós-modernidade, como a globalização, mundialização da cultura, multiculturalismo e estandarização, temas vinculados aos aspectos econômicos, industriais e cultural-cibernético-comunicacionais (IKEDA, 2013). A inclusão de uma proposta de respeito às culturas tradicionais e à diferença cultural no âmbito das propostas elaboradas durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (Eco-92), realizada no Rio de Janeiro (IKEDA, 2013, p. 173), denota a aproximação dos temas relativos ao meio ambiente, com os temas relacionados às culturas populares de modo geral.

Devido ao fato de o termo folclore ser evitado em alguns espaços, pelas razões já discutidas anteriormente, inclusive pelo seu desgaste semântico (IKEDA, 2013), os fatos culturais relativos ao campo de estudos do folclore foram denominados de patrimônio imaterial na Constituição Federal de 1988, que considera como patrimônio cultural brasileiro “os bens de natureza material e imaterial” (IKEDA, 2013) e recentemente, o Decreto n.3.551, de 4 de agosto de 2000, oficializou e instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, criando-se o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (IKEDA, 2013)<sup>57</sup>.

Os processos de patrimonialização observados no Brasil se diferenciam dos processos de folclorização discutidos por Castelo-Branco (2003). No que concerne aos grupos performativos o processo de patrimonialização se apoia em tradições que ainda executam as suas performances em contextos tradicionais, ainda que estes contextos sejam cada vez mais escassos e encontrem-se transformados no mundo contemporâneo, como por exemplo, as manifestações folclóricas do bumba meu boi (Maranhão), o frevo (Pernambuco), o carimbó (Pará), o jongo (Rio de Janeiro, São Paulo e Espírito Santo), hoje tombadas e consideradas patrimônio cultural imaterial brasileiro. Diferentemente do observado na Europa, onde a folclorização abrange performances muitas vezes já extintas.

Na Europa, o processo de folclorização contribuiu para a criação de inúmeros agrupamentos folclóricos. No Brasil, os grupos chamados de parafolclóricos

---

<sup>57</sup> O Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, divide em quatro categorias básicas o patrimônio cultural de natureza imaterial: 1) saberes e modos de fazer; 2) festas e celebrações; 3) formas de expressões literárias, musicais, plásticas, cênicas ou lúdicas; 4) lugares de concentração de práticas culturais coletivas.

no universo dos festivais de folclore são os que mais se assemelham aos grupos folclorizados europeus.

## **2.2. Festivais e Comunidades de prática**

No decorrer da história, muitas foram as denominações utilizadas para se referir as expressões das culturas populares. Além de folclore, termo consagrado historicamente desde meados do século XIX, tais expressões já foram chamadas de cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradição oral, cultura de raiz, tradições populares e conhecimentos tradicionais (IKEDA, 2013). Para o autor, as inúmeras denominações são tentativas de conferir a esses saberes populares alguma característica ou distinção, buscando singularizá-las, diferenciando-as de outras formas, como as da cultura de massa, da cultura urbana moderna e da cultura “erudita” e até da cultura indígena (IKEDA, 2013, p. 174).

Apesar de as inúmeras conceituações e das ocasiões em que o folclore serviu de pano de fundo para disputas políticas, a sua presença nos debates que envolvem os temas relativos às culturas populares, desde a sua invenção até os dias atuais, denota a sua importância e indica que não há necessidade de descartá-lo ou ainda de substituí-lo por outro termo equivalente. Sendo assim, e ainda por considerar que nenhuma categoria pode abranger tudo aquilo a que se propõe, procurei encontrar uma nova conceituação do termo folclore para ser utilizado no âmbito desta pesquisa.

No que se refere ao universo dos festivais de folclore e, especificamente, ao Festival do Folclore de Olímpia, o termo folclore, consagrado historicamente desde meados do século XIX (IKEDA, 2013), é utilizado de forma corrente. Neste universo, aparentemente o termo não traz implícito o caráter pejorativo a ele outorgado por algumas linhas de pensamento. Ao contrário, nestes contextos, o folclore é visto com uma forma legítima de apresentar um saber ligado às culturas populares e considerado tradicional.

Os grupos performativos participantes do FEFOL são classificados como folclóricos ou parafolclóricos, de acordo com uma concepção interna. Além dos grupos performativos, há outros grupos sociais envolvidos na produção da festa, tais como a comissão organizadora designada pela prefeitura municipal e subordinada a

secretaria de cultura, os professores, subordinados à secretaria de educação, os voluntários, os vendedores (barraqueiros, etc.)<sup>58</sup> e os demais colaboradores envolvidos com o Festival.

Seguindo as orientações de Wenger (2013), estes grupos podem ser compreendidos como “comunidades de prática”. Para Wenger:

Comunidades de prática são formadas por pessoas que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano: o aprendizado de uma tribo para sobreviver, uma banda de artistas que procuram novas formas de expressão, um grupo de engenheiros trabalhando em problemas similares, um grupo de alunos que definem a sua identidade na escola, uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas, uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando uns aos outros a lidar com os problemas (WENGER, 2012, p. 1).

As comunidades de prática envolvem grupos de indivíduos que se reúnem periodicamente, tendo como objetivo e interesse comum o aprendizado e as formas de aplicação do que foi aprendido (TAKIMOTO, 2012). São grupos de pessoas movidas pela paixão por algo que fazem, e que compartilham o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor, na medida em que interagem regularmente (WENGER, 2012).

Já que o que move uma comunidade de prática é a paixão, o autor salienta que a simples definição de uma comunidade de prática não traz em si a intencionalidade, ou seja, “a aprendizagem pode ser a razão pela qual a comunidade se reúne, ou simplesmente o resultado incidental das interações dos membros de um grupo” (WENGER, 2012, p. 1). Um grupo de pessoas com um interesse em comum, por si só, não caracteriza uma comunidade de prática, isto é, nem toda comunidade é uma comunidade de prática.

Isto considerado, Wenger (2012) apresenta três características fundamentais para o estabelecimento de uma comunidade de prática: 1) o domínio; 2) a comunidade; 3) e a prática.

O domínio se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse. Em-

---

<sup>58</sup> Barraqueiros – denominação dada aos donos das barracas montadas em áreas alugadas dentro do Recinto do Folclore (principal espaço de realização do FEFOL). Nestas barracas são comercializadas uma infinidade de coisas, como comidas e bebidas variadas, doces, brinquedos, artesanato e joguinhos eletrônicos.

bora o trabalho de Wenger (1998, 2012) não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, Giesbrecht (2012); Reily (2012) salientam que a obra do autor “proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não.” Neste sentido, o conceito cunhado por Wenger (1998) pode ser utilizado nas análises dos grupos folclóricos (como são neste trabalho, os grupos performativos das culturas populares brasileiras), cuja prática musical determina o domínio comum da comunidade.

A segunda característica determinante da comunidade de prática é a comunidade, formada pelos indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos. Os membros da comunidade se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio. Ao compartilharem as informações, os membros da comunidade se ajudam mutuamente na medida em que constroem relações que permitem o aprendizado entre uns e outros.

A prática, propriamente dita, constitui o terceiro elemento e pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, isto é, desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática compartilhada.

A comunidade de prática é constituída a partir da combinação destes três elementos e o desenvolvimento destes elementos em paralelo faz com que a comunidade de prática seja cultivada (WENGER, 2012). O autor destaca que o conceito de comunidades de prática fornece uma nova perspectiva para o estudo das formas de conhecimento e aprendizagem e destaca que apesar de o termo comunidades de prática ser relativamente novo, os problemas a que ele se refere são antigos.

O conceito de comunidades de prática traz implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade.

No universo das culturas populares se observa que qualquer grupo folclórico se submete a constantes processos de negociação para poder funcionar, do mesmo modo, qualquer outra prática musical amadora. Estes grupos têm metas específicas e, seja para realizar uma festa em louvor ao seu santo padroeiro, seja para se apresentar em um festival de folclore, “se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical” (GIESBRECHT; 2012; REILY, 2012). As dinâmicas de funcionamento destas práticas, em última instância, movidas por um impulso estético, impõe a necessidade do desenvolvimento de mecanismos de negociação que

evitem a ocorrência de acontecimentos prejudiciais ao funcionamento do próprio grupo. Visto que, disso depende o bom funcionamento e a manutenção da própria comunidade, como assinala (GIESBRECHT, 2012; REILY, 2012).

Uma das formas de evitar a dissolução dos grupos é manter todo mundo cantando o tempo todo. Dessa forma, as brigas [os conflitos] ficam menores e menos frequentes, porque as pessoas imediatamente estão envolvidas com a música, além de estarem todas executando seus papéis. As pessoas já sabem o que têm que fazer, e elas então se divertem (GIESBRECHT, 2012; REILY, 2012).

A boa execução do papel creditado a cada membro do grupo assegura o seu bom funcionamento e por extensão o bom funcionamento da própria comunidade. O trabalho conjunto faz com que a comunidade de prática atue como uma unidade. O mesmo ocorre com as demais comunidades de prática observadas no FEFOL, cujo domínio não se refere ao fazer musical, entretanto, a execução correta das tarefas atribuídas a cada um de seus membros implica no seu bom funcionamento. Além disso, Wenger (2012) salienta que as comunidades de práticas podem se interligar umas as outras, formando um conjunto de comunidades de práticas denominadas pelo autor de “constelação”.

Neste sentido, o próprio Festival do Folclore de Olímpia pode ser olhado como uma grande comunidade de prática, cujo domínio corresponde ao próprio FEFOL, interesse comum das diversas comunidades de prática que compõem o seu universo. Os membros da comunidade se equivalem às comunidades de prática formadas pelos grupos folclóricos, pela comissão organizadora e assim por diante, e onde a prática representa o conhecimento compartilhado entre as diversas comunidades de prática interligadas – a constelação de comunidades de prática que compõem a grande comunidade de prática do FEFOL – que resulta na realização, no funcionamento e na manutenção do Festival.

### **2.2.1. As comunidades de prática performativas do FEFOL**

No decorrer dos anos, desenvolveram-se discursos internos no Festival do Folclore de Olímpia com o objetivo de distinguir tipos diferentes de grupos performativos: folclóricos ou autênticos, parafolclóricos e balés folclóricos. Vistos aqui como comunidades de prática, tais grupos se inserem nas categorias êmicas de fol-

lore e parafollore observadas no FEFOL. A categoria follore corresponde à autenticidade, compreendida no contexto do FEFOL como sinônimo de ancestralidade, sem que, necessariamente, ancestralidade remeta à antiguidade.

Neste contexto, são considerados autênticos (folclóricos) os grupos vistos como continuadores de uma tradição familiar, ligada ao grupo de maneira ancestral, como por exemplo, os congos e os moçambiques e os reisados. E ainda os grupos cuja manifestação faça referência à tradição que deu origem ao novo grupo no ato em que este foi criado, como por exemplo, as Folias de Reis.

Se suceder de uma pessoa, vinculada no passado às tradições do Reinado do Rosário por meio de sua família, decidir criar um novo grupo performativo ligado ao congado, esse grupo será considerado autêntico e, portanto folclórico, independentemente de ser novo ou de o seu criador encontrar-se afastado das tradições do congado, até o momento da criação do grupo. É com esse discurso que José Ferreira (82 anos) justifica a criação de seus grupos de congo e Moçambique em Olímpia, décadas depois de ter acompanhado seu pai em uma guarda de congo em Minas Gerais: “eu não deixei de ser *congadeiro*, eu [apenas] distanciei dos *congadeiros*”, salienta Ferreira.

Sustentado pela perspectiva hobsbawniana de “invenção da tradição”, podemos entender que José Ferreira, amparado pelo conceito de autenticidade que rege a categoria follore no espaço do FEFOL, oferece ao Festival de Olímpia dois grupos tradicionais e autênticos, ou seja, folclóricos: o Moçambique Nossa Senhora do Rosário, com apenas oito anos de atividade e o Terno de Congo Chapéu de Fitas<sup>59</sup> que, em 2015, completou quarenta e um anos de existência.

Outro exemplo que se apoia nesta interpretação diz respeito às Companhias de Reis. Se quando criadas, foram respeitadas as normas que regem a sua criação, na maioria dos casos tendo como motivo uma promessa, estas Companhias são consideradas autênticas, independentemente da idade do grupo. Neste sentido, uma Companhia de Reis com cinquenta anos de existência e outra com apenas um ano, são igualmente consideradas autênticas e, por conseguinte, folclóricas, da mesma forma que os grupos criados por José Ferreira.

---

<sup>59</sup> No decorrer do trabalho, além de Terno de Congada Chapéu de Fitas, utilizo Terno Chapéu de Fitas, Congada Chapéu de Fitas ou apenas Chapéu de Fitas para me referir ao grupo.

Em sentido oposto encontra-se a categoria parafolclore que representa o que não é “autêntico” e engloba os grupos performativos cujas performances são voltadas para o espetáculo. Tais grupos, denominados de parafolclóricos e balés folclóricos, não têm, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que irão representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos. O termo parafolclore, bem como as suas variações, parafolclórico ou projeção folclórica, é recorrente no circuito de festivais de folclore no Brasil.

A concepção de autenticidade “inventada” pelo FEFOL perpassa o discurso de todos os atores sociais envolvidos com o Festival, sejam eles representantes dos grupos performativos, folclóricos ou parafolclóricos, sejam membros da comissão organizadora.

Essa maneira de conceber a autenticidade gera conflitos, pois em última instância, determina quem é portador da tradição e, por conseguinte, exclui os grupos cujas performances não se encaixam em suas premissas. Sob esta perspectiva, grupos performativos com décadas de existência não são considerados autênticos, enquanto grupos com poucos anos de atividade o são, por apresentarem alguma relação de ancestralidade com a manifestação que representam. Ainda assim, esta concepção possibilitou a “invenção da tradição” de grupos ligados a ambas as categorias. Grupos considerados folclóricos como o Terno de Congada Chapéu de Fitas, o Moçambique Nossa Senhora do Rosário e o Moçambique São Benedito, (todos de Olímpia) e grupos tidos como parafolclóricos, como o GODAP (Olímpia), Sabor Marajoara (Pará) e Fogança (Paraná).

De acordo com Dan Knox (2008) a ideia de autenticidade é historicamente ligada ao artifício, a invenção e a performance (em seu sentido mais estrito), uma construção social que atua mediante uma série de reivindicações e interpretações concorrentes, para concretizar as visões hegemônicas da cultura, artefatos e práticas. O autor destaca que as categorias, “autêntico” e “inautêntico” não são delimitadas nem mutuamente exclusivas, posto que, ambas são capazes de atuar na mesma representação, de criar e executar o passado e o presente de qualquer comunidade definida por meio da prática (KNOX, 2008, p. 259) e assinala que descobrir as origens de uma tradição pode auxiliar a compreender mais claramente os múltiplos e variáveis processos contingentes de significação (KNOX, 2008, p. 259).

O conceito de autenticidade observado no espaço do FEFOL contraria a ideia de que a autenticidade atuaria para concretizar as visões hegemônicas da cultura, como apontou Knox (2008), na medida em que confere a hegemonia às práticas dos grupos folclóricos (antes considerados subalternos) e estabelece uma hierarquia simbólica entre as três categorias êmicas encontradas no Festival, que se estende aos grupos performativos nelas inseridos.

No topo da estrutura hierárquica estão os grupos folclóricos, por serem considerados “autênticos” e portadores da “tradição”. Os grupos parafolclóricos se situam logo abaixo e são vistos como divulgadores da “tradição”, “tradição” encarnada pelos grupos folclóricos. Os Balés Folclóricos situam-se no último nível da hierarquia. A categoria que engloba os balés folclóricos é uma variação da categoria que abrange os grupos parafolclóricos.

Tanto os grupos parafolclóricos, quanto os balés folclóricos têm as suas performances voltadas para o espetáculo, no entanto, diferem no modo como estes espetáculos são concebidos. Uns e outros têm liberdade em relação ao repertório musical e a concepção dos arranjos utilizados em suas performances, e também no aspecto que tange ao figurino do grupo, considerando um figurino que será utilizado prioritariamente em um palco. Além disso, os balés folclóricos utilizam, em maior ou menor grau, técnicas e linguagens da dança clássica e da dança contemporânea na criação de suas coreografias.

Apesar das semelhanças, a diferença reside no grau de liberdade criativa que o grupo confere as suas performances, ao incorporar mudanças conceituais e elementos artísticos alheios aos elementos considerados tradicionais e pertencentes ao conjunto dos grupos folclóricos, como por exemplo, cenário, figurinos e instrumentos musicais considerados inapropriados, como teclados e guitarras elétricas, o balé folclórico se torna uma formação híbrida, irreconhecível tanto para os grupos folclóricos, quanto para os grupos parafolclóricos.<sup>60</sup>

São exemplos desta categoria o Balé Folclórico da Bahia, o Balé Popular do Recife e o Balé Folclórico da Amazônia – BFAM.

---

<sup>60</sup> Está observação se baseia nos depoimentos dos integrantes dos grupos participantes do circuito de festivais de folclore brasileiro, e não quer dizer, necessariamente, que represente a minha opinião quanto ao critério de classificação dos grupos. No decorrer do trabalho utilizarei a nomenclatura grupos folclóricos, para me referir ao conjunto dos grupos performativos participantes do FEFOL.

Desse modo, os balés folclóricos são vistos com ressalvas tanto pelos grupos folclóricos, quanto pelos grupos parafolclóricos. Os primeiros não reconhecem neles a representação da sua tradição e os segundos, os acusam de desrespeitarem estas mesmas tradições através do desvirtuamento e da descaracterização exagerada.

No universo dos festivais de folclore, onde as categorias êmicas de folclore e parafolclore atuam, os elementos da “tradição” precisam ser reconhecidos de imediato, seja nas performances dos grupos folclóricos, seja nas performances dos grupos parafolclóricos. Em outras palavras, as performances voltadas para o espetáculo precisam apresentar os efeitos de autenticidade que comprovem a sua relação indiscutível com “uma verdade histórica, uma realidade e um senso de identidade precioso” (KNOX, 2008, p. 289). Sendo assim, os grupos parafolclóricos estabelecem limites na criação de suas performances para que o público reconheça a manifestação a que se referem. Na medida em que a forma híbrida assumida pelos balés folclóricos dificulta este reconhecimento, torna-se passível de crítica.

Quanto à estrutura organizacional, os grupos parafolclóricos e os balés folclóricos se assemelham. É comum haver uma diretoria, geralmente formada pelas pessoas com mais tempo de participação no grupo. É comum integrarem a diretoria os cargos de coreógrafo, diretor artístico e diretor musical. A diretoria tem poder de decisão, na maioria das vezes inquestionável, podendo deliberar sobre quaisquer aspectos relacionados às performances do grupo, música, coreografia da dança, figurino, viagens, etc. Os papéis performativos são distribuídos entre dançarinos e músicos, cuja instrumentação varia de acordo com a região e com a manifestação que será representada.<sup>61</sup>

Todos os agentes, os grupos de pessoas envolvidos com o FEFOL operam como comunidades de prática, embora tenham práticas distintas – de uma perspectiva culturalista, todos podem ser estudados como folclore, posto que a divisão é êmica – e compreensões distintas, dependendo da comunidade de prática que está definindo as categorias. Ou seja, o sentido de folclore varia se quem está defi-

---

<sup>61</sup> Em certo sentido os grupos parafolclóricos e os balés folclóricos se inserem no que Howard Becker (2008) chama de Mundo da Arte. Segundo o autor, a atividade artística [...] compreende o trabalho conjunto de uma série de pessoas, e o resultado final sempre revela indícios dessa cooperação. As formas de cooperação, podem ser efêmeras, mas feitas de maneira mais ou menos rotineira, criam padrões de atividade coletiva que podemos chamar de Mundo da Arte (BECKER, 2008).

nindo o termo é um organizador da festa ou um participante de um congado ou de uma folia de reis, assim como compreendem o parafolclórico de formas diferentes.

As comunidades de prática, comuns no universo das culturas populares, possuem as características do que Turino (1998; 2008) chama de performance participativa. O autor estabelece quatro categorias para a performance: performance participativa; performance apresentacional; alta fidelidade e arte de estúdio.

A performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja principal característica é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. Na performance participativa os participantes e os potenciais participantes são distribuídos em funções com diferentes níveis de expertise, o que faz com que todos, sem exceção, possam integrar a performance. O principal foco de atenção está na atividade em si – no ato de fazer música, de dançar e nos demais participantes envolvidos com a performance – e não simplesmente no produto resultante desta atividade (TURINO, 1998).

Na performance participativa todos os papéis representados são considerados importantes. Cantar, tocar um instrumento, dançar ou bater palmas são atividades que se integram à performance, tornando-a participativa na medida em que eliminam a distância entre o artista e a plateia. A título de exemplo, as pessoas que cantam, ajudam no coro, dançam, ou simplesmente batem palmas constituem elementos essenciais para o bom desenvolvimento da performance tanto quanto os músicos especializados que tocam em uma roda de samba em um bar. Ou seja, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos.

Além da ausência de distinção entre artista e plateia, Turino (2008) destaca outras características observadas na performance participativa e enumera uma série de recursos sonoros, cuja função é inspirar e aumentar a participação tais como<sup>62</sup>: a forma aberta, o que possibilita a sua repetição inúmeras vezes; o delineamento sutil que marca o início e o final da performance; a ênfase na repetição do material musical; as poucas variações, textos curtos nas letras das canções, para que os participantes possam aprender rapidamente; o pouco espaço para virtuosismos; as texturas e timbres densos, o que permite que os eventuais “erros” sejam encobertos.

---

<sup>62</sup> O que não quer dizer que todos os recursos sonoros listados serão encontrados em todas as performances participativas (TURINO, 2008).

Na performance participativa não há espaço para as inibições observadas nas chamadas performances tradicionais, denominadas por Turino (1998, 2008) de performance apresentacional. Neste caso, dificilmente se imagina que o público subiria ao palco para tocar com os músicos de uma banda de jazz ou de rock, de uma orquestra sinfônica, ou até mesmo de uma roda de samba, quando esta é executada em um teatro. A performance apresentacional se contrapõe a performance participativa, posto que, exige que um grupo de pessoas especializadas, vistas como artistas e não como pessoas comuns, concebam e preparem um espetáculo artístico, de música ou de dança, e ofereçam a um público que de antemão sabe que a sua função será a de espectador (TURINO, 1998, 2008). Na performance apresentacional o papel do público se resume em assistir a performance, de preferência em silêncio e com atenção<sup>63</sup>, e recompensar o artista com aplausos no final do espetáculo.

Ao contrário do que ocorre na performance participativa, as habilidades (musicais, ou relacionadas a dança) dos participantes, são consideradas primordiais na performance apresentacional. A distinção existente entre o artista e a plateia traz implica na responsabilidade dos artistas em oferecer uma boa performance para o público, o que os leva a procurarem os indivíduos mais habilidosos para comporem os seus grupos (TURINO, 2008). O autor salienta ainda que outros aspectos podem ser considerados no momento da seleção, como a personalidade, a capacidade de trabalhar em conjunto e, dependendo da tradição, características como aparência e presença de palco, diferentemente das performances participativas, onde toda e qualquer pessoa é bem vinda a participar (TURINO, 2008).

A alta fidelidade se refere à realização de gravações que correspondam às performances ao vivo. E a arte de estúdio, remete à criação de “esculturas sonoras”, ou seja, a criação de um objeto artístico a partir do uso de técnicas de gravação e manipulação de sons. Ao contrário da alta fidelidade, a arte de estúdio não tem a intenção de representar a performance ao vivo (TURINO, 1998, 2008).

Para o objetivo desta tese, serão considerados principalmente os dois primeiros conceitos de Turino (1998; 2008).

---

<sup>63</sup> Turino (2008) salienta que a contemplação silenciosa dos sons que emanam de um palco é uma das muitas formas possíveis de participação musical. No entanto, ressalta que no conceito de performance participativa, está se referindo a ideia de participação no sentido restrito de contribuir ativamente para a produção da sonoridade de um evento musical.

Nos contextos tradicionais de performance das culturas populares predomina a performance participativa. Em uma festa de congado, em uma chegada de reis, em uma noite de cavalo marinho, de boi de reis, ou em culto de candomblé, de umbanda, ou de tambor de crioula, não existe o conceito de plateia. Nestes contextos o papel do público não é passivo, ao contrário, encontra-se diretamente ligado à performance.

As pessoas vão a uma chegada de reis ou uma festa de congado, para rezarem juntas e serem abençoadas. Seguem os bois, o cavalo marinho ou os bacarteiros, para brincarem<sup>64</sup> juntos e não para simplesmente assistirem as suas performances. A sensação experimentada nestas situações, muitas vezes traduzidas como uma sensação de forte energia por seus participantes, deve-se em grande medida ao fato de que, nestes contextos tradicionais, todos se tornam parte integrante da performance, todos os participantes são produtores e parte da expressão artística que está sendo testemunhada e vivenciada, e não apenas meros espectadores.

Ao diluir os limites entre o público e a plateia e estender a participação a todas as pessoas, independentemente do grau de habilidade de cada um, a performance participativa estabelece com os seus integrantes uma relação de envolvimento, que resulta em um sentimento de satisfação advindo do bom andamento da performance, que é compreendido como resultado da colaboração de todos. A sensação de sentir-se parte da performance e em sintonia com o outro, promove sentimentos de proximidade e empatia entre os coparticipantes e isto faz com que queiram repetir a experiência (SCHÜTZ, 1951; TURINO, 1998 apud REILY, 2014). Este sentir-se integrado, só é possível por que todos os participantes têm consciência de que o seu desempenho, além de não comprometer a performance, contribui efetivamente para a sua eficácia. Neste sentido, a tarefa executada não pode ser nem tão simples que provoque tédio e a conseqüente desatenção do executante, e nem tão complicada a ponto de exigir um grau extremo de atenção que impeça a fruição da

---

<sup>64</sup> Brincadeira ou brinquedo é a forma como se autodenominam muitos grupos performativos das culturas populares. Neste universo, é comum ouvir a expressão “vamos brincar boi”, “vamos brincar cavalo marinho”, em referência as performances dos grupos. Por extensão, brincante é o nome dado aos integrantes destes grupos, brincante é o que brinca. Travassos (2002, p. 110) assinala que o termo brincante é oriundo da fala popular em alguns locais do Nordeste, popularizado por Antônio Nóbrega entre as plateias do Rio de Janeiro e São Paulo, através de seu espetáculo “Brincante”.

performance. De acordo com Reily (2014), o ato de sintonizar-se com o outro, tem semelhança com o estado de *flow*, discutido por Csikszentmihalyi (1990).

Em oposição aos contextos tradicionais de performance encontram-se os novos contextos de performance destinados aos grupos folclóricos no mundo contemporâneo. Nos novos contextos, a performance comumente observada é a performance apresentacional. Nestes contextos, grupos folclóricos antes habituados a executarem as suas performances em pequenos espaços, como as casas e ruas de sua comunidade ou nos pátios das igrejas, naturalmente propícios para a ocorrência da performance participativa, de repente se vêm inseridos em espaços semelhantes aos espaços destinados aos grupos musicais pertencentes a Indústria de Entretenimento e cuja performance é estritamente apresentacional.

Performances que anteriormente eram acompanhadas apenas pelos membros de suas comunidades são agora apresentadas a pessoas desconhecidas, muitas vezes representantes de uma elite que historicamente detém o poder, ou seja, performances oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, se transformam em espetáculo (CARVALHO, 2004, 2010; REILY, 2015).

Neste sentido, e considerando a capacidade de adaptação dos grupos folclóricos, caracterizada pela negociação, característica inerente ao poder subalterno como assinala Canclini (2010), podemos perguntar: até que ponto a performance dos grupos folclóricos, antes participativa em seus contextos tradicionais, se torna apresentacional nos novos contextos? Como esta relação interfere nas práticas musicais destes grupos? Por conseguinte, seriam os novos espaços de performance espaços híbridos, suscetíveis a negociação e favoráveis ao aparecimento de formas híbridas de performance, e não apenas destinadas a incentivar e promover o processo de folclorização dos grupos folclóricos neles inseridos?

## Capítulo 3

### Contextos etnográficos: novos contextos, localidades transformadas

O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...<sup>65</sup>

#### 3.1. Olímpia, de Capital do Folclore a Estância Turística

A Estância Turística de Olímpia está localizada na região noroeste do estado de São Paulo, há uma distância de 450 km da capital. Situada sobre o Aquífero Guarani<sup>66</sup>, o maior reservatório de águas subterrâneas do mundo, possui uma população de cinquenta e três mil, setecentos e dois habitantes, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>67</sup>. Em 2016 completou cento e doze anos de idade. A agricultura, principalmente a cultura do café, laranja e cana de açúcar, aliada ao comércio e algumas pequenas indústrias constituiu, historicamente, a base econômica do município.

Em meados da década de 2000 a economia do município começa a se deslocar em direção ao turismo, resultado da exploração das águas quentes do Aquífero Guarani, fato que inaugura uma nova fase no desenvolvimento econômico da cidade.

O advento do turismo eleva Olímpia à categoria de Estância Turística, reconhecida oficialmente pelo Governo do Estado de São Paulo em julho de 2014. O

<sup>65</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 19 ed. Nova Fronteira, 2001, p. 26.

<sup>66</sup> O Aquífero Guarani está presente em quatro países sul-americanos: Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai e ocupa uma área de 1,2 milhão de quilômetros quadrados, Aproximadamente 70% desse reservatório de água está localizado no Brasil, espalhado pelo subsolo de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. BRASIL ESCOLA. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/brasil/aquifero-guarani.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

<sup>67</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – Disponível em: <<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=353390&search=||infogr%E1ficos:informa%E7%F5es-completas>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

turismo responde hoje por aproximadamente 35% da atividade econômica do município, com um fluxo anual de um milhão e meio de turistas, o que coloca a Estância Turística de Olímpia entre os principais polos turísticos do estado de São Paulo. Neste quesito, a principal atração da cidade são as fontes termais do Parque Aquático Thermas dos Laranjais, atualmente o quinto maior parque aquático temático do mundo.

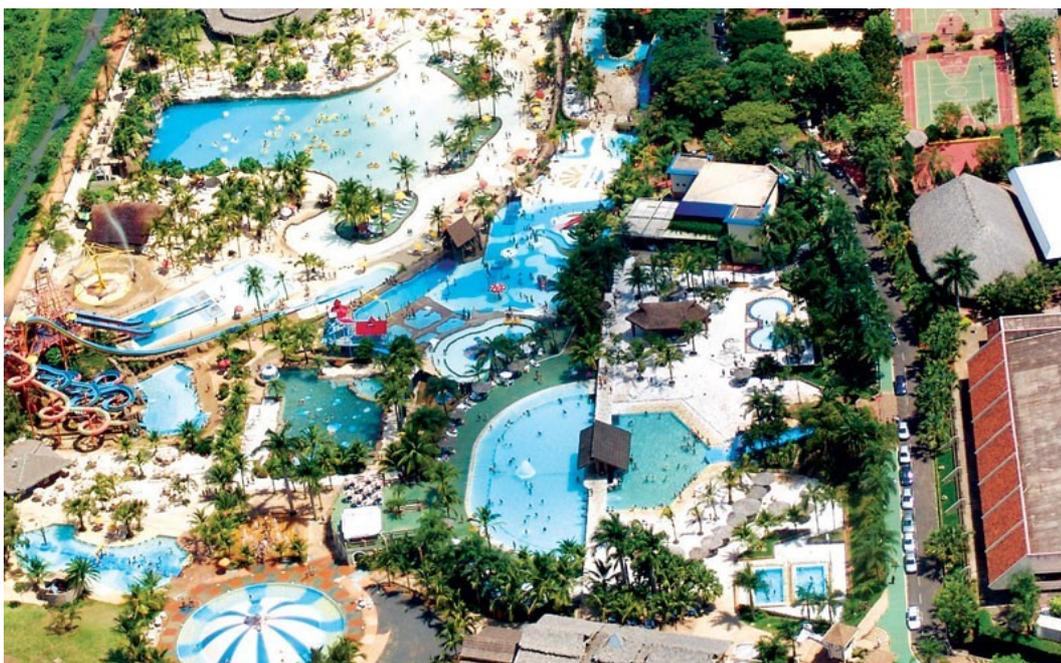


Figura 1 – Parque Aquático Thermas dos Laranjais (vista aérea parcial).  
Fonte: [www.thermasdoslaranjais.com.br](http://www.thermasdoslaranjais.com.br) [201-?].

O fluxo constante e cada vez maior de turistas e os grandes empreendimentos imobiliários aos poucos vão transformando a paisagem local, no entanto, de certa maneira, Olímpia ainda se mantém tranquila e guarda características de uma pequena cidade do interior paulista.

Fundada em 1903, com o nome de Patrimônio de São João Batista dos Olhos D'Água, o povoado é elevado à categoria de Vila em 1906, com o nome de Vila Olímpia. O nome atende ao pedido do idealizador do povoado, o engenheiro escocês Robert John Reid e é uma homenagem a Maria Olímpia, filha do Dr. Antônio Olímpio Rodrigues Vieira. À época o Dr. Antônio Olímpio Rodrigues Vieira representava o poder político da cidade de Barretos, sede do Município a qual a Vila estava ligada. De acordo com as fases do seu desenvolvimento histórico Olímpia rece-

beu inúmeros apelidos, dentre eles *Noiva Sertaneja*, *Cidade Menina Moça* e *Capital do Folclore* (REIS, 2012).

O codinome Capital do Folclore advém de duas ações promovidas pelos órgãos oficiais em épocas diferentes e está diretamente ligado à realização na cidade do FEFOL, cuja primeira edição é de 1965. Em 1969, a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato do Conselho Estadual de Cultura, da Secretaria de Estado dos Negócios de Cultura, Esportes e Turismo, atende a uma sugestão de Hélio Damante, e qualifica Olímpia como a “Capital Paulista do Folclore”. A justificativa remete ao “que Olímpia representa e por tudo quanto aqui tem sido feito pela preservação e conhecimento do folclore de todo o país” (ANUÁRIO DO FEFOL, 1976, s.d.).<sup>68</sup> E em 2014, o projeto de Lei nº 6150/13 outorga oficialmente a cidade o título de “Capital Nacional do Folclore”.<sup>69</sup>

Apesar de o FEFOL ser um evento reconhecido nacionalmente e considerado importante para a cidade, inclusive do ponto de vista turístico, as transformações observadas em Olímpia nos últimos anos não estão diretamente a ele relacionadas. Tais transformações são motivadas pelo advento do que aqui chamo de “turismo de águas quentes”.

De maneira geral, o público que acompanha as atividades do FEFOL é formado, em sua grande maioria, pelos moradores de Olímpia e região e ainda que no decorrer da história do Festival se registre a presença constante de pessoas oriundas de outras localidades, o número de turistas propriamente ditos sempre representa a minoria dos visitantes. Ao contrário do que acontece com as centenas de milhares de pessoas que chegam a Olímpia anualmente, vindas de todo o Brasil e do exterior, em busca das águas quentes e dos brinquedos temáticos do Parque Aquático Thermas dos Laranjais. Neste sentido, o FEFOL é visto pela população de Olímpia, em maior ou menor grau, como uma festa ligada a história e a tradição da cidade, um evento do qual as pessoas se orgulham e se reconhecem enquanto cidadãos olimpienses.

As pessoas envolvidas com a organização do FEFOL em qualquer instância e em diferentes épocas se referem a ele como “a nossa festa maior” e este sen-

---

<sup>68</sup> Periódico anual, editado pelo Festival do Folclore de Olímpia a partir de sua 7ª edição.

<sup>69</sup> CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Câmara aprova título de Capital Nacional do Folclore a Olímpia*. Disponível em: <[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/471163-CAMARA-APROVA-TITULO-DE-CAPITAL-NACIONAL-DO-FOLCLORE-A-OLIMPIA-\(SP\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/471163-CAMARA-APROVA-TITULO-DE-CAPITAL-NACIONAL-DO-FOLCLORE-A-OLIMPIA-(SP).html)>. Acesso em: 17 nov. 2015.

timento de pertença se manifesta inclusive nos momentos de conflito que atravessaram o Festival ao longo dos anos. Por outro lado, o mesmo não ocorre em relação ao Parque Thermas dos Laranjais, que apesar da sua importância econômica, é visto pela população de Olímpia como um local destinado apenas aos turistas.<sup>70</sup>

Este sentimento tem relação com a velocidade das transformações pelas quais a cidade está passando, somente ao que concerne à infraestrutura para receber os visitantes a capacidade hoteleira do município saltou de dois hotéis para oitenta estabelecimentos em um período de dez anos.<sup>71</sup> E a presença constante de turistas gera a percepção de que Olímpia já não mais pertence aos seus moradores.

No novo cenário, as ações desenvolvidas pelo município, tanto no âmbito do governo municipal, quanto no âmbito das instituições privadas, corroboram esta percepção, na medida em que têm como objetivo primeiro a instrumentalização dos seus quadros com vistas à administração da nova demanda gerada pelo turismo crescente. São exemplos destas ações a instalação de uma unidade do Convention & Visitors Bureau na cidade e a criação da Secretaria Municipal de Turismo em 2014. O novo contexto coloca Olímpia definitivamente no campo econômico do turismo nacional e internacional.

O choque entre os ideais econômicos das instituições envolvidas com o negócio do turismo, que tem por objetivo suprir a demanda de centenas de milhares de pessoas que se dirigem a Olímpia em busca de entretenimento, e os ideais das pessoas envolvidas com o FEFOL, que buscam formas de “proteger” a “sua festa maior” de um movimento turístico predador<sup>72</sup>, suscita novas questões e debates concernentes ao Festival. E por consequência atinge também os grupos folclóricos inseridos em seu espaço, para quem o FEFOL representa um novo contexto de performance.

Neste novo cenário, o Parque Thermas dos Laranjais é hoje o principal atrativo da Estância Turística de Olímpia, enquanto que o FEFOL, carro chefe e

---

<sup>70</sup> O Parque Thermas dos Laranjais nasce como um clube de associados. Com o fluxo cada vez maior de turistas a maioria dos antigos frequentadores deixa de frequentar o clube, alegando a superlotação e os altos preços praticados. Em 2015 a diretoria do Thermas anunciou a construção de um setor especial com acesso somente para os antigos sócios.

<sup>71</sup> Hoje, são 19 hotéis, 61 pousadas, dois hotéis-fazenda, quatro resorts e 361 casas de veraneio, num total de 14.506 leitos. DIÁRIO DA REGIÃO. *A onda que está turbinando o turismo regional*. Disponível em: <http://www.diariodaregiao.com.br/economia/a-onda-que-est%C3%A1-turbinando-o-turismo-regional-1.379063>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

<sup>72</sup> Os moradores de Olímpia reclamam do aumento do custo de vida local, provocado pelo advento do turismo.

“menina dos olhos” da “Cidade Menina Moça” durante décadas, aos poucos, deixa de ser prioridade, ainda que o título de Capital do Folclore seja utilizado nos folhetos de divulgação turística.

O sítio virtual do Convention & Visitors Bureau de Olímpia atesta essa mudança, o texto de abertura destaca o “turismo de águas quentes” do Parque Thermas dos Laranjais, em detrimento das informações relativas ao FEFOL, deixadas em segundo plano.

A Estância Turística de Olímpia vem se destacando como um dos polos turísticos mais importantes do Estado de São Paulo, recebendo mais de um milhão e quinhentos mil turistas por ano. Localiza-se na região noroeste, distante 450 km da capital São Paulo. A atividade turística ganhou destaque com a expansão do Clube Thermas dos Laranjais, considerado, em 2014, como o 5º parque aquático mais visitado do mundo, devido às suas águas termais e uma grande variedade de atrativos e brinquedos que encantam os turistas. A cidade também é conhecida como “Capital do Folclore” e desde 1965 realiza anualmente o “Festival Nacional de Folclore”, na Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna”, o único recinto do gênero. O Museu de História e Folclore Maria Olímpia abriga um dos mais completos acervos sobre o folclore, sendo visitado por estudiosos, pesquisadores e alunos de vários Estados (CONVENTION & VISITORS, BUREAU, 2015).<sup>73</sup>

As atividades desenvolvidas pelo Convention & Visitors Bureau de Olímpia tem entre seus objetivos estimular a criação de eventos voltados para o entretenimento dos turistas, com o intuito de complementar as atrações oferecidas pelo “turismo de águas quentes” do Parque Thermas dos Laranjais<sup>74</sup>.

### **3.1.1. Escolas, Ruas e Praças: os começos do Festival do Folclore de Olímpia**

Ao se caminhar pelas ruas centrais de Olímpia no período de realização do FEFOL, é comum se deparar com os grupos folclóricos reunidos em um evento denominado de Peregrinação Folclórica. O FEFOL é um evento anual, realizado

---

<sup>73</sup> CONVENTION & VISITORS, BUREAU de Olímpia. Disponível em: <http://www.olimpiacvb.com/>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

<sup>74</sup> Uma pesquisa recente realizada pelo Convention & Visitors Bureau de Olímpia junto aos visitantes constatou a falta de espaços de entretenimento na cidade, além das atividades do Thermas dos Laranjais.

sempre no mês de agosto,<sup>75</sup> que reúne grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras e que em 2015 completou cinquenta e uma edições ininterruptas. Muitos festivais de folclore são realizados no mês de agosto, por este ser considerado o mês do folclore.

A Peregrinação Folclórica remete aos começos do Festival e consiste em um pequeno desfile dos grupos folclóricos pelas ruas do centro da cidade, culminando na Praça da Matriz, de frente a entrada principal da Igreja. A Peregrinação Folclórica consta da programação oficial do FEFOL e representa para os moradores de Olímpia um momento de nostalgia que remete aos tempos áureos do FEFOL, quando este ainda existia na Praça da Matriz.

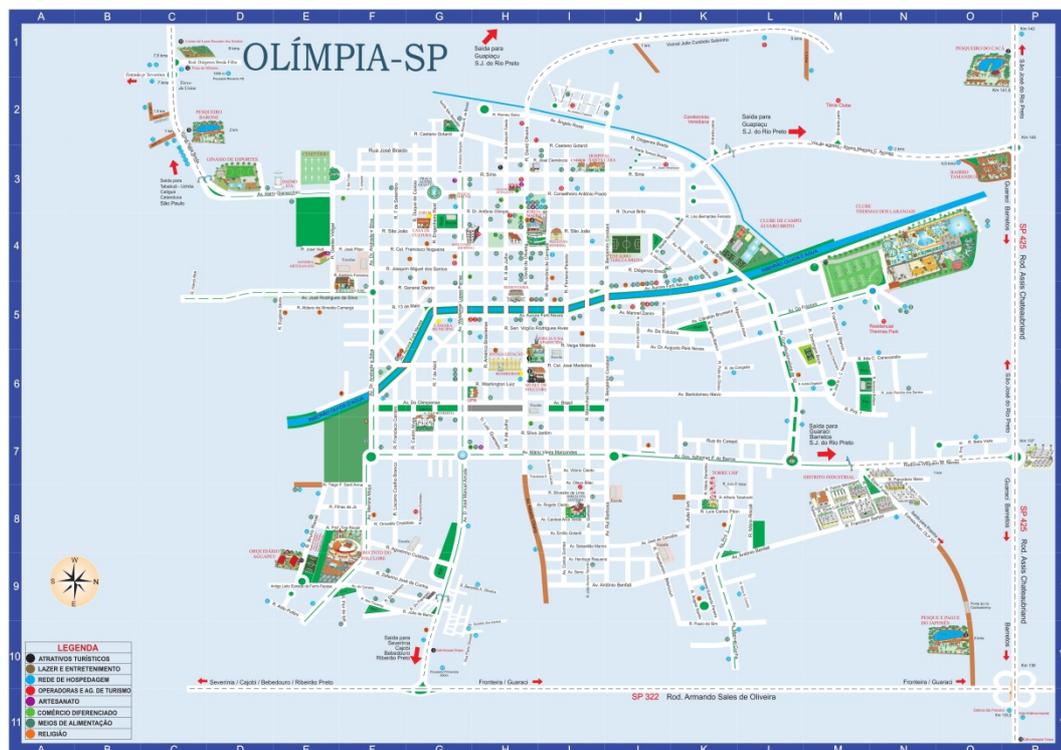


Figura 2 – Mapa de Olímpia: Igreja Matriz, Recinto do Folclore, Parque Aquático. Fonte – Prefeitura de Olímpia [2015].

<sup>75</sup> Já sob a influência do turismo e com o objetivo de atrair os visitantes que se destinavam a Olímpia em busca do “turismo de águas quentes” do Parque Thermas dos Laranjais, as edições do FEFOL de 2011, 2010 e 2013 foram realizadas no mês de julho. A alteração na data, além de não gerar o aumento do público previsto pela administração, foi mal vista pela população, o que fez com que em 2014 o FEFOL voltasse a ser realizado no mês de agosto.

A Praça da Matriz e a Praça Rui Barbosa<sup>76</sup> formam um conjunto de duas praças contíguas, localizadas na região central de Olímpia. Os moradores se referem ao conjunto simplesmente como Praça da Matriz, em referência a Igreja Matriz localizada no ponto mais alto da Praça e consagrada a São João Batista, padroeiro do município.<sup>77</sup> A Igreja da Matriz de São João Batista é uma construção de arquitetura moderna, construída nas décadas de 1960 e 1970 em substituição a antiga igreja que ameaçava ruir.

Construção grandiosa e imponente para a época, a Igreja da Matriz possui um vão livre catalogado entre os maiores do país. Uma escadaria leva a entrada principal, ladeada por duas grandes rampas que alcançam as duas extremidades da Praça, a torre com o relógio tem quarenta e cinco metros de altura e encontra-se à esquerda da entrada principal e pode ser visto a partir de muitos pontos da cidade.<sup>78</sup>

Criado em 1965 o FEFOL permaneceu na Praça da Matriz até o ano de 1982. Em 1983, 1984 e 1985 ocupou o espaço do Centro de Esportes e Recreação Olinto Zambon e em 1986 foi transferido para o Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna” (REIS, 2012)<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Utilizo a denominação de Praça da Matriz para me referir ao conjunto de Praças.

<sup>77</sup> Na década de 1950 a Rua São João cortava o conjunto, dividindo-o ao meio. Hoje a Rua São João termina ao chegar à Praça da Matriz e recomeça do outro lado da praça.

<sup>78</sup> No período em que o FEFOL era realizado na Praça da Matriz, a escadaria da Igreja se transformava em arquibancada para o público assistir as performances dos grupos folclóricos (REIS, 2012).

<sup>79</sup> O período que corresponde aos começos e desenvolvimento do FEFOL (1965 a 1982) compõe minha pesquisa de mestrado, desenvolvida junto ao Instituto de Artes da Unicamp. Para saber mais ver (REIS, 2012), *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*.



Figura 3 – Rua São João com a antiga Igreja Matriz ao fundo.  
Fonte: MIVO [195-?].



Figura 4 – Praça da Matriz nos dias de hoje.  
Fonte: Arquivo do FEFOL [2014].



Figura 5 – Praça e Igreja Matriz no 10º FEFOL.  
Fonte: MIVO [1974].



Figura 6 – Palco e escadaria da Igreja Matriz utilizada como arquibancada.  
Fonte: Arquivo do FEFOL [197-?].

A origem do Festival do Folclore de Olímpia remonta a meados dos anos 1950, e os seus começos estão diretamente ligados ao ambiente escolar, mais precisamente a duas escolas tradicionais da cidade: o Ginásio Olímpia e a Escola Normal Estadual Capitão Narciso Bertolino (CENE). A primeira particular, a segunda pública. Por se tratar de um estabelecimento privado o corpo discente do Ginásio Olímpia era constituído, em sua maioria, pela elite olimpiense.

Com o advento do ensino público e gratuito o Ginásio Olímpia fecha as suas portas e como consequência os seus alunos e professores são transferidos para o CENE, desse modo, mesmo sendo uma escola pública, o CENE “herdou” do Ginásio Olímpia um público que a caracterizava como uma escola de elite.<sup>80</sup> Este fato é primordial no que concerne ao desenvolvimento do FEFOL, posto que, posteriormente, apoiado pelo poder público que, em última instância representava essa mesma elite, o FEFOL alcança as ruas e praças da cidade até transformar-se no maior evento do gênero no país.

O Ginásio Olímpia localizava-se na região central da cidade, a uma distância de poucos metros da Praça da Matriz e abrigava em seus quadros dois personagens fundamentais para a história do FEFOL, o professor Victório Sgorlon (1923-2011) e seu aluno José Sant’anna (1937-1999).

O professor Sgorlon ministrava aulas de canto orfeônico<sup>81</sup> e decide tratar do tema folclore em suas aulas. De acordo com seu relato, na época o folclore despertava pouco interesse na região e levar o assunto para a sala de aula foi a maneira que encontrou de despertar o interesse de seus alunos.

Movido por este objetivo, Sgorlon promove seminários e organiza uma série de exposições de objetos considerados “folclóricos”, recolhidos pelos alunos e expostos nas salas de aula do Ginásio Olímpia. Em um segundo momento, Sgorlon convida Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica para ministrar cursos e orien-

---

<sup>80</sup> É preciso compreender o contexto, no qual as vagas escolares não eram suficientes para atender a demanda. O acesso à educação era um privilégio, não acessível a todos e assim continuou por muito tempo, mesmo com o advento do ensino público e gratuito. A democratização do ensino no Brasil, de fato, é recente. Além disso, o CENE estava localizado no Jardim Glória, à época o bairro mais nobre de Olímpia.

<sup>81</sup> O fato de Sgorlon lecionar canto orfeônico remete ao projeto educacional do Estado Novo Vargasista (1937-1945), onde as ações do Estado no âmbito educacional tiveram um caráter notadamente nacionalista. São desta época as disciplinas de Educação Moral e Cívica e o Canto Orfeônico (ROSSI, 2009). É interessante notar que o Festival do Folclore de Olímpia “nasce” em uma aula de canto orfeônico.

tar os seminários (REIS, 2012). A presença de dois eminentes pesquisadores, respeitados nacionalmente, legitimava as atividades desenvolvidas no âmbito escolar.

Durante este período Tavares de Lima e Della Mônica são vistos com frequência em Olímpia, como apontam os depoimentos de Maria Aparecida de Araújo Manzolli (2011, 2014, 2015), Eliana Bertoncelo (2011, 2014, 2015) e do próprio Sgorlon (2011) [...] “nós entramos em contato com ele e ele nos orientou, e a dona Laura veio à Olímpia e deu umas aulas de folclore na escola onde trabalhávamos naquela época”.<sup>82</sup>

As atividades desenvolvidas no âmbito escolar despertaram um grande interesse por parte dos alunos do Ginásio Olímpia e do CENE, Sant’anna tornou-se pesquisador apoiado por Tavares Lima e Della Mônica e foi um dos responsáveis pelo desenvolvimento e consolidação do FEFOL. Segundo Sgorlon, Sant’anna se destacou entre os alunos que mais demonstraram interesse pelos assuntos do folclore.

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, Sant’anna fez carreira como professor de língua portuguesa no CENE, criou o Departamento de Folclore de Olímpia e tornou-se membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore. Em entrevista publicada no Anuário do Folclore de 1971, Sant’anna refere-se aos começos do FEFOL, menciona as palestras iniciais e as primeiras coletas de material realizadas ainda em 1957. Em suas palavras, o trabalho fora empreendido com o intuito de “criar em nossa cidade [Olímpia] um órgão que pudesse proteger e divulgar o folclore” (ANUÁRIO DO FOLCLORE, 1971, s/p.).

Nas entrevistas realizadas com os idealizadores do FEFOL e com os pioneiros dos estudos de folclore em Olímpia, os nomes de Tavares de Lima e Della Mônica são constantemente mencionados. Os dois pesquisadores são considerados fundamentais no que concerne ao esforço inicial que culmina com a consolidação do FFEFOL.

Em 1968 Rossini Tavares de Lima foi escolhido para ser o paraninfo dos formandos do 4º ano ginasial (atual ensino médio) do CENE. A cerimônia foi realizada na Cripta da Igreja Matriz de São João Batista. Em seu discurso de paraninfo, Tavares de Lima exalta o trabalho de José Sant’anna e a importância de Olímpia para os estudos de folclore.

---

<sup>82</sup> Ver Reis (2012).

A atividade que vem desenvolvendo Olímpia, através de seus estudantes e professores, no exemplo do colega folclorista José Sant'anna, pela nossa matéria, nos aspectos de estudo e pesquisa deve merecer o reconhecimento e a homenagem de todos os especialistas em assuntos brasileiros. Por isso aceitei com vivo entusiasmo, o convite que vocês me formularam caríssimos licenciados de 68 [...]. Aqui me encontro para cumprimenta-los e aplaudi-los. [...] (LIMA, 1988. In. ANUÁRIO DO FEFOL, 1988, p. 93).

Nota-se também uma crítica às manifestações que, no entendimento de Tavares de Lima, não seriam consideradas folclore e que em Olímpia se convencionou chamar de parafolclore.

Neste exórdio do meu discurso-palestra, dedicado a vocês, jovens licenciados de Olímpia, desejo antes recordar que folclore na minha orientação de estudo e pesquisa nada tem a ver com moças que cantam e tocam violão, duplas caipiras de rádio, grupos de amadores que cantam, dançam, desfilam a interpretar o folclore, podendo-se aí, quando muito, falar de aproveitamento de folclore, que sem dúvida é outra coisa, importante para muita gente, mas não para mim (ANUÁRIO DO FEFOL, 1988, p. 93).

O termo parafolclore surge em Olímpia pela primeira vez nas páginas do jornal o Tabloide da Nova Paulista em uma edição de agosto de 1976, em uma sessão denominada Folclorário. Destinada a publicação de estudos e notícias relacionados ao tema folclore e, mais especificamente, ao próprio FEFOL, a matéria do Tabloide convida a população para o desfile de encerramento do Festival e anuncia a presença de grupos de folclore autêntico e de grupos de parafolclore.

Também se vê o modo como Tavares de Lima e as instituições a qual representava compreendiam os estudos de folclore.

O que eu valorizo é a pesquisa, o estudo, a análise do folclore na sua expressão de cultura espontânea, armazenada no trato social do dia a dia. Interessa-me e as instituições que eu represento saber como vivem, pensam, sentem, agem e reagem as coletividades rurais e urbanas em tudo aquilo que não é consequência direta da ação da propaganda organizada ou da atividade dos meios de difusão do pensamento erudito: escolas, academias, igrejas, imprensa, cinema, rádio, etc (ANUÁRIO DO FEFOL, 1988, p. 93).

Para Tavares de Lima o folclore é compreendido como uma forma de conhecimento coletivo, ligado aos meios rurais ou urbanos, distantes e desvinculadas do pensamento erudito das elites. A ideia de preservação do folclore permeia ainda todo o discurso do autor.

As premissas professadas pelos intelectuais do Movimento Folclórico Brasileiro influenciaram o trabalho desenvolvido por Victório Sgorlon e José Sant’anna, em conjunto com os demais professores e alunos do Ginásio Olímpia e do CENE e representaram, naquele momento inicial, um impulso extra para o trabalho que se iniciava. As primeiras exposições e seminários realizados em Olímpia neste período constituem o embrião do FEFOL. Atualmente, com cinquenta e uma edições ininterruptas completadas em 2015, o Festival do Folclore de Olímpia é o maior evento do gênero do país.

### **3.1.2. Novos contextos de performance: o caso do Festival do Folclore de Olímpia**

Os novos contextos de performance podem surgir de duas maneiras. A primeira, por iniciativa dos próprios grupos folclóricos, quando estes buscam um novo espaço de performance, movidos pelo desaparecimento de seu contexto original, como no caso dos pastoris que migraram dos pátios das igrejas para as ruas, ou do Bumba Meu Boi de Maracanã de Mestre Apolônio, que transformou a sua antiga sede em um centro cultural. A segunda, por iniciativa externa, quando são organizados eventos específicos com o objetivo de abrigar diferentes grupos folclóricos em um mesmo espaço, como é o caso dos festivais de folclore.

Nos dois casos, os grupos folclóricos experimentam um processo de adaptação, mediante o qual as suas performances serão adequadas ao novo espaço. No primeiro caso, cabe ao grupo a decisão acerca da melhor forma de adaptação, no segundo, geralmente, os grupos folclóricos encontram no novo contexto uma estrutura pronta, no qual terão que “encaixar” as suas performances, sem consulta prévia.

No entanto, ainda que os grupos folclóricos não sejam consultados quanto a melhor forma de adaptar as suas performances ao novo espaço e que no novo contexto se observe uma tendência de igualização das tradições de cada grupo, de certo modo, os festivais de folclore asseguraram a “sobrevivência” destas manifestações no mundo contemporâneo, do mesmo modo que os Encontros de Bandas contribuíram para a manutenção e reestruturação das Bandas de Música (REILY & BRUCHER, 2013). Também é importante considerar os novos contextos de perfor-

mances como contextos dinâmicos, e em constante transformação. O FEFOL, considerado um novo contexto de performance para os grupos folclóricos, representa um destes eventos.

Como mencionado, o FEFOL é o maior evento do gênero do país, assim considerado por apresentar duas características principais que o distinguem de outros eventos similares encontrados no Brasil: a quantidade e a diversidade de grupos reunidos em seu espaço (quase uma centena de grupos) classificados segundo as categorias êmicas encontradas no Festival como, folclóricos, parafolclóricos e balés folclóricos; e o fato de abranger vários outros aspectos característicos ou relacionados às culturas populares brasileiras, como contos e lendas, culinária tradicional, brincadeiras tradicionais infantis, jogos de tradição oral, literatura popular, oficinas e seminários.

Na programação oficial da 51ª edição do FEFOL, constava a realização da 50ª Gincana de Brinquedos Tradicionais Infantis; 31º Mini Festival do Folclore; 27ª Peregrinação Folclórica – Folclore na Rua; 44º Campeonato de Truco; 42º Campeonato de Malha; 11º Campeonato de Bocha; 42º Festival da Seresta;<sup>83</sup> 26º Salão de Pinturas e Artes Folclóricas; e 1º Simpósio de Estudos Etnomusicológicos. O espaço do Mini Festival é reservado às performances e oficinas dos grupos folclóricos, destinadas aos alunos das escolas municipais e estaduais de Olímpia.

O FEFOL possui ainda um espaço construído especialmente para a sua realização, o Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna”, conhecido em Olímpia como Recinto do Folclore.<sup>84</sup>

O Recinto do Folclore possui uma área de 96.800 m<sup>2</sup>, com estacionamento, área livre para receber um parque de diversões e um teatro de arena com capacidade para aproximadamente três mil pessoas sentadas. Galpões de estrutura metálica de tamanhos variados abrigam os restaurantes e barracas de comidas típicas e artesanato. Em um espaço denominado Vila Brasil, a estrutura remete a vida no campo. A Vila Brasil é formada por uma casa de pau a pique<sup>85</sup>, uma casa de taipa,<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Atualmente o Festival da Seresta cedeu lugar a um evento que envolve a apresentação de duplas caipiras no espaço da Vila Brasil.

<sup>84</sup> No decorrer do trabalho, em alguns momentos será utilizado Recinto do Folclore para se referir ao Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna”.

<sup>85</sup> Casa de pau a pique – habitação característica da zona rural paulista, construída com paredes de bambu e barro entrelaçados e telhado coberto com palha. Diz-se que a casa de pau a pique refresca no verão e aquece no inverno. Informação obtida junto ao morador de Olímpia Antonio dos Reis, em 2014.

um galpão crioulo,<sup>87</sup> um coreto, um curral caipira<sup>88</sup> e uma capela consagrada aos Santos Reis.<sup>89</sup> Há ainda um pequeno palco onde os cantadores (duplas caipiras) de Olímpia e região se apresentam durante toda a semana do Festival.

O Teatro de Arena é destinado às performances dos grupos folclóricos participantes. Um palco com dimensões e estrutura semelhantes às utilizadas nos grandes eventos midiáticos da Indústria de Entretenimento ocupa o fundo do teatro e, mais recentemente, um segundo palco com estrutura similar é instalado próximo às barracas de comidas típicas.



Figura 7 – Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna: teatro de arena e “barracas” metálicas.  
Fonte – AeroHD. [2015].

<sup>86</sup> Casa de taipa – habitação semelhante a casa de pau a pique, encontrada primordialmente na região nordeste.

<sup>87</sup> Galpão crioulo – no Rio Grande do Sul refere-se ao espaço usado para guardar o material usado nas cavalgadas. Atualmente, galpão crioulo é um espaço rústico utilizado para guardar raridades, objetos que passam de geração a geração. (Informação fornecida por Rodrigo Machado, CTG Estância da Serra, 2015).

<sup>88</sup> Curral caipira – local destinado aos animais nas fazendas.

<sup>89</sup> A Capela de Santos Reis vista no Recinto do Folclore, assim como todo o espaço da Vila Brasil, em certo sentido representa um espaço cenográfico. Entretanto, apesar de não haver missas frequentes em seu interior, bem como as demais atividades relacionadas a uma igreja, a Capela do Recinto é de fato consagrada aos Santos Reis e é comum ver as Folias e Companhias de Reis de Olímpia visitando o espaço fora da época do FEFOL.



Figura 8 – Praça de Atividades Folclóricas “Professor José Sant’anna em uma noite de FEFOL.  
Fonte – AeroHD. [2015].

Nestes cinquenta e um anos de existência, completados em 2015, o FEFOL pode ser dividido em três fases de acordo com a época e com a localidade correspondente à realização de suas atividades principais. A primeira fase, ainda de caráter embrionário, se estende de meados dos anos 1950, período em que se iniciam as primeiras exposições e seminários no Ginásio Olímpia e no CENE, até 1965, quando é realizado na Praça da Matriz o 1º Festival Folclórico de Olímpia. Neste período inicial, o FEFOL encontrava-se vinculado principalmente aos professores e alunos das duas escolas.

A segunda fase engloba os primeiros anos da década de 1970, até o ano de 1982, período em que o FEFOL se consolida apoiado pelas elites e pelo poder público do município e se torna referência em todo o país. As edições de 1983, 1984 e 1985 foram realizadas com caráter provisório no Centro de Esportes e Recreação Olinto Zambon (Ginásio de Esportes) e representam um período de transição necessário, ocorrido durante a construção do Recinto do Folclore, espaço que inaugura a terceira fase do Festival e para onde ele é transferido definitivamente em 1986.

O Recinto do Folclore era uma reivindicação antiga de Sant’anna, atendida pelo prefeito Wilson Zangirolami, em 1982. Com o crescimento exponencial do evento, a Praça da Matriz se tornara pequena para abrigá-lo e sendo assim, a principal festa da região, a “nossa festa maior”, exigia um local condizente com a sua grandiosidade. A necessidade de um espaço físico cada vez mais amplo destinado

às atividades do FEFOL é visto como o principal motivo para a mudança de localidade.

A fase áurea do FEFOL engloba as décadas de 1970, 1980 e os anos finais da década de 1990, período em que se observa um movimento de transição referente à ocupação dos espaços oficiais de poder do município. Este acontecimento, aliado a morte de Sant'anna em 1999, tem relação direta com o fato de o FEFOL hoje não ser mais prioridade no município. Paradoxalmente, no momento em que o FEFOL constrói a “sua casa” e esta oferece todas as condições físicas necessárias para o seu desenvolvimento contínuo, segundo os seus idealizadores o evento se estagna, e ao invés de crescer passa a lutar pela sua sobrevivência, de maneira semelhante aos grupos folclóricos que o seu espaço abriga.

O desenvolvimento do FEFOL e a sua posterior consolidação como um evento de referência para os órgãos oficiais ligados aos estudos de folclore, ocorre em um período de tempo relativamente curto. Em pouco mais de dez anos o FEFOL se transforma em um evento de grandes proporções, com atividades variadas relacionadas ao folclore e com muitos dias de duração. Por se tratar de um evento de grandes dimensões, envolvendo atividades simultâneas, a sua programação historicamente é distribuída por outros espaços da cidade, além do seu espaço principal.

As performances e as oficinas ministradas pelos grupos folclóricos são realizadas nos palcos e nos demais espaços do Recinto do Folclore, os grupos folclóricos também podem ser vistos em atividades nos distritos de Olímpia, no Museu de História e Folclore, nos desfiles de abertura e encerramento do Festival e durante a Peregrinação Folclórica. As atividades voltadas exclusivamente para os alunos são realizadas nos espaços subordinados a Secretaria de Educação. Os campeonatos de Malha e de Bocha são realizados no Ginásio de Esportes.

Não há entre os eventos constantes da programação oficial, uma hierarquia que justifique quais atividades serão realizadas no Recinto do Folclore e quais ocuparão os demais espaços da cidade. No entanto, o palco do Recinto do Folclore é considerado pelos grupos folclóricos o local principal de apresentação do FEFOL. Para esta percepção o próprio Festival contribuiu ao longo dos anos, na medida em que este espaço sempre foi valorizado pela organização do evento.

O espaço do palco, com todo o simbolismo que ele representa, sempre esteve presente na história do FEFOL. Mesmo quando o Festival era realizado na Praça da Matriz, um pequeno palco era montado em frente à escadaria da Igreja. A

estrutura do palco acompanhou o desenvolvimento do Festival, até chegar às dimensões atuais.

Quando o FEFOL já era realizado no Recinto do Folclore houve um momento que a distância entre o chão do teatro de Arena e o palco cresceu tanto, que as pessoas que tinham por hábito assistir as performances de pé, posicionadas em frente ao palco, precisaram se afastar para conseguir enxergar os grupos folclóricos que lá se apresentavam.<sup>90</sup> Na época, isto gerou uma série de reclamações por parte do público, o que levou a revisão da sua dimensão pela comissão organizadora. É importante dizer que as reclamações partiram do público, porque para os grupos folclóricos, poder se apresentar em um palco com tamanha estrutura, por si só já representava um importante acontecimento.

Algumas características contribuem para que o palco do Recinto seja visto como um espaço privilegiado: o espaço é utilizado somente à noite, em “horário nobre”, quando o fluxo de pessoas é maior no Recinto. Além disso, possui equipamento de som e luz profissionais; e atualmente as performances nele realizadas são transmitidas ao vivo via internet. Hoje, a programação do FEFOL é pensada para que os grupos folclóricos participantes disponham de ao menos uma hora no palco do FEFOL, divididos entre os dias da semana.

A Missa dos Violeiros representa outro espaço privilegiado para os grupos folclóricos. Realizada no domingo de abertura do FEFOL, na Igreja Matriz de São João Batista, a Missa dos Violeiros é considerada uma atividade fundamental para o Festival. As atividades se espalham por toda a cidade, mantendo as características dos começos do FEFOL.

De modo geral, os festivais de folclore começam com uma missa, da qual os grupos folclóricos participam. O objetivo é pedir proteção para o evento que se inicia e enunciar simbolicamente que os festivais de folclore são eventos capazes de promover a tolerância, aceitar as diferenças raciais e culturais e ainda promover a paz entre os povos. Os ideais contidos nas premissas professadas pela UNESCO no pós-guerra e nas diretrizes do CIOOF estabelecidas quarenta anos atrás, regem o evento inaugural dos festivais de folclore.

A Missa dos Violeiros marca o início do FEFOL, grosso modo, equivale a uma missa comum, mas em que a liturgia é realizada por um grupo de violeiros,

---

<sup>90</sup> Nesta época o palco do Recinto do Folclore chegou a ter mais de dois metros de altura.

mediante a intervenção dos grupos folclóricos presentes (REIS, 2012). Após a Missa, os grupos folclóricos começam a tocar e a dançar ainda dentro da Igreja, onde um após o outro se intercalam em suas performances, enquanto o público acompanha bem de perto.



Figura 9 – Missa dos Violeiros: Igreja Matriz de São João Batista.  
Fonte – Estêvão Reis [2015].

Ao analisar os novos contextos de performance como o FEFOL e demais eventos similares, é preciso lembrar que estes eventos surgem na esteira dos primeiros estudos de folclore desenvolvidos no Brasil. E que estes estudos eram apoiados por projetos vinculados aos órgãos oficiais, cujo objetivo principal consistia na construção do estado nação (ORTIZ, 1994; REILY, 2000; FONSECA, 2009). A ação do Movimento Folclórico Brasileiro, que culmina com a instauração da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, em 1958, representa uma iniciativa fundamental neste sentido.

A partir da instauração da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, as políticas públicas relacionadas às culturas populares tradicionais tornam-se assunto de Estado, unificando as iniciativas particulares e fortuitas ocorridas até então (FONSECA, 2013). Fonseca (2013) salienta que as ações governamentais caminharam em direção ao ideário modernista, com vistas à consagração de um patrimônio cultural nacional.

Outro ponto importante diz respeito à disputa política que envolveu os folcloristas e os cientistas sociais nas décadas de 1950 e 1960, tendo o folclore como pano de fundo. Os embates como apresentamos anteriormente remetem a uma disputa pelos espaços, principalmente o espaço das universidades, necessários ao desenvolvimento e consolidação de suas respectivas áreas de estudo (CAVALCANTI & VILHENA, 1990; SANDRONI, 2011).

O processo de desenvolvimento do campo das ciências sociais no Brasil passa, necessariamente, pela universidade brasileira. O espaço universitário, ao ser “ocupado” pelos cientistas sociais, deixa de fora os pesquisadores ligados ao Movimento Folclórico, o que faz com que estes se aproximem cada vez mais das esferas governamentais em busca de apoio para os seus projetos (CAVALCANTI & VILHENA, 1990). Sob a ótica das ciências sociais, o campo de estudos do folclore não seria capaz de desempenhar um papel importante na nova sociedade do Brasil moderno, pensamento corroborado pela atitude de Florestan Fernandes, um dos principais representantes da nova área, ao discordar da introdução de uma cadeira de folclore no currículo das universidades brasileiras (CAVALCANTI & VILHENA, 1990).

Neste sentido, a organização dos festivais de folclore se aproxima do modelo apontado por Vilhena, (1997) apud Travassos, (1998), no que se refere às instituições oriundas e influenciadas pelo movimento folclórico, isto é, instituições que contavam com o apoio estatal, admitiam curiosos e aproximavam os intelectuais envolvidos do campo político. Acompanhando este modelo, o FEFOL se estrutura de maneira equivalente.

Entre os anos de 1960 e 1964 os grupos folclóricos da região de Olímpia, estudados conceitualmente durante as aulas ministradas por Sgorlon, principalmente as folias de reis, violeiros e grupos de cateretê, são convidados a participar dos seminários do Ginásio Olímpia.<sup>91</sup> Em 1965 é realizado na Praça da Matriz o primeiro FEFOL, com o nome de 1º Festival Folclórico de Olímpia. De acordo com Sant’anna (1971, s/p.) em 1965 as atividades foram enriquecidas e levadas às ruas na “forma de um belíssimo desfile”.

---

<sup>91</sup> O que podemos apreender dos relatos a esse respeito é que a participação dos grupos folclóricos nos seminários foi organizada com o objetivo de exemplificar e dar a conhecer aos alunos o que havia sido estudado conceitualmente. Nada indica que, com essa atitude, havia o intuito de empoderar os grupos folclóricos e trazê-los para o debate enquanto atores sociais.

Em 1966 foi criado o Departamento de Folclore de Olímpia e no mesmo ano o Museu do Folclore do Ibirapuera inaugurou uma seção especial para a cidade de Olímpia. Em 27 de julho de 1967 o governador de São Paulo, Abreu Sodré assinou o decreto estabelecendo agosto como o mês do folclore. Em setembro de 1967 foram designados Rossini Tavares de Lima, José Sant'anna e Laura Della Mônica, dentre outros pesquisadores, para constituírem a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato e em 8 de maio de 1970, é oficializado através de decreto a inclusão da "Festa do Folclore" de Olímpia no Calendário Turístico do Estado (ANUÁRIO DO FOLCLORE, 1975; REIS, 2012).

Em agosto de 1973, Victório Sgorlon e José Sant'anna fundam o Museu de História e Folclore "Maria Olímpia", que atualmente possui um acervo de cerca de 3.000 peças, entre indumentárias, instrumentos musicais, peças de artesanato, equipamentos agrícolas rudimentares e uma biblioteca com jornais, livros e revistas sobre o tema.

Em meados dos anos 1960 o FEFOL representava o único evento de grande porte na região.<sup>92</sup> Além disso, o seu caráter inédito gerou uma grande repercussão, o que fez com que alcançasse rapidamente uma amplitude inesperada. O "status" alcançado atraiu um público especializado formado por professores universitários, folcloristas, cantores famosos,<sup>93</sup> escritores e jornalistas. A presença destes profissionais gerou repercussão e contribuiu para a divulgação do FEFOL em nível nacional.<sup>94</sup>

Ainda no que se refere à semelhança com o modelo sugerido pelo Movimento Folclórico Brasileiro, as instituições responsáveis pela organização do FEFOL são instituições públicas: Prefeitura Municipal; Secretaria de Cultura, Esportes e Lazer; Secretaria de Educação e Coordenadoria dos Festivais de Folclore de Olímpia. Além disso, José Sant'anna exerceu grande influência política no município, inde-

---

<sup>92</sup> A Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos, com sessenta edições completadas em 2015, já era realizada. Na época era uma festa pequena e não tinha a mesma visibilidade dos dias de hoje, em que é considerada a maior festa do gênero do país.

<sup>93</sup> As cantoras Ely Camargo e Inezita Barroso durante muitos anos foram presenças constantes em Olímpia. No ano de 2014, por ocasião das comemorações do cinquentenário do Festival, Inezita gravou um vídeo saudando as pessoas que contribuíram nos começos do FEFOL. Tonico e Tinoco compõem e gravam em 1974, *Olímpia, menina moça*, canção em homenagem a Olímpia e ao seu Festival. José Sant'anna chegou a produzir e lançar dois compactos simples, com duplas caipiras e folias de reis da região.

<sup>94</sup> Em 2014 encontrei uma fotógrafa se São Paulo que havia fotografado o FEFOL há trinta anos e que em 2014 voltou para ver como estava o Festival.

pendentemente de qual partido ou ideologia estivesse a frente da administração da cidade.

Principal responsável pelo desenvolvimento e consolidação do FEFOL, Sant'Anna ocupou o cargo de vereador, de presidente da Câmara e foi o primeiro Secretário de Cultura, Esportes e Lazer de Olímpia. É de sua autoria a lei municipal que determina a data de realização do FEFOL, sempre na segunda semana do mês de agosto.<sup>95</sup> Ao aproximar-se do campo político, Sant'Anna acompanha o modelo consagrado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

No que concerne à organização, a prefeitura Municipal é a responsável pela disponibilização de recursos financeiros e pela cessão de pessoal do seu quadro de funcionários, mediante a constituição de uma Comissão Executiva. A nomeação dos membros que compõem a Comissão Executiva não é isenta de interesses políticos, o que faz com que a sua composição seja alterada de um ano para o outro. A Comissão Executiva é responsável pela execução do evento e está subordinada a Secretaria de Cultura, Esportes e Lazer. Na maioria das vezes os recursos financeiros disponibilizados pela Prefeitura não são suficientes para cobrir os gastos do evento, desse modo, a Comissão Executiva tem entre as suas atribuições buscar patrocínios e desenvolver ações que visem à ampliação dos recursos financeiros destinados ao FEFOL.<sup>96</sup> Segundo os organizadores, não é incomum as despesas superarem as receitas.

O contato com os grupos folclóricos convidados é de responsabilidade da Coordenadoria dos Festivais do Folclore. A Secretaria de Educação é a responsável pela cerimônia de abertura do FEFOL e pelos eventos realizados dentro do Festival com a temática da educação.

Em termos gerais, como foi visto, a estrutura do FEFOL corrobora o modelo sugerido e apoiado pelo Movimento Folclórico Brasileiro. Isto é ainda mais claro quando a análise se concentra nas décadas de 1960, 1970 e 1980, período em que o FEFOL se consolida e é visto como referência e modelo a ser seguido. Este fato é ratificado pelas informações contidas nas publicações da própria Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

---

<sup>95</sup> No período em que o FEFOL foi realizado no mês de julho (2011, 2012 e 2013), a lei orgânica do município teve que ser alterada.

<sup>96</sup> Parte dos recursos vem da locação dos espaços do Recinto do Folclore, para a montagem de um parque de diversões, estacionamento e para o que podemos chamar de maneira geral, de uma praça de alimentação.

A Revista Brasileira de Folclore, publicação editada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de 1961 a 1976, traz inúmeras referências ao Festival do Folclore de Olímpia. A edição de nº 29 de 1971 menciona o FEFOL como um evento padrão e destaca que outros eventos semelhantes foram oficializados e incluídos no calendário turístico do estado.

[...] destacado o exemplo de Olímpia [...] Exposições e Festivais semelhantes foram ainda oficializados, e incluídos no calendário turístico do Estado. Entre êsses [*sic*], o de Olímpia, considerado padrão. Vasta área do interior foi abrangida pelos cursos intensivos de folclore [...] (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1971, p. 105-127).

Na edição de nº 36 de 1976 encontra-se referência ao 9º FEFOL, a José Sant´anna e a denominação de Olímpia como a Capital do Folclore.

A cidade paulista de Olímpia, chamada a Capital do Folclore, realizou de 13 a 18 de agosto, o seu 9º Festival do Folclore, organizado pela Comissão Municipal de Folclore, Departamento de Folclore e colégios sob a coordenação do Prof. José Sant´anna, com a colaboração da Prefeitura Municipal de Olímpia e da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo (REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE, 1976, p. 79).

O texto contém o programa do 9º FEFOL, com os nomes das manifestações e dos grupos folclóricos presentes.

Do programa do 9º Festival constaram o lançamento de edições especiais do Jornal da Tarde e do Tablóide da Nova Paulista, inauguração de Exposição Folclórica no Museu Histórico e Folclórico de Olímpia, Olimpíada de Brinquedos Tradicionais Infantis, Auto do Bumba-meu-boi (Maranhão), Reisado (Piauí), Capoeira, Maculelê, Puxada de Rede de Xaréu e Samba Lenço (São Paulo), Cordão de Bichos de Tatuí, Terno de Catupé e Esquadrão de Catira (Barretos), Cateretê (Tupã), Fandango (Sorocaba) Escolas de Samba (Araraquara), Folia de Reis (Altair), Dança de São Gonçalo, Terreiro de Umbanda “Caboclo Jaguaré”, Cavalhada, Quadriilha (Ribeiro dos Santos) e Moçambique (Itamoji, Ibiraci, Guardinha) (REVISTA BRASILEIRA DO FOLCLORE, 1976, p. 79).

E termina com elogios ao FEFOL e com um anúncio de um documentário a ser produzido pela TV Cultura de São Paulo.

O 9º Festival do Folclore de Olímpia, que costuma apresentar um dos maiores espetáculos folclóricos do País, no mês dedicado ao Folclore, foi todo filmado pela TV Cultura, Canal Dois, de São Paulo, com a finalidade de montar um documentário de longa metragem,

para exibição em todo o país (REVISTA BRASILEIRA DO FOLCLORE, 1976, p. 79).

José Sant'anna estabeleceu uma relação de caráter colaborativo com os membros da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e com os demais folcloristas do país e até mesmo do exterior. Fato este que pode ser atestado na correspondência publicada nas primeiras edições do Anuário do Folclore. Além do caráter colaborativo, o conteúdo das cartas ilustra a dimensão que o FEFOL alcançou na época, o que de certa forma demonstra a sintonia com os ideais e com as propostas do Movimento Folclórico, como se vê na carta de Saul Martins dirigida a Sant'anna, publicada no Anuário do 14º FEFOL (1978).

Caro colega e amigo José Sant'anna, acuso o recebimento da Edição Especial do 13º Festival do Folclore de nossa querida Olímpia. Cada ano melhor, parece-me que o infinito é a meta de perfeição de você e seus seguidores, na busca permanente de conhecer e registrar as manifestações de nosso povo. Parabéns e bons votos de sucesso sempre crescente. O abraço fraternal de Saul Martins (ANUÁRIO DO FEFOL, n. 9, 1978, s.d.).

A mesma edição faz referência a um projeto apresentado por José Sant'anna junto a Câmara Municipal de Olímpia, quando no exercício de seu mandato de vereador, no qual Sant'anna propõe um voto de agradecimento a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro pelo apoio recebido.

A CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO, órgão do Ministério da Educação e Cultura que sempre visou a preservação do nosso folclore, tem levado em alta conta, os Festivais do Folclore de Olímpia, como prova o patrocínio, em 1978, da Maratona Intelectual Folclórica, com a remessa de inúmeras publicações para serem oferecidas aos participantes daquele certame. O Vereador José Sant'anna apresentou, em 1978, à Câmara Municipal e esta aprovou, um voto de agradecimento àquele órgão cultural, do M.E.C. (ANUÁRIO DO FEFOL, n. 9, 1978, a.d.).

A resposta veio em forma de ofício, assinado por Bráulio do Nascimento, Diretor Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e endereçado a José Sant'anna, na época, presidente da Câmara Municipal de Olímpia.

Senhor Presidente, Tenho o prazer de informar o recebimento do ofício 446/78 em que Vossa Excelência comunica o voto de agradecimento da Edilidade olimpiense à Campanha. Cabe ressaltar mais uma vez o trabalho que vem sendo realizado em Olímpia referente à de nossa cultura popular o que constitui uma colaboração de grande

significado para o êxito da atuação desta Campanha. Aproveito a oportunidade para renovar a V. Exa. os protestos de estima e elevada consideração. Cordialmente, Bráulio do Nascimento (ANUÁRIO DO FEFOL, n. 9, 1978, s.d.).

A correspondência entre Sant’anna e os membros da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro deixa claro que o FEFOL se desenvolve em sintonia com os objetivos dos órgãos oficiais, o que, posteriormente, conduz à consolidação da imagem de Olímpia enquanto uma localidade propícia a “preservação” e a valorização das culturas populares brasileiras.

O Anuário do 24º FEFOL (1988, p. 118 et ali.), faz referência às inúmeras cartas enviadas a Sant’anna por folcloristas e instituições de todo o país, dentre as quais se destaca a carta de Ligia Maria Ballantyne, da *Library Congress Office*, do consulado americano, na qual informa que o Anuário do Folclore daquele ano foi encaminhado a sede da Biblioteca em Washington. Há ainda referência às cartas de Hildegardes Vianna, Cássia Frade, Inezita Barroso, Arthur Napoleão Figueiredo, José Maria Tenório Rocha, Pedro Teixeira, Núbia Marques, Maria Amália Correia Giffoni, Maria Luísa Figueira de Mello, do Instituto Nacional de Folclore, da Fundação Joaquim Nabuco, do Museu “Emílio Goeldi”, do Ministério da Cultura, dentre outros.<sup>97</sup>

No mesmo ano, José Sant’anna é convidado pelo Instituto Brasileiro de Ciência e Cultura – IBCEC, órgão vinculado a UNESCO, para participar da Segunda Conferência Mundial de Pesquisas e Danças Populares, que seria realizada no mês de julho, na cidade de Larissa, na Grécia. Entretanto, pela coincidência da data da Conferência, com o período que antecede a realização do FEFOL, Sant’anna se desculpa, recusa o convite e indica para o seu lugar a professora Maria Amália Correia Giffoni, da Universidade de São Paulo – USP (ANUÁRIO DO FEFOL, 1988, p. 100).

Estes fatos atestam o trânsito de Sant’anna pelos ambientes oficiais ligados aos estudos de folclore e ainda a credibilidade que o seu trabalho alcançou junto aos intelectuais que lideraram estas instituições.

Sob a influência, principalmente de Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica, Victório Sgorlon e José Sant’anna transportaram os ideais da Campanha de

---

<sup>97</sup> Esta correspondência abrange todo o país e pode ser vista em praticamente todas as edições do Anuário do Folclore. A partir de 1999 começa a diminuir, ano do falecimento de José Sant’anna.

Defesa do Folclore Brasileiro até Olímpia, ideais que nortearam o desenvolvimento do FEFOL. Posteriormente, na medida em que o Movimento Folclórico perde força, se inicia um processo de reelaboração (inconsciente) do conceito de folclore herdado do Movimento Folclórico e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Este novo conceito inclui o parafolclore e passa a determinar a dinâmica de funcionamento do FEFOL.

Neste sentido, pode-se dizer que em Olímpia, a mola propulsora representada pelos ideais do Movimento Folclórico e pelas Ações da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro continuou a gerar energia mesmo após o seu arrefecimento, e que esta ideologia, ainda que hoje questionada conceitualmente, impulsionou e transformou o Festival do Folclore de Olímpia em referência para grupos folclóricos e pesquisadores de todo o país, referência esta que, em grande medida, perdura até os dias atuais.

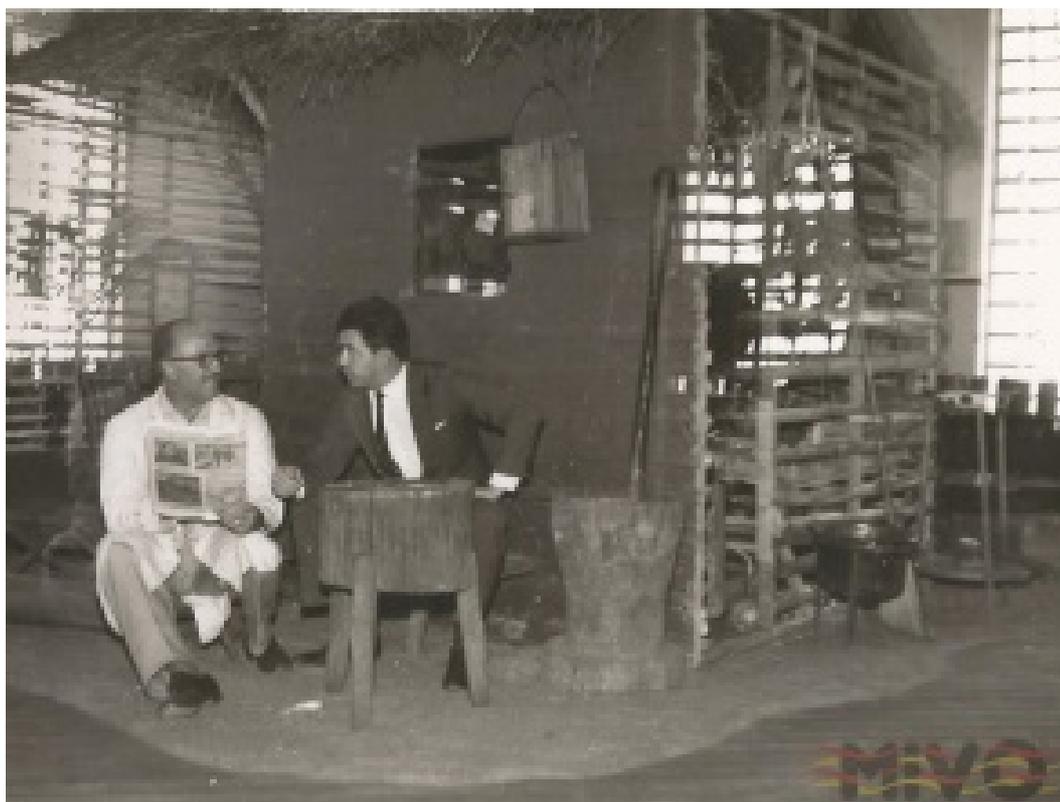


Figura 10 – Victório Sgorlon e José Sant'anna.  
Fonte – MIVO. [196-?].



Figura 11 – José Sant'anna e integrante de Reisado e Bumba Meu Boi do Guarujá (São Paulo).  
Fonte – Arquivo do FEFOL [198-?].



Figura 12 – Inezita Barroso no FEFOL: Praça da Matriz.  
Fonte: Arquivo do FEFOL [198-?].

### 3.2. Boa noite senhor, eu cheguei de longe: os grupos folclóricos no contexto do FEFOL

Olímpia é a Copa do Mundo dos grupos, parafolclóricos ou folclóricos, porque todo mundo quer tá aqui, todo mundo que chegar aqui, todo mundo quer tá em cima daquele palco.<sup>98</sup>

Tem muitos festivais por aí, mas o de Olímpia é especial.<sup>99</sup>

O Festival do Folclore de Olímpia reúne anualmente quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras que, de outra forma, só poderiam ser observadas separadamente, cada qual em sua localidade original. Outro fato importante, é que em suas localidades originais, normalmente, serão vistas apenas manifestações folclóricas semelhantes: guardas de congo e moçambique nas Festas de Congado, Companhias de Reis nas Festas de Chegadas de Reis e assim por diante. Não é comum encontrar uma guarda de moçambique em uma Chegada de Reis ou uma companhia de reis em uma Festa de Congado, ainda que, muitas vezes, o mestre da folia também possua uma guarda de congo. A relação de proximidade geográfica e social não implica que os dois grupos ocuparão o mesmo espaço de performance.

Se isso não acontece quando essa possibilidade existe, imagine-se então quando as manifestações se encontram distantes geograficamente, como por exemplo, um fandango de tamancos de São Paulo e um Bumba meu Boi do Maranhão. Em outras palavras, tais grupos jamais serão vistos juntos nos seus contextos tradicionais. Os festivais de folclore promovem tal encontro, ou seja, a reunião de manifestações folclóricas distintas em um mesmo espaço só é possível nos novos contextos de performance, o que por si só já resulta em um fato interessante e inusitado.

O leque dos grupos folclóricos participantes do FEFOL é grande, variado e diverso. Alguns participam desde o primeiro Festival, como é o caso da Congada Chambá e do Moçambique de Ibiraci, ambos do estado de Minas Gerais,<sup>100</sup> e da Companhia de Reis Fernandes, de Olímpia. Outros participam há menos tempo, como o Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte), que se apresentou no FEFOL

<sup>98</sup> George Sampaio (2001), músico do grupo Sabor Marajoara de Belém do Pará.

<sup>99</sup> Idelfonso Cruz de Oliveira (2011), líder dos Bacamarteiros de Aguada.

<sup>100</sup> Em 2015, pela primeira vez a Congada Chambá não se apresentou no FEFOL.

pela primeira vez já no início do século XXI. E há ainda os grupos que foram “inventados” a partir do FEFOL, como o Sabor Marajoara (Pará), o Terno Chapéu de Fitas e o GODAP de Olímpia.

Alguns grupos desenvolveram uma relação de proximidade com o novo contexto de performance – representado pelo FEFOL –, independentemente do seu tempo de participação, e mantêm com o FEFOL uma relação imbricada. São eles: o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada (Sergipe); o Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (São Paulo); o Grupo de Expressões Parafolclóricas Sabor Marajoara (Pará); o Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte); o Terno de Congada Chapéu de Fitas (São Paulo); e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário (São Paulo). Estes foram os grupos escolhidos para as análises etnográficas que compõem este trabalho e que serão apresentadas a seguir.

## Capítulo 4

### Cantos e tiros em louvor a São João: o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada

#### 4.1. Carmópolis, Aguada e o Batalhão de Bacamarteiros

Carmópolis é uma pequena cidade do interior do estado de Sergipe localizada na região leste do estado, a uma distância de 49,2 km da capital Aracajú. Segundo estimativas do IBGE para 2015, Carmópolis possui uma população de 15.622 habitantes. O nascimento do povoado data do final do período colonial, como resultado de um ponto de parada de feirantes que ali se reuniam para atravessar a antiga mata do Bonsucesso. Na época, a mata do Bonsucesso constituía um reduto de escravos fugitivos dos engenhos da Cotinguiba.<sup>101</sup>

À época de sua fundação o povoado foi denominado de Rancho. O nome Carmópolis advém da denominação posterior de Carmo e deve a sua origem, muito provavelmente, a influência dos Padres Carmelitas da Missão de Japaratuba. A Missão de Nossa Senhora do Carmo, localizada quatro léguas acima da cidade de Pirambu<sup>102</sup>, na barra do rio Japaratuba, indica a passagem dos Carmelitas por Carmópolis. O povoado do Rancho permaneceu como distrito da cidade de Rosário até 1921, quando foi desmembrada e elevada à categoria de município, com a denominação de Carmo. Hoje, a cidade de Rosário corresponde à sede do atual distrito do Carmo.<sup>103</sup>

Historicamente, a economia de Carmópolis esteve ligada a agricultura, principalmente a cultura da cana de açúcar, o que fez com que no passado a cidade

---

<sup>101</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – Cidades. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=280150&search=sergipe|carmopolis|infograficos:-historico>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

<sup>102</sup> Pirambu – município localizado a aproximadamente 20 km de Carmópolis e a 76 km de Aracaju. O município possui belas praias de água doce e atualmente é um dos maiores centros pesqueiros do Nordeste.

<sup>103</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – Cidades. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=280150&search=sergipe|carmopolis|infograficos:-historico>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

contasse com inúmeros engenhos. Esse ciclo se estende até o final da década de 1950. Nos primeiros anos da década de 1960 a economia da região se transforma radicalmente, movida pela descoberta de petróleo no subsolo do município. Em 1963 a Petrobrás verifica a viabilidade econômica de exploração do campo de petróleo recém-descoberto e em 1965 ocorre o primeiro embarque de petróleo, via ferrovia, para o porto de Aracaju. Em 1967 é construído o primeiro oleoduto da cidade. Em 2013 o primeiro poço de petróleo de Carmópolis tornou-se patrimônio histórico de Sergipe, ano em que completou cinquenta anos de funcionamento.<sup>104</sup> Atualmente a indústria petrolífera constitui a base econômica não só de Carmópolis, mas também de toda a região.

O povoado de Aguada é um distrito de Carmópolis, está localizado a uma distância de 7 km do município e possui uma população de aproximadamente quatro mil habitantes. No subsolo de Aguada não foi encontrado petróleo, no entanto, devido à proximidade das duas localidades, Aguada se beneficia da movimentação econômica produzida pela indústria petrolífera.

Idelfonso Cruz de Oliveira<sup>105</sup>, antigo morador de Carmópolis, fez a seguinte reflexão ao mencionar a descoberta de petróleo na região.

Em Carmópolis tem petróleo, aqui em Aguada, que tá pertinho, não tem. Não encontraram nada. Até hoje eu não sei se isso foi bom ou ruim. Podia ter mudado tudo por aqui, mudado para melhor ou para pior”.<sup>106</sup>

A descoberta de petróleo em Carmópolis afetou a dinâmica de toda a região. No entanto, em Aguada o impacto é visto de forma positiva. O fato de o campo de extração de petróleo localizar-se em Carmópolis, ou seja, fora do Povoado, reduziu os impactos negativos gerados pela indústria extrativista. Dessa maneira, a população de Aguada, anteriormente formada em sua maioria por agricultores ligados a cultura da cana de açúcar, se beneficiou da geração de empregos advinda da nova configuração econômica da região e, ao mesmo tempo, conseguiu manter a tranquilidade característica do seu povoado. Tranquilidade que é alterada somente no mês de junho, época de sua Festa de São João.

---

<sup>104</sup> G1 SERGIPE. TV Sergipe. *Campo de petróleo em Camópolis virou patrimônio histórico de Sergipe*. Disponível em: G1. <<http://g1.globo.com/se/sergipe/setv-2edicao/videos/v/campo-de-petroleo-em-carmopolis-virou-patrimonio-historico-de-sergipe/2785871/>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

<sup>105</sup> O senhor Idelfonso Oliveira faleceu em 2016, pouco tempo depois da escrita deste trabalho.

<sup>106</sup> Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 22 de junho de 2014.



Figura 13 – Primeiro embarque de petróleo realizado em Carmópolis (1963).  
Fonte – Memória Petrobrás [2015].



Figura 14 – Primeiro poço de petróleo de Carmópolis (1963).  
Fonte – Memória Petrobrás [2015].



Figura 15 – Notícia sobre a exploração de petróleo em Carmópolis.  
 Fonte – Memória Petrobrás [2015].

O povoado de Aguada e a cidade de Carmópolis representam as localidades que constituem o contexto tradicional de performance do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada.

No Brasil, o mês de junho é marcado pela realização das festas em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro, santos característicos do ciclo junino. Essa característica se acentua ainda mais na região nordeste do país, onde as festas juninas costumam se estender por vários dias. Além disso, São João é o padroeiro de Aguada, o que torna o ciclo junino ainda mais importante para os habitantes do Povoado.

A Festa de São João de Aguada possui uma peculiaridade que a distingue de outras festas tradicionais em homenagem ao Santo e a torna conhecida em toda a região: ela é conduzida pelo Batalhão de Bacamarteiros do Povoado. Do mesmo modo que a cidade de Carmópolis é conhecida em todo o estado de Sergipe pela sua produção de petróleo, a primeira em terra no Brasil, o povoado de Aguada é conhecido por seu Batalhão de Bacamarteiros. No dia de São João (24 de junho) os moradores de toda a região se juntam ao Batalhão de Bacamarteiros de Aguada para louvar o seu santo padroeiro.

O senhor Idelfonso Cruz de Oliveira é o líder e o dono do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada. A expressão “dono dos Bacamarteiros” pode soar estranha, porém, no universo das culturas populares os grupos performativos costumam ter efetivamente um dono. Muitos desses grupos se autodenominam de brincadeira ou de brinquedo. Em Aguada é comum ouvir a expressão “vamos brincar bataião”, referindo-se às performances realizadas pelos Bacamarteiros, ao mesmo tempo em que todos os integrantes do grupo se referem ao senhor Idelfonso como o dono do brinquedo ou da brincadeira dos Bacamarteiros. Na maioria das vezes, as decisões tomadas pelos donos em relação às suas brincadeiras são inquestionáveis. O Batalhão de Bacamarteiros de Aguada participa do Festival do Folclore de Olímpia desde o ano de 1982.

O folguedo ou a brincadeira dos Batalhões de Bacamarteiros, como Idelfonso as denomina, é característica da região nordeste do Brasil e além do estado de Sergipe, pode ser encontrada em outros estados, como Paraíba e Pernambuco.<sup>107</sup> No Anuário do Folclore de 1983 o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada é descrito da seguinte maneira.

Conjunto de homens portando armas rudimentares chamadas bacamartes. Os tiros de festejos acontecem em manifestações populares como procissões, quermesses, e outras festas de largo, geralmente de cunho religioso. O Bacamarte tem como munição a pólvora de fabricação doméstica. Caracterizados com chapéus e lenços, os Bacamarteiros são organizados em grupos e a função principal é salvar com os tiros de festa. O Batalhão de Carmópolis – Sergipe, acontece no ciclo junino, com a inclusão de mulheres que fazem o samba de roda. Nesse grupo, observamos o tirador de verso que, improvisando, louva as pessoas (ANUÁRIO DO FEFOL, 1983, [s.d.] )

Esta configuração se aproxima da configuração por mim observada nos anos de 2011, 2012, 2013 e 2015, no Festival do Folclore de Olímpia e em 2014, na Festa de São João do Povoado de Aguada.

Idelfonso conta que a origem do brinquedo dos Bacamarteiros, remonta ao período da escravidão no Brasil. Segundo o relato, homens brancos e escravos negros dos engenhos de cana-de-açúcar juntavam-se para celebrar os santos católicos do mês de junho, Santo Antônio, São João e São Pedro. Os relatos dos mem-

---

<sup>107</sup> Como neste trabalho trato especificamente do Batalhão de Bacamarteiros do povoado de Aguada, além desta denominação utilizarei as denominações de Batalhão de Aguada, Bacamarteiros de Aguada ou simplesmente Bacamarteiros para me referir ao grupo.

bros das famílias ligadas ao Batalhão de Aguada indicam que a fundação do grupo remete ao ano de 1780. Atualmente o estandarte do Batalhão traz a inscrição: Grupo Folclórico Batalhão de Bacamarteiros de Aguada.

Desde a sua fundação até os dias atuais, o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada esteve sob os cuidados de apenas duas famílias, a família de Francisco Ramos dos Reis, (77 anos) fundadora do Batalhão e a família de Idelfonso Cruz de Oliveira (80 anos), atualmente a mantenedora do grupo. As duas famílias são famílias tradicionais de Aguada e ainda hoje residem no Povoado. Hoje, o Batalhão de Aguada é representado pela Associação do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada, cuja maioria dos integrantes está ligada a família de Idelfonso Oliveira.

O estatuto da Associação dos Bacamarteiros descreve como se deu a criação do grupo e define o local de sua sede.

Artigo 1º - O grupo de apresentação folclórica "Batalhão de Bacamartes" foi fundado no Povoado de Aguada, deste município de Carmópolis, Estado de Sergipe, pelos anos de 1780, na época do Cativo, onde os negros formaram este folguedo para se divertirem na época das festas juninas. Nessa época toda a comunidade se mobilizava para este tipo de brincadeira, pessoas que trabalhavam em usinas de cana de açúcar e o cultivo da mandioca. Nas noites de São João, juntava-se todo o povoado na residência de um dos componentes do referido grupo para festejar com o tradicional tiro de "Bacamarte". [...]

Artigo 2º - A sede do Grupo Folclórico "Batalhão de Bacamartes" é no Povoado de Aguada, no Município de Carmópolis – SE (ANUÁRIO DO FOLCLORE, 1983, [s.d.]).

Como forma de manter a ordem e evitar conflitos e rebeliões, tais festas eram autorizadas e muitas vezes incentivadas pelos fazendeiros escravocratas e senhores de engenho. Um exemplo de utilização desta estratégia são as Festas de Celebração e Coroação do Rei do Congo, cujo primeiro registro remete a 1674, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Recife. Os rituais africanos de eleição de reis e rainhas foram comuns em todo o Brasil, tendo ocorrido também em outros países da América e em Portugal (CASCUDO, 2001 [1954]). No Brasil tais rituais deram origem ao Maracatu em Pernambuco e ao Congado em Minas Gerais.

Francisco dos Reis conta que as suas lembranças alusivas ao Batalhão de Bacamarteiros de Aguada remetem a sua infância. A brincadeira teria começado com o seu avô, tendo sido presidida por seu pai e, posteriormente, transmitida a Idelfonso Cruz de Oliveira. Segundo Francisco, a transmissão do Batalhão para a família de Idelfonso teve como motivo o desinteresse de seu pai em continuar com o brin-

quedo e não ter encontrado entre os membros de sua família ninguém com disposição para continuar com a tradição. Ainda de acordo com Francisco, ao anunciar a sua decisão de se desfazer do Batalhão, duas famílias demonstraram interesse, uma família residente na cidade de Carmópolis e a família de Idelfonso, residente em Aguada. A família de Idelfonso foi escolhida atendendo ao desejo do pai de Francisco de manter o Batalhão no Povoado.

A fala de Idelfonso a respeito de sua trajetória nos Bacamarteiros deixa transparecer o momento em que assume o Batalhão de Aguada. “[...] tem trinta e oito anos que tomo conta do grupo, mas que participo do grupo é desde menino” (OLIVEIRA, 2011, 2014).<sup>108</sup>



Figura 16 – Idelfonso Oliveira no FEFOL  
Fonte – Estêvão Reis [2012].

A narrativa que conta a história da criação dos Bacamarteiros remete a sua origem a época da escravidão no Brasil e ao ciclo junino. E faz referência a Guerra de Canudos e a Guerra do Paraguai para justificar a introdução das armas de fogo na brincadeira. O relato diz que em seu caminho de volta para casa, os soldados que lutaram nestas guerras encontraram os negros escravos em um momento

<sup>108</sup> Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 2011 e 2014.

de celebração e ao verem a alegria com que festejavam, lhes presentearam com os bacamartes (OLIVEIRA, 2014). No âmbito da performance do Batalhão de Bacamarteiros, os tiros dos bacamartes são disparados com o objetivo semelhante aos que são disparados os fogos de artifício em dias festivos, isto é, para louvar os santos padroeiros.

No momento da performance o papel principal é destinado aos atiradores, a performance do grupo como um todo gira em torno das figuras dos atiradores. O próprio nome do brinquedo, Batalhão de Bacamarteiros, denota a importância desta função. Cabe aos atiradores o ponto alto da performance, quando carregam e disparam os tiros de seus bacamartes louvando São João. Idelfonso faz questão de lembrar que o Batalhão é de São João e, sendo assim, a sua obrigação primeira é com o Santo Padroeiro. Desse modo, todas as atividades realizadas durante a Festa são dedicadas ao Santo, com destaque para os disparos dos bacamartes, considerados fundamentais para a celebração.

#### **4.1.2. A comunidade de prática do Batalhão de Aguada**

O Batalhão de Bacamarteiros de Aguada é formado por aproximadamente setenta pessoas, em sua maioria homens. Ainda que em menor número, as mulheres também participam. No que concerne a sua organização o grupo pode ser considerado uma associação católico-popular voluntária, que atua de forma autônoma, definição utilizada por Reily (2014) ao se referir as Folias ou Companhias de Reis. No aspecto religioso o Batalhão de Aguada é consagrado a São João. Enquanto as Folias de Reis louvam os Santos Reis, o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada louva São João. As semelhanças entre as Folias de Reis e os Bacamarteiros dizem respeito apenas a sua estrutura organizacional, posto que, as performances das duas manifestações diferem em muitos aspectos.

O grupo constitui uma “comunidade de prática”, isto é, um grupo de pessoas “que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano” (WENGER, 2012, p. 1), cujo domínio comum de interesse envolve todo o conjunto da performance da brincadeira do Batalhão – tocar, cantar e atirar com os bacamartes –, além da própria devoção a São João, como destaca Idelfonso. Enquanto uma comunidade de prática (WENGER, 1998,

2012), o Batalhão de Aguada precisa de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione e para que a Festa de São João seja realizada sem contratempos.

Neste sentido, o grupo possui uma organização clara quanto aos diversos papéis administrativos e rituais que são desempenhados por seus membros. Além do domínio de interesse comum, os papéis administrativos e os papéis rituais, ou seja, as atividades que levam os indivíduos à discussões conjuntas em busca de um interesse comum compõem a categoria comunidade. A categoria prática, que caracteriza o conhecimento compartilhado pelos membros do grupo, envolve a sequência ritual, a música e a dança.

Os papéis administrativos são de responsabilidade do líder do grupo, neste caso, Idelfonso Oliveira.<sup>109</sup> Cabe ao líder zelar pela ordem do grupo, definir os ensaios e providenciar as condições necessárias para as atividades realizadas, seja em Aguada, geralmente arcando com os custos financeiros da Festa, seja nos festivais de folclore ou outros eventos para os quais o grupo é convidado, negociando o transporte, a hospedagem e o que mais for necessário para garantir o sucesso da performance. O líder também é o responsável pela distribuição dos papéis rituais dentro do grupo e pode ou não participar da performance.

Ainda que haja no grupo outros membros responsáveis pelas funções administrativas, cabe ao líder a última palavra nas decisões que são tomadas. Junto aos Bacamarteiros de Aguada a liderança e a autoridade de Idelfonso são inquestionáveis. Idelfonso define quais integrantes irão participar da performance e decide quem irá viajar caso haja algum convite para o grupo participar de eventos ou festivais de folclore fora do Povoado.

Participar dos papéis rituais do Batalhão de Aguada é um sinal de status, principalmente se o papel estiver associado ao grupo de atiradores do Batalhão. No universo das culturas populares as funções rituais são aprendidas desde cedo, neste sentido, é comum observar a presença de crianças no Batalhão de Aguada que já atiram, utilizando bacamartes menores, construídos especialmente para elas. Durante o cortejo de São João, as crianças que não pertencem ao grupo transportam os bacamartes dos atiradores em troca de doces ou de alguns trocados. O simples fato

---

<sup>109</sup> Em 2011 Idelfonso estava preparando a sua filha, Cileia Oliveira, para substituí-lo. Com o falecimento de Idelfonso em 2016, Cileia tornou-se a primeira mulher a se tornar líder e a dona dos Bacamarteiros de Aguada.

de carregar os bacamartes parece lhes garantir certa “autoridade” perante as outras crianças.



Figura 17 – João Arcanjo (com o traje) e crianças com os bacamartes.  
Fonte – Estêvão Reis [2014].

Os papéis rituais são distribuídos de acordo com a função que desempenham: capitão, *tirador de cheio* (voz principal do grupo, que canta versos improvisados), músicos, dançarinos e atiradores. Até bem pouco tempo, algumas das funções desempenhadas durante a performance eram estritamente masculinas, restando às mulheres apenas a função de dançarinas.

Em 2011, durante a 47ª edição do Festival do Folclore de Olímpia, os Bacamarteiros de Aguada apresentaram pela primeira vez uma performance com a presença de uma mulher compondo o grupo de atiradores. Geisyane Kelly do Nascimento, atirava com um Bacamarte cor de rosa construído por seu pai, antigo integrante do grupo. Em 2014, nas performances observadas durante a Festa de São João de Aguada, a presença das mulheres em funções antes consideradas masculinas, já era uma constante. Além do papel de dançarinas, as mulheres executavam a

função de atiradoras e estavam incorporadas ao grupo de músicos, no entanto não tocavam os instrumentos considerados principais.

Além dos papéis administrativos e rituais, há os papéis desempenhados pelas pessoas responsáveis pela confecção dos trajes, pela manutenção dos instrumentos musicais e dos bacamartes e pela preparação dos alimentos que serão servidos durante a Festa. O bom funcionamento da comunidade de prática dos Bacamarteiros depende da boa execução de todos os papéis distribuídos entre os seus membros.

Os trajes usados pelo Batalhão de Aguada correspondem aos trajes característicos do ciclo junino nordestino. O traje feminino é composto por um vestido com estampas floridas, sandálias de couro e chapéu de palha recoberto com os mesmos motivos do tecido do vestido. O chapéu é ricamente decorado com flores e babadosinhos de renda na aba. Os homens vestem calças compridas de tecido grosso, geralmente da cor verde ou bege e camisas de manga comprida confeccionadas com o mesmo tecido florido dos vestidos. Completam o traje masculino, tênis, chapéu de couro e um *borná* de pano atravessado ao peito. O borná, corruptela de embornal, nada mais é que uma pequena sacola com uma alça lateral. Levada a tiracolo, o borná é utilizado para carregar a pólvora e os demais utensílios necessários para o carregamento, o disparo e a manutenção dos bacamartes (REIS, 2012).

O grupo de músicos utiliza exclusivamente instrumentos de percussão: pandeiros, ganzás, caixas (pequenos tambores) e dois tambores onças. Os pandeiros são de diâmetro menor que os pandeiros comuns e possuem um número menor de platinelas. Os ganzás são chocalhos em formato cilíndrico, feitos de alumínio, latão ou outro tipo de metal, também muito utilizados no samba, no maracatu e no cavalo marinho. O tambor onça, ou simplesmente onça, é uma espécie de cuíca grave feita de madeira e recoberta com pele de bode em uma das extremidades, de onde sai uma vareta de fora para dentro do corpo do instrumento. Sua técnica de execução é semelhante à técnica utilizada na cuíca, friccionando-se um pedaço de pano úmido em movimentos de vai e vem na vareta. O instrumento produz um som rouco e também pode ser encontrado na brincadeira do Bumba meu Boi do Maranhão (REIS, 2012). (vídeo 1).



Figura 18 – dançarinas em seus trajes. Isabel Maciel, Jenolina Sousa e Ivonete Moura.

Fonte – Estêvão Reis [2014].



Figura 19 – detalhe do chapéu utilizado pelas mulheres.

Fonte – Estêvão Reis [2014].



Figura 20 – músicos com seus trajes e instrumentos.  
Fonte – Estêvão Reis [2014].



Figura 21 – tambor onça.  
Fonte – Estêvão Reis [2014].



Figura 22 – caixa, pandeiros e ganzás.  
Fonte – Estêvão Reis [2014].

#### 4.2 A Festa de São João de Aguada: o processo ritual

A Festa de São João de Aguada é promovida pelo Batalhão de Bacamarteiros e é inteiramente dedicada a São João, padroeiro do Povoado e protetor do Batalhão. O grupo trabalha coletivamente na organização e preparação da Festa, cujos recursos financeiros são oriundos dos cachês das apresentações que o Batalhão realiza durante o ano. A família de Idelfonso é a responsável por gerir as finanças do grupo e caso estes não sejam suficientes, cabe a Idelfonso completá-los com recursos próprios, exercendo o papel que lhe cabe enquanto líder do grupo.<sup>110</sup> Neste sentido, o papel de Idelfonso se assemelha ao papel desempenhado pelo festeiro na Folia de Reis, responsável pela organização e pelo subsídio da Festa de Chegada de Reis (REILY, 2014).

A Festa de São João é realizada no mês de junho e é composta pela novena, pelo brinquedo de roda e pelo cortejo de São João, além da fase de prepara-

<sup>110</sup>Cileia Oliveira relata que houve uma época em que os gastos com os alimentos e as bebidas do brinquedo eram distribuídos entre as pessoas da comunidade. Atualmente, cabe exclusivamente à família de Idelfonso arcar com todas as despesas.

ção da pólvora, realizada no mês de maio. O ápice da Festa ocorre no dia 24 de junho, dia tradicionalmente consagrado a São João.

A fase de preparação tem início no último dia do mês de maio e consiste na fabricação da pólvora que será utilizada nos bacamartes. O processo de fabricação da pólvora é estritamente masculino, e é de responsabilidade de Manoel Francisco, um dos integrantes mais antigos do Batalhão de Aguada. Além de coordenar o processo de fabricação da pólvora, Manuel Francisco também é responsável pela fabricação dos bacamartes. Tanto os bacamartes, quanto a pólvora são fabricados em sua oficina de serralheria e marcenaria localizada ao lado da sede do Batalhão.

Manuel Francisco relata que a receita da pólvora fabricada pelo Batalhão leva carvão, feito da casca de uma árvore de nome *imbaúba*, salitre, enxofre, cachaça e limão e necessita de extremo cuidado no manuseio.

[...] não pode ser carvão desse nosso, que nós usa no sul no fogão para assar carne, tem que ser um carvão bem leve. Porque quando atira, a pólvora se desmancha no ar. [...] São quatro horas de pilão, dois home pilano.. quatro hora pilano, quando termina de pilá, já pode atirar que já tá boa. É só botar no sol pra secá.<sup>111</sup>

Manoel Francisco diz quem toda a sua vida nunca houve um acidente relacionado à fabricação da pólvora e apesar de todo o cuidado demandado, os homens envolvidos relatam que se trata de um processo divertido.

Após a combinação dos elementos contidos na receita, a mistura é colocada em um pilão de madeira. O ritmo dos movimentos das mãos de pilão e a sonoridade produzida no ato de pilar (socar) a mistura estabelecem o grau de força e precisão necessárias para que o processo seja bem sucedido. A cada quinze minutos, aproximadamente, durante um período de quatro horas, os homens se alternam nesta função. É necessário fabricar uma grande quantidade de pólvora para o dia da Festa. Depois de pronta a pólvora é armazenada em recipientes individuais (de vários tamanhos) de amaciante de roupa, o que facilita o transporte. No momento do cortejo, os recipientes com a pólvora são levados nos bornás individuais, geralmente, cada bacamarteiro carrega a sua própria pólvora.

O período de fabricação da pólvora é também o momento de se realizar a manutenção dos instrumentos musicais e dos bacamartes que serão utilizados. A

---

<sup>111</sup> Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 2011 e 2014.

manutenção dos Bacamartes é tarefa de Manoel Francisco e a manutenção dos instrumentos musicais fica a cargo de Betinho, filho de Idelfonso. Betinho também é o responsável pela fabricação dos instrumentos musicais, junto com Rogério, filho de Manoel Francisco.

Todos os bacamartes fabricados por Manoel Francisco são registrados no Exército Brasileiro, com nome e número de série e em caso de venda ou doação de alguma das armas, o Exército tem que ser comunicado imediatamente. Além disso, o grupo carrega consigo um documento emitido pelo Exército Brasileiro que os autoriza a portar os bacamartes e a pólvora fabricada.

A necessidade de se obter tal documentação envolve o Festival do Folclore de Olímpia. Durante uma viagem do Batalhão para participar do FEFOL o ônibus do grupo foi parado em uma barreira da polícia rodoviária federal que, ao constatar que o grupo levava consigo várias armas e dezenas de quilos de pólvora, impediu o grupo de seguir viagem até Olímpia.<sup>112</sup>

José Rolembergue dos Santos, o Deda (1942-2015), capitão dos Bacamarteiros durante cinquenta e dois anos, contou que havia a possibilidade de o grupo ser liberado, no entanto, sem as armas e sem a pólvora, o que foi prontamente recusado por todos os integrantes do Batalhão. Deda relatou que o grupo argumentou que não arredaria pé do local sem os seus bacamartes. Desse modo, foi necessária quase que uma operação de guerra, montada a partir de Olímpia, e que envolveu até o empréstimo de um avião, para o que o grupo e os bacamartes fossem liberados e chegassem a Olímpia a tempo de participar do FEFOL.

A partir deste episódio, o grupo carrega consigo o documento com a chancela do Exército Brasileiro e que necessita de ser renovado periodicamente. Na edição do FEFOL de 2015, sem nenhuma programação prévia, os Bacamarteiros de Aguada se reencontraram com o piloto do avião que, mais de 20 anos atrás, foi o responsável por “resgatá-los”, junto com os seus bacamartes em Minas Gerais.

---

<sup>112</sup> Na época eram constantes na região as ocupações de fazendas consideradas improdutivas, promovidas pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). O argumento dos policiais para a apreensão foi o de que os Bacamarteiros teriam sido confundidos com os integrantes do MST.



Figura 23 – Pilão utilizado na fabricação da pólvora.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 24 – Bacamartes fabricados por Manuel Francisco.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 25 – Manoel Francisco em sua oficina.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 26 – Carlos Alberto da Silva (Betinho), dando manutenção em uma caixa.  
Fonte – Estêvão Reis [2014].

#### 4.2.1. A Novena de São João

A novena de São João é realizada nos dias que antecedem o dia de São João (24 de junho) e marca o início da Festa. O encerramento da novena ocorre no dia 22 de junho e é realizado na pequena Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, localizada em um dos pontos mais altos do Povoado. Neste dia, tanto a praça da igreja, quanto as ruas de Aguada já se encontram decorados.

De um poste de luz localizado no centro da praça saem cordões de bandeirinhas, características das festas juninas, que se espalham por todos os lados. Nas ruas, os moradores de Aguada acendem fogueiras em frente às suas casas, o que deixa o Povoado todo iluminado. Por se tratar de um ano de Copa do Mundo (2014), predominam as cores verde e amarelo em toda a decoração.



Figura 27 – Praça da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim de Aguada enfeitada para a Festa de São João.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 28 – Ruas de Aguada enfeitadas, com fogueiras nas frentes das casas.

Fonte – Célia Nahas [2014].

A novena de São João é um ritual predominantemente feminino com aproximadamente três horas de duração e é conduzido pelas mulheres do Batalhão. O evento marca o final da fase de preparação da Festa, iniciada com a fabricação da pólvora e indica que o Povoado está pronto para celebrar o seu Santo Padroeiro.

No dia da novena cheguei a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim por volta das vinte e uma horas, acompanhado de Cileia Barros Oliveira, filha de Idelfonso e minha anfitriã em Aguada. Alguns moradores já estavam presentes e me informaram que naquele ano, provavelmente o encerramento da novena receberia uma quantidade menor de participantes, devido à morte de uma senhora da comunidade, conhecida de todos, cujo velório ocorreria no mesmo horário. Ainda assim, foi grande a participação da população.

Os moradores chegaram aos poucos e antes de subir a escadaria e entrar na igreja paravam por um momento na praça, cumprimentavam os conhecidos e falavam rapidamente de assuntos cujos temas estavam relacionados ao cotidiano do Povoado. As pessoas traziam consigo o missal, muitos deles escritos à mão, contendo a sequência da novena. No interior da igreja do Bonfim as mulheres formavam a maioria.



Figura 29 – Igreja do Bonfim de Aguada.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 30 – Interior da Igreja do Bonfim.  
Fonte – Célia Nahas [2014].

A liturgia da novena compreende trechos cantados em português e em latim, intercalados por trechos falados ou declamados em português. O latim utilizado nos textos das canções consiste em um latim singular, adaptado a partir de uma herança oriunda do catolicismo oficial, e está contido no missal que os participantes da novena levam consigo. As canções são escritas em português, mas de forma que a sua leitura reproduza a sonoridade contida no texto original escrito em latim.

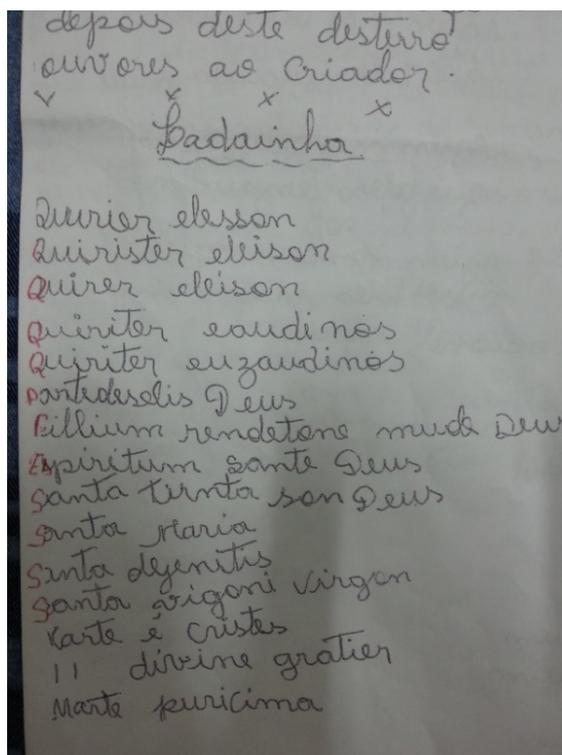


Figura 31 – Missal utilizado na novena.  
Fonte – Célia Nahas [2014].

Os homens permanecem do lado de fora, em frente à igreja. Os utensílios necessários para o carregamento dos bacamartes encontram-se espalhados sobre os bancos da praça e a sua volta os integrantes do grupo de atiradores do Batalhão conversam sobre assuntos diversos, enquanto preparam e carregam os seus bacamartes à espera do momento de descarrega-los em honra ao Santo Padroeiro. Na praça é grande o número de crianças presentes, cujos olhos curiosos acompanham atentamente cada movimento dos atiradores.



Figura 32 – Atiradores se preparam do lado de fora da Igreja.  
Fonte – Estêvão Reis [2014].

O papel ritual desempenhado pelo grupo de atiradores é essencial em todas as etapas da Festa. Apesar de não mencionar a palavra devoção, Idelfonso diz que, em Aguada, posto que o Batalhão lhe “pertence”, antes de tudo se presta homenagem a São João, para depois “brincar bataião”.

Os tiros dos bacamartes são disparados sem nenhum aviso prévio, a maioria das vezes a poucos metros de distância das outras pessoas, os anos de tradição fez com que os disparos não causem mais espanto entre os moradores de Aguada, ao contrário do que ocorria comigo. A cada susto que eu levava, as pessoas riam e vinham me orientar sobre como amenizar o impacto do som, que parecia atravessar não só os ouvidos, mas também o corpo todo.

Devido ao fato de conhecer os integrantes do Batalhão de Bacamarteiros desde o Festival do Folclore de Olímpia, posso dizer que ao chegar a Aguada eu não representava um completo desconhecido para a população do Povoado. O contato estabelecido com o grupo durante os anos de minha participação no FEFOL e o próprio fato de ser de Olímpia, tornou-se um cartão de visitas importante, desse modo, quando anunciei a minha visita a Aguada, fui recebido de braços abertos por to-

do o Batalhão, além de ser convidado por Idelfonso Oliveira a me hospedar em sua casa durante os dias da Festa.

No entanto, isso não quer dizer que a minha presença no Povoado e na Festa de São João não tenha despertado certa curiosidade. Além de ser visto sempre com uma câmera e um gravador em mãos, fui acompanhado de minha esposa Célia Nahas, e de Paula Libório<sup>113</sup> que me auxiliaram nos registros audiovisuais.

#### **4.2.2. O brinquedo de roda**

A sede do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada é um pequeno salão, com apenas uma entrada, localizado próximo à casa de Idelfonso. Em seu interior não há nenhum móvel e nas paredes se observam apenas alguns pequenos quadros, alusivos a paisagens de Aguada e aos festivais nos quais o Batalhão participou. Neste espaço, a comunidade de Aguada se reúne para comer, beber, cantar e dançar junto ao Batalhão de Bacamarteiros: é o Brinquedo de Roda. O Brinquedo de Roda é realizado na noite do dia 23 de junho, no dia seguinte ao encerramento da novena e representa o momento de integração do Batalhão.

Como toda festa ligada as culturas populares o Brinquedo de Roda é uma festa com muita fartura de comida e bebida. Os alimentos são preparados em uma escola localizada em frente à casa de Idelfonso e é de responsabilidade das mulheres do Batalhão. O trabalho de preparação dos alimentos tem início na manhã do dia 23 de junho e leva o dia todo.

As comidas são típicas do ciclo junino: canjica, cachorro quente, bolo de milho, mingau de milho ou curau e milho assado, além de churrasco e cerveja, tudo isso sem nenhum custo para a comunidade. À noite, toda a comida e bebida são levadas para a sede do Batalhão e dispostas sobre mesas montadas especialmente para a ocasião.

Adornadas com toalhas de pano, as mesas ficam localizadas no fundo do salão, de modo a não atrapalhar a performance.

---

<sup>113</sup> Paula Libório (Paulinha) nos hospedou em Aracajú, antes de chegarmos a Aguada. Por ser muito branca, loira e de olhos azuis, Paulinha era chamada de galega. De sorriso fácil, “caiu nas graças” dos moradores de Aguada. Durante as edições do FEFOL de 2014 e 2015, os integrantes do Batalhão de Aguada vinham me perguntar por “onde andava a galega”.

Apesar de toda a fartura da festa, há uma regulação própria quanto ao modo de distribuição das comidas e principalmente das bebidas alcoólicas. Todos podem participar da festa, no entanto, o grupo seleciona algumas pessoas cujo papel será o de “tomar conta” da mesa de comida e do tonel de bebidas, controlando a sua distribuição. No Brinquedo de Roda de 2014, qualquer pessoa que quisesse comer e, principalmente, beber, tinha que passar por Cileia, Maria Antônia (Teinha) e Betinho, responsáveis pela distribuição dos alimentos naquele ano. Cileia e Teinha ficaram encarregadas da mesa de comidas, enquanto Betinho controlava a distribuição das bebidas alcoólicas.

A brincadeira do Brinquedo de Roda é comandada pelos homens do Batalhão, as mulheres e crianças também participam. O momento dos disparos dos tiros dos bacamartes, dedicados a São João, é parte integrante da performance, no entanto, ao contrário do que acontece na novena, os disparos são executados em um local afastado, longe da vista dos participantes.



Figura 33 – Preparação das comidas. Maria de Lourdes e Isabel Maciel.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 34 – Preparação das comidas. Maria Alves e Volusia Santos (galega).  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 35 – Entrada de sede do Batalhão de Aguada.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 36 – Cleisson Santana (filho de Cileia), Cileia e Teinha, responsáveis pela mesa de comidas do Brinquedo de Roda.  
Fonte – Célia Nahas [2014].

#### 4.2.3. O cortejo de São João

O cortejo do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada é considerado o ponto alto, o ápice da Festa de São João. Como diz Idelfonso, este é o dia de “brincar bataião”. Realizado no dia 24 de junho, o cortejo parte da sede do Batalhão e percorre as ruas de Aguada, visitando as casas dos moradores durante o trajeto e termina em frente à casa de Idelfonso.

A movimentação começa logo pela manhã, muitas pessoas se dirigem à casa de Idelfonso, passam rapidamente para desejar bom dia, e de lá seguem caminhando em direção à sede do grupo, onde alguns moradores já estão reunidos e preparados para o grande acontecimento do dia.<sup>114</sup> Aos poucos os bacamarteiros começam a chegar, devidamente trajados, trazendo nas mãos os bacamartes e os instrumentos musicais.

<sup>114</sup> Em 2014 havia uma equipe local da Rede Globo, com o objetivo de gravar uma matéria com o Batalhão de Aguada.

Os integrantes do Batalhão sabem de antemão quais as casas que serão visitadas, pois o trajeto do cortejo de São João é fixo, começa na sede do grupo e termina em frente à casa de Idelfonso, envolvendo praticamente todo o Povoado. Os próprios moradores manifestam, com antecedência, o desejo de receber o Batalhão em suas residências, portanto, as casas visitadas podem variar de um ano para o outro. Cileia Oliveira diz que todo ano tem uma casa nova para ser visitada, geralmente, são as residências dos integrantes e ex-integrantes do grupo e de pessoas que de alguma forma admiram o brinquedo do Batalhão. Em 2014 o Batalhão visitou algumas casas de ex-integrantes que se afastaram por motivos religiosos.<sup>115</sup>

No dia de São João o Batalhão percorre as ruas de Aguada, visita às residências para as quais foi convidado, canta, dança e dispara os seus bacamartes em louvor a São João. Como forma de agradecimento, os habitantes das casas visitadas oferecem comidas e bebidas, a cachaça é predominante e as comidas são típicas da região nordeste – cuscuz, paçoca de carne de sol, bobó de camarão – preparadas especialmente para a ocasião.

O cortejo é dinâmico, o Batalhão permanece dentro das residências por pouco tempo, na maioria das vezes apenas alguns minutos, e ao se retirar recebe os donativos, que são consumidos ali mesmo e oferecidos a todos os presentes. De volta as ruas, os atiradores disparam os seus bacamartes em frente à residência visitada, sob o olhar atento dos moradores e de todos que acompanham o cortejo. Essa sequência se repete em todas as casas para as quais o Batalhão foi convidado. Praticamente todos os moradores de Aguada participam da performance, o cortejo atravessa o dia e só termina quando a noite já vai alta.

O fato de ser feriado (municipal) em Aguada no dia do padroeiro possibilita o envolvimento e a participação de toda a comunidade. A Festa termina quando o cortejo chega à casa de Idelfonso, no final do dia. Neste momento, os atiradores carregam e disparam os seus bacamartes pela última vez e o grupo começa a se dispersar. Algumas pessoas que acompanharam o cortejo ainda ficam por ali durante um tempo, comentando sobre os acontecimentos do dia.

No dia de 24 de junho de 2014, o Batalhão de Aguada performou por aproximadamente doze horas ininterruptas.

---

<sup>115</sup> Alguns integrantes do Batalhão se converteram as religiões evangélicas neo pentecostais que não permitem a participação nas atividades do grupo.



Figura 37 – Início do cortejo com o capitão Deda a frente (Aguada).  
Fonte – Estêvão Reis [2012].



Figura 38 – Entrega dos donativos pelo dono da casa.  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 39 – Disparos em frente às casas durante o cortejo (Aguada).  
Fonte – Paulo Libório [2014].

### 4.3. A música da Festa de São João

A música da Festa de São João é de responsabilidade do Batalhão de Bacamarteiros, que possui um repertório específico para cada um dos momentos rituais – Novena, Brinquedo de Roda e Cortejo de São João – e que são nomeados de maneira distinta pelo grupo. Os integrantes do Batalhão relatam que a música da novena é chamada de reza, a música do Brinquedo de Roda é chamada de samba de roda e a música do cortejo de São João é chamada de rojão.

A reza (música) da novena tem caráter estritamente vocal, é cantada à capela, principalmente pelas mulheres e é executada em espaços fechados, nas casas da comunidade e na Igreja do Bonfim. Sua forma é fixa e não há espaços para improvisos. As mulheres cantam sentadas nos bancos da Igreja.

Terezinha Ramos dos Santos (73 anos), integrante do grupo de dançarinas do Batalhão de Aguada, participa da novena como cantora desde a idade de treze anos. Atualmente, Dona Terezinha é a voz principal da novena e é a responsável pela condução da reza (música) durante o ritual. Sua voz aguda e potente res-

soa na Igreja do Senhor do Bonfim, conduzindo os cantos (rezas) do ritual, enquanto a comunidade presente na igreja responde em coro, ao som dos tiros dos bacamartes. O texto da música da novena, executada dentro da igreja, reafirma a devoção do grupo a São João (vídeo 2).

[Refrão]

Vamos cantar com alegria,  
Viva São João viva Maria,  
Vamos cantar com devoção,  
Viva Jesus, viva São João.

[Estrofe]

Lá no Alto do Calvário,  
Cheio de dores e aflitos  
Escutaram de Jesus,  
Mulher eis aí teu filho

[Refrão]

Vamos cantar com alegria,  
Viva São João viva Maria,  
Vamos cantar com devoção,  
Viva Jesus, viva São João.

[Trecho falado]

Correi pastores correi  
Vinde implorar a São João  
Vinde cantar-lhes louvores  
Para que nos dê proteção

À medida que a música avança ouvem-se os tiros dos bacamartes disparados do lado de fora. O som das vozes que rezam, cantam e declamam, soma-se a sonoridade dos disparos dos bacamartes.

A performance do Brinquedo de Roda, como o próprio nome diz, é organizada em forma de roda e lembra as brincadeiras de roda infantis. No brinquedo de roda do Batalhão de Aguada os participantes se movem em círculos e cantam e dançam batendo com muita força o pé no chão, aos sons dos versos cantados pelos homens e mulheres do grupo. A música do Brinquedo de Roda é chamada pelos integrantes do Batalhão de samba de roda.

Na maioria das vezes a música é executada à capela e em alguns momentos pode vir acompanhada de instrumentos de percussão, como o ganzá ou a caixa. Mais para o meio da noite, quando se aproxima o final da festa, os músicos do

Batalhão começam a tocar os seus instrumentos, iniciando uma performance semelhante à observada durante o cortejo de São João, no entanto, com algumas diferenças. No cortejo o grupo se desloca durante a performance, e no brinquedo de roda o grupo permanece dentro da sede do Batalhão. Além disso, no cortejo os bacamartes são disparados praticamente durante toda a performance, enquanto que no Brinquedo de Roda há somente uma ocasião em que os disparos são ouvidos.

As pessoas se alternam na liderança da brincadeira, o líder canta e os demais participantes respondem em coro. Os versos que são repetidos pelo coro apresentam tamanhos variados.

[Refrão]

Ô penerei,  
 Ô meu bem vou penerá,  
 Tomaram meu amor,  
 Me deixaram sem amá,  
 Agora arrumei outro,  
 Quer ver você voltá

[Refrão]

Ô Zé o Zé (cantor principal)  
 Ô Zé enganadô (coro)  
 Enganou a filha alheia (cantor principal)  
 Ô Zé engandô (coro)  
 Falava de amô (cantor principal)  
 Ô Zé engandô (coro)  
 Não fui eu que enganô ela (cantor principal)  
 Ô Zé engandô (coro)  
 Foi ela que me enganô (cantor principal)

A performance se inicia “tímida”, com poucas pessoas no centro do salão, neste momento, o tirador de cheio Miguel Ramos dos Santos, lidera o grupo. As pessoas que estão na roda incentivam as outras a participarem, muitas vezes pegando pela mão e trazendo para a brincadeira. Além de cantar, o líder é responsável pelas variações coreográficas do brinquedo. Há momentos em que todo o grupo simplesmente canta e gira na roda, em outro, a coreografia lembra os passos da dança da quadrilha, comuns nas festas juninas, por exemplo, quando o líder canta:

Ô minha gente olha a chuva  
 Não deixa ela me molhá.  
 Eu tomei um café quente  
 Posso até me passá má.

Quando é mencionada a palavra chuva a roda muda de direção. Em outro movimento coreográfico que lembra a dança da quadrilha, os integrantes giram na roda e formam casais, cujos pares se alternam de acordo com o comando do líder. Na dança da quadrilha – dançada na região de Olímpia – esse movimento é chamado de passando a manieira. Há um momento da performance em que as pessoas vão para o centro da roda, sempre em duplas, e executam passos de dança que se assemelham aos passos observados, de modo geral, na brincadeira do coco: de mãos dadas, de frente uma para a outra, as duplas saltam para a esquerda e para a direita, batendo os pés no chão.



Figura 40 – Brinquedo de Roda na sede do Batalhão (Aguada)  
Fonte – Paulo Libório [2014].

Cada líder pode criar a sua coreografia. Na performance por mim observada na Festa de São João de 2014, houve um momento em que Pirambu, antigo integrante do Batalhão e respeitado por ser um bom cantor e tirador de cheio, iniciou um movimento que lembrava o “trenzinho” comumente observado nos bailes de carnaval de salão. Em fila, segurando pela cintura uma das outras, as pessoas cantavam, enquanto Pirambu, a frente do grupo, invertia a todo o momento a direção do “trem”, tentando desequilibrar os participantes. Neste momento a música acelerou,

as pessoas tentaram acompanhar a aceleração, até que um dos componentes caiu no chão. Todos riram, e o brinquedo teve um novo início, com todos os participantes novamente na formação de roda (vídeo 3).



Figura 41 – Brinquedo de Roda na sede do Batalhão (Aguada).  
Fonte – Célia Nahas [2014].

Quando a meia noite se aproxima a performance cessa e faz-se uma pequena pausa. Neste intervalo as pessoas presentes descansam, comem e bebem e se reúnem em rodas de conversa cujos assuntos envolvem temas do cotidiano da comunidade, além das perspectivas para o dia seguinte, considerado o grande dia, dedicado a São João. É neste momento, em que a performance do Brinquedo de Roda se encontra suspensa, que se ouve ao longe o som produzido pelos disparos dos bacamartes. Enquanto a maioria dos presentes conversava, um pequeno grupo de atiradores saiu sem ser notado e se dirigiu a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. Em frente à igreja, carregaram e dispararam as suas armas, louvando mais uma vez o seu Santo Padroeiro. Como ocorrera no dia anterior, no encerramento da novena, o som retumbante dos disparos dos bacamartes ecoa por toda Aguada.

Este foi o único momento da performance que não pude presenciar, mesmo tendo esclarecido que o meu trabalho de pesquisa abrangia o Batalhão de

Aguada e, por conseguinte, a Festa de São João e que, portanto, me interessava acompanhar todos os aspectos a eles relacionados. Ainda assim, só obtive a informação relativa ao momento dos disparos que seriam executados em frente a igreja do Bonfim por acaso, quando, durante o intervalo da performance, perguntei a Cileia Oliveira, filha de Idelfonso e a atual coordenadora dos Bacamarteiros de Aguada, onde estavam Betinho, Rogério, Manoel Francisco e Véio, atiradores experientes do Batalhão e obtive como resposta: “foram atirar em frente a Igreja”.

Quando os disparos cessam a performance do Brinquedo de Roda é retomada e se encerra após um curto período de tempo. Os instrumentos e os bacamartes são guardados e o espaço da sede é organizado rapidamente pelos participantes, antes de retornarem para as suas casas para um descanso merecido, após um longo dia de trabalho.

O descanso é necessário para renovar as energias para o dia seguinte, o dia em que Aguada receberá os moradores dos povoados vizinhos para celebrarem juntos o seu Santo Padroeiro. Este momento, o dia do cortejo de São João, é esperado desde que teve início o processo de preparação da pólvora, na primeira etapa da Festa.

#### **4.2.3. A música do cortejo de São João**

Como vimos, a performance do cortejo de São João é executada nas ruas, com o Batalhão em movimento, percorrendo um trajeto específico e visitando as casas dos moradores de Aguada. Desse modo, os movimentos da dança acompanham os movimentos do caminhar, os braços dos dançarinos sobem e descem no ar e os seus pés batem forte no chão, movendo-se de um lado para o outro enquanto se deslocam. Idelfonso se refere ao seu Batalhão como um grupo bom de “pisada”, isto é, um grupo cuja performance obtém melhor resultado quando executada nas ruas, pisando o chão da localidade.

A música executada pelos Bacamarteiros durante o cortejo apresenta um caráter predominantemente percussivo, a melodia cantada é sustentada por um *ostinato* produzido pelo tambor onça, que conduz o ritmo e organiza a pulsação. Idelfonso diz que o tambor onça é o instrumento mais importante do Batalhão, pois é o

onça quem inicia e quem guia o ritmo. As caixas, os pandeiros e os ganzás acompanham o tambor onça.

À medida que a música avança, o *ostinato* do tambor onça varia levemente e o instrumento faz pequenas intervenções, em diálogo com o canto. Durante o desenvolvimento da performance as caixas e os pandeiros também executam variações rítmicas, enquanto a linha rítmica dos ganzás permanece inalterada (vídeo 4).

O canto tem a forma de pergunta e resposta: a parte da resposta é fixa, enquanto a parte da pergunta é improvisada. O improviso se refere apenas ao texto, enquanto a melodia mantém um padrão mais ou menos fixo. A esta forma os Bacamarteiros denominam “*refrão*” e “*cheio*”. Idelfonso assim define a relação estabelecida no canto: “o cheio é o que acompanha o refrão. O refrão é que acompanha o cheio” (REIS, 2012).

Além dos *atiradores*, o *capitão* e o tirador de cheio são as figuras cujo bom desempenho de seus respectivos papéis rituais é essencial para a condução da brincadeira. O capitão, também chamado de apitador é quem conduz a brincadeira. Assim como um mestre de escola de samba ou um maestro de uma orquestra sinfônica, o capitão “rege” o grupo, sustentando e controlando as mudanças de andamento e determinando os momentos de início e fim da performance. O tirador de cheio é o cantor, a voz principal do grupo, responsável pelos cantos executados durante a performance. O tirador de cheio canta e instiga quem acompanha a performance a cantar junto. É ele quem inicia o refrão para que todos do grupo comecem a cantar e depois fica responsável pelos improvisos do cheio. O tirador de cheio tem que ter raciocínio rápido e estar atento ao que se passa durante a performance, porque a qualquer momento pode surgir um motivo novo para o improviso que dará origem a um novo cheio.



Figura 42 – Arnaldo Santos (tirador de cheio).  
Fonte – Célia Nahas [2014].



Figura 43 – Idelfonso, Deda (capitão) e Miguel (tirador de cheio).  
Fonte – Estêvão Reis [2014].

Todos os integrantes do grupo cantam, sem exceção, respondendo em coro a voz principal do tirador de cheio, incluindo os músicos e os dançarinos e ainda que a função de dançarinas seja atribuída às mulheres, todos os integrantes do grupo também dançam.

Apesar de não ser a regra, o refrão também pode ser improvisado, quando acontece de o improviso executado durante um refrão “funcionar”, ele é incorporado ao repertório na forma de um refrão fixo que será utilizada como resposta para as improvisações do *cheio*.<sup>116</sup> O refrão também pode ser criado a partir de trechos de canções populares. Em 2014, o Batalhão cantava um trecho das canções *Madalena*, samba gravado por Martinho da Vila e *Maracangalha*, de Dorival Caymmi, como refrão em algum momento da performance (vídeo 5).

Madalena, Madalena  
 Você é meu bem querer,  
 Eu vou falar pra todo mundo  
 Vou falar pra todo mundo  
 Que eu só quero você<sup>117</sup>

Eu vou pra Maracangalha, eu vou  
 Eu vou de liforme branco, eu vou  
 Eu vou de chapéu de palha, eu vou  
 Eu vou convidar a Anália, eu vou

Por se tratar de uma performance executada em local aberto e sem a possibilidade de amplificação sonora, a dinâmica da música permanece inalterada, sempre tocada forte. Quando o grupo canta o refrão os instrumentos tocam de maneira mais contida, e as variações rítmicas são menos perceptíveis (REIS, 2012). Nestes momentos tem-se a impressão que a dinâmica diminui, pelo fato de o coro não cantar e os músicos estarem ainda mais atentos para ouvir a melodia e o conteúdo do texto que o tirador de cheio irá improvisar. Apesar da necessidade de manter

<sup>116</sup> Em entrevista concedida a este autor durante o 47º FEFOL, Idelfonso havia dito que os cantores de seu Batalhão eram capazes de *tirar o cheio* o dia todo, sem precisar repetir nenhum deles, o que pude confirmar em 2014, quando acompanhei a Festa de São João do Batalhão no povoado de Aguada. Durante o cortejo, os tiradores de cheio do cantaram praticamente durante doze horas, sem repetir os versos dos *cheios*.

<sup>117</sup> A música Madalena é um tema que originalmente pertence às Bandas de Congo da Barra do Jucu, no Espírito Santo. Popularizada por Martinho da Vila, hoje, trechos da canção podem ser ouvidas incorporadas ao repertório dos Bacamarteiros de Aguada e em alguns grupos de Catira do interior de São Paulo. Não deixa de ser curioso o percurso trilhado pela canção: do folclore a música popular (indústria cultural) e de volta a folclore, corroborando o pensamento de Reily (2000) acerca da utilização de categorias consagradas (música culta, música popular e música folclórica) para a definição de repertórios musicais no mundo contemporâneo.

a atenção voltada para o que o tirador de cheio irá cantar, o momento do improvisado do cheio é o momento em que os músicos têm maior liberdade para as variações rítmicas, especialmente os pandeiros e as caixas (REIS, 2012).

Quando o coro retorna, as variações diminuem e os instrumentos voltar a tocar com toda a intensidade.

Nas ruas o grupo se movimenta em bloco, sólido, compacto e ao mesmo tempo leve. Ao presenciar a performance do Batalhão de Bacamarteiros executada nas ruas de Aguada, tive a impressão que ele deslizava como se fora uma onda, arrastando todos a sua volta para dentro do seu turbilhão sonoro (vídeo 6).

Em frente à sede do Batalhão, as pessoas se reúnem em pequenos grupos, conversam e brincam umas com as outras, o capitão faz soar o seu apito vez ou outra, convocando os bacamarteiros e anunciando que a brincadeira está prestes a começar. Quando todos estão presentes, o capitão apita mais algumas vezes para chamar a atenção do grupo. Na Festa de São João de 2014 o Batalhão de Aguada foi comandado por dois capitães: (Deda), que na época completava cinquenta e dois anos à frente do Batalhão; e Aldemir Alves dos Santos (Véio), que assumiu a função de capitão do Batalhão em 2015, após a morte de Deda. Miguel, Arnaldo, Manoel Francisco e Pirambu compunham o grupo dos tiradores de cheio.

Com o Batalhão posicionado o capitão apita novamente e dá o sinal para o tirador de cheio começar a cantar. Neste momento, Miguel iniciou o seu canto com os seguintes versos:

Quero ver queimar carvão,  
Quero ver carvão queimar,  
Quero ver queimar carvão  
E a poeira levantar

No contexto da Festa de São João, queimar carvão significa queimar a pólvora (cujá receita leva carvão) durante os disparos dos bacamartes. Nas performances do Batalhão realizadas fora de Aguada, que caracterizam novos contextos de performance para o grupo, estes versos indicam o momento de carregar e preparar os bacamartes para os disparos que serão efetuados.

O tirador de cheio canta o refrão uma vez, de maneira aparentemente livre, sem se preocupar muito como o andamento. Em seguida o coro repete o refrão enquanto o tambor onça e as caixas começam a tocar, determinando a pulsação e assegurando o andamento da música. Em seguida os pandeiros e os ganzás com-

pletam a sonoridade do grupo. O tirador de cheio repete o refrão mais uma vez, buscando a estabilização do andamento e só começa a improvisar os versos do cheio, quando o andamento estiver claro para todos os integrantes do Batalhão. A partir da segunda repetição do refrão, cantado pelo tirador de cheio, o apito do capitão entra em ação novamente, assegurando a manutenção do ritmo. Este processo não dura mais do que duas ou três repetições do refrão.

Apesar dos vários apitos efetuados pelo capitão como forma de chamar a atenção dos integrantes do Batalhão para o início da brincadeira, quase sempre a performance começa com o grupo ainda meio disperso. Nem sempre todos os integrantes estão prontos quando o tirador de cheio começa a cantar, neste sentido, a repetição do refrão serve também para dar um tempo extra para que os “retardatários” se integrem ao grupo.

Com o andamento estabelecido o capitão dá início ao cortejo e o Batalhão se desloca sustentado por sua música. O capitão vai à frente, guiando o grupo durante o trajeto, em seguida vêm os músicos, ladeados pelos atiradores e o grupo se completa com as dançarinas, que cantam e dançam respondendo em coro aos versos do cheio. Nas mãos do capitão o apito assume a forma de um instrumento musical, além de comandar a dinâmica da performance, o apito faz intervenções rítmicas, dialogando com os demais instrumentos e com as vozes do coro e do tirador de cheio (vídeo 7).

Alguns exemplos de versos que compõem o refrão dos cheios improvisados durante o cortejo de São João:

Vamo apanhá oro  
Pra você vendê  
A moça que nomora  
Vocês todos vão sabê

Ô Dedé  
Eu não posso demorá  
Vou pra casa de Mané  
Ela me mandou chamá

Maria eu quero vê  
Saia na janela  
A cor do papagaio  
É verde e amarela

Meu papagaio  
Tava na morada  
Quem tem namorada brinca

Meu papagaio  
 Quem não tem fica de fora  
 Meu papagaio

Tá na gaiola  
 Tá na gaiola  
 Tá na gaiola  
 Passarinho preso chora

Com o desenrolar do cortejo, a população se aproxima e se posiciona atrás e a frente do Batalhão, até que o grupo se encontre imerso entre as pessoas que o acompanham. De certo modo, a barreira humana que é formada protege o Batalhão para que este se desloque e desenvolva a sua performance.

O cortejo de São João é movido pela música, que é ouvida durante todo o tempo. A atividade musical diminui nos momentos em que são disparados os tiros dos Bacamartes, no entanto, nem sempre cessa por completo. É comum o Batalhão começar a cantar as músicas ouvidas durante o Brinquedo de Roda, no momento em que os bacamartes estão sendo carregados e preparados para os disparos (vídeo 8). Assim como acontece na novena e no brinquedo de roda, o momento do disparo dos bacamartes representa o ponto alto da performance, um momento disputado pelos moradores de Aguada. Para evitar polêmica, a quantidade dos disparos tem que ser equivalente em todas as residências. Em 2014 testemunhei uma dessas polêmicas, quando os moradores de uma casa localizada em uma esquina, entendeu que a casa do vizinho havia sido privilegiada, por ter recebido mais disparos do que a sua residência.

A música produzida pelo Batalhão de Aguada nas várias instâncias de sua Festa – na Novena, no Brinquedo de Roda e no Cortejo de São João – somada aos sons produzidos pelos disparos dos bacamartes, constitui a sonoridade característica do grupo, e representa parte da sonoridade da própria Festa. Sendo assim, esta sonoridade será compreendida a partir do conceito de esfera de vocalizações, cunhado por Reily (2014), que compreende a execução de vários gêneros de vocalização em um mesmo espaço ritual (REILY, 2014, p. 39). Neste sentido, a sonoridade da Festa de São João dos Bacamarteiros de Aguada é o resultado da convivência de múltiplas sonoridades (múltiplas vocalizações) em um mesmo espaço ritual, o espaço ritual representado pela localidade de Aguada no período que corresponde à realização da Festa de São João.

Seja durante a novena, seja durante o brinquedo de roda, seja durante o cortejo do dia de São João, a fusão da música do grupo com a sonoridade dos disparos dos bacamartes, cumpre uma dupla função. Louvam o Santo Padroeiro e espalham as suas bênçãos por todo o Povoado e, concomitantemente, oferecem uma forma de diversão aos moradores de Aguada e aos visitantes que acompanham o cortejo no dia da Festa.

À sonoridade produzida pelos tiros dos bacamartes, que por si só é carregada de simbolismo, somam-se os sons das rezas da novena, dos cantos do cortejo, do Brinquedo de Roda e dos instrumentos de percussão, compondo a sonoridade característica do grupo. Em outras palavras, compõem a “voz” do Batalhão, cuja projeção, representada pelo volume dos tiros dos bacamartes, transcende os limites físicos e materiais e dialoga com o plano simbólico religioso. A “voz” dos bacamartes transporta as reivindicações e os agradecimentos dos integrantes do Batalhão a São João, o seu santo protetor e ao mesmo tempo, traz de volta as bênçãos emanadas pelo Santo e as distribui para os moradores do Povoado, que em troca retribuirão com a distribuição de alimentos e bebidas nos dias do Brinquedo de Roda e do cortejo de São João. A sobreposição das múltiplas sonoridades presentes na Festa de São João caracteriza a esfera de sonoridades na qual o Batalhão transita.

O som das vozes que rezam e cantam, somado à sonoridade dos disparos dos bacamartes, transportam para toda a comunidade as bênçãos do Santo Padroeiro. Os disparos dos bacamartes louvam São João e a sua sonoridade retumbante se transforma no veículo condutor, capaz de carregar as bênçãos do Santo Padroeiro e distribuí-las a todos os moradores de Aguada.

O momento destinado aos tiros dos bacamartes está presente em todas as performances observadas na Festa de São João de Aguada e constitui o elemento unificador de toda a Festa. O som dos disparos é extremamente alto, quando se ouve a primeira vez é impossível não levar às mãos aos ouvidos, buscando se proteger. Em 2014, enquanto eu acompanhava e registrava a novena de dentro da Igreja e me assustava a cada disparo de bacamarte, os moradores de aguada permaneciam tranquilos, rezavam e construía através de sua música, um diálogo simbólico com São João, conduzido pela sonoridade de sua Festa.

A principal diferença entre o Batalhão de Aguada e os demais grupos de Bacamarteiros espalhados pelo nordeste brasileiro está na música; aliás, a diferença reside justamente no fato de que até bem pouco tempo, o Batalhão de Aguada era o

único grupo de Bacamarteiros a apresentar músicos em sua formação. Enquanto a performance dos demais batalhões se restringe apenas aos tiros de bacamarte, a performance do Batalhão de Aguada se expande através da música do canto e da dança.

No povoado de Pinga-Fogo, localizado próximo a Aguada, há um batalhão que não por acaso, acompanha os moldes dos Bacamarteiros de Aguada: Segundo Idelfonso Oliveira, o Batalhão de Pinga-Fogo é formado a partir de uma dissidência do Batalhão de Aguada.

Este é um fato comum no universo das culturas populares brasileiras, de modo geral, os grupos folclóricos mostram certa instabilidade no que se refere aos seus membros, e basta um mal entendido para que haja um rompimento. E na maioria das vezes não fica claro o real motivo que levou à ruptura. Desse modo, o Batalhão de Bacamarteiros de Pinga-Fogo é visto com ressalvas por Idelfonso e pelos demais integrantes do Batalhão de Aguada.

Idelfonso se refere à música praticada pelo Batalhão de Pinga-Fogo para justificar a “rivalidade”. Menciona o “toque” (ritmo)<sup>118</sup> diferente e diz que apesar da tentativa de imitação do toque do Batalhão de Aguada, esse lhe soa estranho aos seus ouvidos. Outro argumento que sustenta a “rivalidade” vem do fato de que o Batalhão de Pinga-Fogo utiliza instrumentos musicais manufaturados, o que segundo Idelfonso não é da tradição, enquanto que no Batalhão de Aguada, os instrumentos musicais são confeccionados de modo artesanal.

Cada batalhão de bacamarteiros constitui uma comunidade de prática (WENGER, 2012), desse modo, cada grupo constrói as suas atividades de acordo com as circunstâncias em que atua. O Batalhão de Aguada tem que negociar constantemente as suas atividades, de acordo com situações específicas que surgem no decorrer de sua Festa. Como o cortejo de São João é longo, além da necessária resistência física exigida de seus participantes, o Batalhão desenvolveu práticas coletivas que permitem ao grupo atuar durante todo o tempo de duração do cortejo, sem que isso comprometa a sua performance.

---

<sup>118</sup> Neste contexto o ritmo não é compreendido apenas como um elemento regulador de uma sucessão de sons dentro de um espaço temporal. O ritmo aqui se refere ao conjunto da performance musical, a boa execução da música. Neste sentido, a expressão “toque diferente”, é quase equivalente a uma performance musical mal executada.

Por exemplo, além dos integrantes efetivos do Batalhão, muitas das pessoas presentes são conhecedoras dos papéis rituais que são desempenhados pelo grupo, algumas delas até já participaram efetivamente do grupo em algum momento de sua história, sendo assim, o grupo se utiliza desse fato para fazer com que a música do Batalhão não pare praticamente hora nenhuma. Quando um músico está cansado ou como fome, outro, presente na multidão que acompanha o grupo, assume a sua função. Esta prática desenvolvida pelo Batalhão possibilita a alternância das pessoas nos diversos papéis rituais que compõem a performance, sem no entanto, comprometê-la. No cortejo de São João de 2014, as pessoas saíam do Batalhão, iam almoçar em suas casas e depois retornavam para reassumir a sua função na brincadeira, sem nenhum prejuízo para a performance como um todo.

Outro exemplo de prática desenvolvida pela comunidade de prática do Batalhão de Aguada contribui para a manutenção do bom andamento da totalidade da Festa, posto que, administra os pontos culminantes do Brinquedo de Roda e do cortejo de São João, mediante a regulação social das bebidas alcoólicas. No espaço coletivo que engloba o cortejo do Batalhão, não há uma proibição expressa por parte da direção do grupo, no que se refere ao consumo de bebida alcoólica durante a performance e não é difícil imaginar o que poderia acontecer se algo saísse de controle em um evento que envolve, além de muita gente, muita bebida alcoólica, pólvora e armas de fogo.

A prática desenvolvida coletivamente implica que toda bebida arrecadada no trajeto e destinada ao coletivo do Batalhão, será entregue a uma única pessoa que mediará a sua distribuição. A pessoa escolhida encontra-se entre os poucos integrantes do Batalhão que não tem por hábito o consumo de bebida alcoólica. Desse modo, o grupo exerce um controle natural em relação à quantidade de bebida alcoólica que cada um irá consumir, promovido pela avaliação da pessoa que tem a “posse” das bebidas e que, pressupõe-se, conhece o “limite” de cada um dos integrantes do grupo.

No espaço do Brinquedo de Roda, onde a bebida também é destinada a coletividade, quem cumpre esse papel regulador é Betinho, filho de Idelfonso. A bebida é destinada a todos, porém é necessário passar pela mão do mediador para acessá-la, sem comprometer a festa e o bom andamento da performance.

Em 2014, o cortejo do Batalhão de Aguada reuniu quase duas mil pessoas, muitas delas oriundas de outras localidades, ex-moradores do Povoado e até

mesmo integrantes de outros Batalhões. Muitas dessas pessoas traziam os seus próprios Bacamartes e se juntavam o Batalhão de Aguada no momento dos disparos. Ainda assim, os Bacamarteiros de Aguada se orgulham de, historicamente, nunca ter havido um acidente ou algum incidente, advindo da equação, cachaça, pólvora e bacamartes, durante a sua Festa.

#### **4.4. O Batalhão de Aguada no Festival do Folclore de Olímpia**

O Batalhão de Bacamarteiros de Aguada participa do Festival do Folclore de Olímpia desde 1982, quando José Sant'anna, ao tomar conhecimento da existência do grupo, esteve em Aguada e fez o convite a Idelfonso. Desde então, o Batalhão de Aguada tornou-se uma das grandes “atrações” do FEFOL.

Durante o FEFOL, a performance do Batalhão de Aguada faz sucesso em qualquer local que seja apresentada, os disparos dos Bacamartes anunciam a presença do grupo, levando a população de Olímpia ao seu encontro. Idelfonso se refere ao FEFOL com entusiasmo, “tem muitos festivais por aí, mas o de Olímpia é especial”, e conta que quando o Batalhão é convidado, a sua maior dificuldade reside em decidir quem vai e quem fica, pois “o ônibus tem quarenta e quatro lugares e no grupo têm setenta pessoas querendo ir” (REIS, 2012).

No Festival do Folclore de Olímpia o Batalhão de Aguada dispõe de distintos espaços para desenvolver a sua performance, dentre eles o palco do Recinto do Folclore, as ruas da cidade, durante a Peregrinação Folclórica e no desfile de encerramento e a Igreja e a Praça da Matriz, na Missa dos Violeiros.

A performance do Batalhão de Aguada no palco do FEFOL depende o tempo que lhe é concedido pela comissão organizadora, geralmente em torno de quinze a vinte minutos. Pelas características de sua performance, que envolve os disparos dos bacamartes e por ser uma grande atração do Festival, o grupo dispõe de maior flexibilidade em relação ao tempo. Nas edições do FEFOL de 2012, 2013, 2014 e 2015, o grupo levou os quarenta e quatro integrantes, ou seja, a capacidade total do ônibus do grupo<sup>119</sup> e todos os papéis rituais estavam representados.

---

<sup>119</sup> Atualmente, quando o FEFOL se aproxima, o Batalhão de Aguada manda plotar o seu ônibus com as imagens do grupo.

Ao ser anunciado pelo locutor oficial do FEFOL, o Batalhão de Aguada entra em cena e ocupa o centro do palco, o estandarte do grupo é o primeiro a entrar, seguido pelos músicos, dos atiradores e dos dançarinos. Miguel e Arnaldo<sup>120</sup> são os tiradores de cheio e trazem nas mãos um microfone sem fio. Mesmo sendo executada em um palco, a performance do Batalhão ocorre com o grupo em movimento, o que inviabiliza a amplificação dos instrumentos e das demais vozes do coro, no entanto, estes sons são captados por microfones suspensos no teto do palco.



Figura 44 – Batalhão no palco do FEFOL. Kelly, ao lado do estandarte, com seu bacamarte cor de rosa (Teatro de Arena).  
Fonte – Estêvão Reis [2015].

Com o Batalhão posicionado, o tirador de cheio inicia o seu canto. Ao contrário do que acontece em Aguada, não há um cheio específico para iniciar a performance.

[Refrão]

O meu pavão dourado  
Bateu asa e avoô  
Eu vou perguntar papai  
Em matéria de amor  
Ô meu pavão dourado

[Cheio]

<sup>120</sup> Arnaldo Santos nem sempre pode participar do FEFOL, pelo fato de ser coveiro em Aguada e não poder se ausentar do Povoado por muitos dias.

Atirei mais não matei  
Lá vai meu tiro perdido  
Minha pólvora derramada  
E o meu chumbo derretido  
Ô meu pavão dourado

[Refrão]

O meu pavão dourado  
Bateu asa e avoô  
Eu vou perguntar papai  
Em matéria de amor  
Ô meu pavão dourado

[Cheio]

Menina dos olhos d'água  
Não olhe pra mim chorando  
Que o povo tá dizendo  
Que nós dois tá namorando  
Ô meu pavão dourado

[Refrão]

Cacau é boa lavra  
Vô mandá vende  
A safra do verão  
Vô mandá colhê  
Cacau é voa lavra

[Cheio]

Menina quando eu Morrê  
Me enterre no chapadão  
Me deixe o braço de fora  
Com o seu retrato na mão  
Cacau é voa lavra

[Refrão]

Cala a Boca menino  
Pra você não tem consolo  
Vou te balançar na rede  
Pra você deixar de choro

[Refrão]

Aqui não tem areia  
Areia só tem no mar  
Chora neném  
Meu amor vai me deixar  
Ô deixa chorá

Em 2015, ano de morte do capitão Deda, sob o comando de Véio no apito, Manoel Francisco iniciou a performance do Batalhão no palco do FEFOL cantando assim o refrão:

[Refrão]

Adeus Seu Deda  
 Adeus Seu Deda Adeus  
 Ele foi morá no céu  
 Lá pertinho de Deus  
 Adeus Seu Deda  
 Adeus Seu Deda Adeus

Em 1999, o grupo tinha utilizado o mesmo verso para homenagear José Sant´anna, que havia falecido naquele ano. No lugar do nome de Deda, foi colocado o nome de Sant´nna.

[Refrão]

Adeus Sant´anna  
 Adeus Sant´anna Adeus  
 Ele foi morá no céu  
 Lá pertinho de Deus  
 Adeus Sant´anna  
 Adeus Sant´anna Adeus

Em Olímpia, o verso “quero ver queimar carvão...” indica que é chegada a hora dos atiradores do grupo carregarem os seus bacamartes e dispararem os tiros. Neste momento, os *tiradores do cheio* e o locutor oficial do FEFOL pedem para o público se afastar. Os tiros podem ser disparados de cima do palco, ou do centro do teatro de arena, isso fica a critério do Batalhão. Nas edições do FEFOL de 2014 e 2015, o Batalhão optou por atirar de cima do palco.

Após os disparos a música recomeça, o grupo sai de cena e a performance termina, sob aplausos efusivos. É comum o Batalhão convidar as pessoas do público para subir ao palco e dançar junto com o grupo, quando isso acontece, o público canta e dança, acompanhando o coro e imitando os passos de dança, batendo os pés no chão do palco (vídeo 9). Ao descer do palco, muitas vezes o Batalhão sai em cortejo pelas ruas do Recinto do Folclore, arrastando parte do público presente, e fazendo com que as pessoas responsáveis pelo palco tenham que se adaptar com o fato inesperado.

O fato de somente as voz do tirador de cheio ser devidamente amplificada gera um desequilíbrio na sonoridade do grupo, o que e faz com que a voz do tirador de cheio se sobreponha às demais vozes. Devido a alta intensidade, o som dos tiros dos bacamartes não são afetados pela falta de amplificação. Vale notar que, assim como ocorre em Aguada, no momento dos disparos o grupo pode cantar as músicas cantadas no Brinquedo de Roda.



Figura 45 – Bacamarteiros na cerimônia de abertura do FEFOL: Kelly e Véio (o novo capitão) à frente (Teatro de Arena).  
Fonte – Estêvão Reis [2015].

No desfile de encerramento do FEFOL e durante a Peregrinação Folclórica, que como vimos consiste em um desfile dos grupos folclóricos pelas ruas centrais de Olímpia, a performance do Batalhão de Aguada guarda alguns aspectos da performance observada em Aguada. O grupo percorre um trajeto específico, tocando, cantando e atirando com os seus bacamartes durante o percurso. Os moradores da cidade se reúnem nas calçadas, os trabalhadores deixam, momentaneamente os seus locais de trabalho para ver o Batalhão passar e, ainda que por um breve momento, se movimentam ao som de sua música, tentam reproduzir os versos do refrão, se divertem e se assustam com o som dos tiros dos bacamartes.

Durante a Peregrinação Folclórica da 51ª edição do FEFOL o dono de uma padaria localizada no trajeto, pediu para que os Bacamarteiros atirassem com os seus bacamartes em frente ao seu estabelecimento e em troca ofereceu doces e biscoitos por ele fabricados. Com esse ato, o morador de Olímpia, muito provavel-

mente sem se dar conta, fez uma clara referência a Festa de São João de Aguada, quando os moradores oferecem donativos em forma de comidas e bebidas ao Batalhão no momento do cortejo, para agradecer a visita recebida e em troca das bênçãos do Santo Padroeiro, representadas pelos disparos dos bacamartes.



Figura 46 – Bacamarteiros no desfile de encerramento do FEFOL (músicos em destaque).  
Fonte – Estêvão Reis [2015].

A performance do Batalhão de Bacamarteiros observada no dia da Missa dos Violeiros se distingue das performances anteriores, observadas no palco do Recinto do Folclore, na Peregrinação Folclórica e no desfile de encerramento do FEFOL. Posicionado em frente à entrada principal da Igreja, o grupo recebe o aviso dos organizadores para que entre na Igreja. O Batalhão começa a tocar e lentamente caminha em direção ao altar, observado por todos os presentes. Uma oferenda que pode variar desde um traje característico, uma camiseta do grupo, uma peça de artesanato, ou algum material de divulgação do Batalhão ou de Aguada, é depositada no altar. Após a celebração o grupo se retira, tocando e cantando em direção a entrada da Igreja, seguido pelas pessoas que acompanharam a missa. Neste momento a música é um pouco mais movida e os passos de dança são mais amplos.

O Batalhão permanece no adro da igreja, performando por um determinado tempo e depois cede espaço aos demais grupos que queiram se apresentar naquele local. A performance neste momento não é obrigatória, ainda assim, é comum os grupos se juntarem em uma performance coletiva, onde o público da missa canta

e dança junto aos grupos folclóricos. Em 2015, às vozes e aos instrumentos de percussão dos Bacamarteiros de Aguada se juntaram aos metais e as vozes do Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte) e do grupo Papanguarte (Pernambuco) (vídeo 10).

Depois de certo tempo a performance coletiva arrefece. Neste momento os bacamarteiros carregam e disparam os seus bacamartes em frente a Igreja, sob os gritos e aplausos de todos os presentes<sup>121</sup>. Os tiros disparados saúdam o início do Festival, em um momento que lembra os disparos em louvor a São João em frente à Igreja de Nosso Senhor do Bonfim de Aguada.



Figura 47 – Bacamartes, vasilhas com pólvora e instrumentos musicais (Igreja Matriz de Olímpia).  
Fonte – Estêvão Reis [2015].

Como vimos, os festivais de folclore são eventos cada vez mais comuns no mundo contemporâneo e representam um novo contexto de performance para os grupos folclóricos. Vimos também que a estrutura destes eventos compõe, em maior ou menor grau, a estrutura da Indústria de Entretenimento. Desse modo, apesar destes espaços serem destinados aos grupos folclóricos, grupos com características de performance predominantemente participativa (TURINO, 2008), a sua estrutura é quase que exclusivamente voltada para a realização de performances apresentacio-

<sup>121</sup> O tempo da performance coletiva executada no adro da Igreja da Matriz varia de acordo com a quantidade de grupos dispostos a participar. No ano de 2015, o tempo de duração foi de aproximadamente quarenta minutos.

nais (TURINO, 2008). A crítica direcionada a estes espaços tende a considerá-los como espaços propícios para o desenvolvimento dos processos de espetacularização e folclorização, discutidos respectivamente por Carvalho (2010; 2004) e Castelo Branco (2003). Todavia, este ponto de vista tende a desconsiderar a capacidade de negociação e de adaptação dos grupos folclóricos, vistos historicamente como subalternos e impossibilitados de qualquer reação. Ao se relativizar o conceito de subalternidade (CAETANO POPOFF, 2009), e ao se adotar a perspectiva de Ben-Amos e dos contextualistas, os novos contextos de performance – como o Festival do Folclore de Olímpia – podem ser vistos como espaços que dialogam com as culturas populares em vários níveis, abrindo novas perspectivas de atuação para os grupos folclóricos.

Quando observada durante a Festa de São João, ou seja, em seu contexto tradicional, a performance dos Bacamarteiros de Aguada apresenta um caráter predominantemente participativo. Em qualquer uma das instâncias performativas que integram a Festa de São João, Novena, Brinquedo de Roda ou cortejo do Batalhão, todos os envolvidos encontram-se identificados e integrados a performance, inexistindo a distinção que separa os artistas do público que a acompanha. Além disso, a pouca variação melódica, a ausência trechos de destaque para a atuação de solistas, a densidade das vozes sobrepostas, os ostinados que se repetem infinitamente, a forma dos versos, curtos, organizados em ciclos que se repetem alternadamente para facilitar a assimilação dos participantes (TURINO, 2008), reforçam esse caráter.

Como o próprio nome sugere, em um contexto de performance participativa todos podem participar, não sendo a expertise um pré-requisito, pois os papéis são distribuídos de acordo com a habilidade de cada um. Desse modo, ao executarem uma função que condiz com as suas habilidades, os participantes compreendem que, além de não haver risco de comprometer o bom andamento da performance, a sua atuação contribui para que o resultado almejado seja alcançado. Isto faz com que todos os participantes se sintam integrados e desenvolve a percepção de que são cada vez mais parte da performance.

A prática musical participativa estimula a troca de experiências entre os participantes e na medida em que estes praticam coletivamente, desenvolvem e aprimoram o que estão fazendo (WENGER, 1998, 2012). Além disso, o fazer musical coletivo leva a sincronia dos seus participantes, que por sua vez conduz a um

processo de “entrenamento rítmico”, gerando sentimentos de revitalização e bem-estar generalizado (BECKER, 2004, p.127 apud REILY, 2014, p. 10). As práticas participativas, muito além de performances, são práticas de integração social, um momento em que toda a comunidade se integra.

A performance participativa é uma prática comum no universo das culturas populares, observada nos grupos folclóricos de modo geral, principalmente quando estes se encontram em seus contextos tradicionais. No entanto, como vimos estes contextos tradicionais são cada vez mais raros no mundo contemporâneo, o que leva os grupos folclóricos a se adaptarem aos novos contextos de performance. Isso atinge até mesmo o Batalhão de Bacamarteiros de Aguada, cujas condições materiais e simbólicas necessárias ao desenvolvimento de sua performance, permanecem intactas em seu contexto tradicional.

Desse modo, Aguada já não é mais a única localidade em que o Batalhão de Bacamarteiros executa as suas atividades performativas. Atualmente, o grupo também pode ser observado em contextos novos, em localidades cujas características são predominantemente voltadas para a performance apresentacional (TURINO, 2008), como por exemplo, os festivais de folclore.

Ao se observar a performance do Batalhão de Aguada em seu contexto tradicional, tem-se a impressão de que ela não resistiria ao ser inserida em um novo contexto, onde a maioria dos espaços é projetada, talvez inconscientemente, para receber grupos cuja performance é, primordialmente, apresentacional. Afinal, como transplantar um grupo folclórico que em seu contexto original desenvolve uma performance que tem doze horas de duração, para um contexto em que disporá de apenas alguns minutos para executá-la? Neste sentido, quando inserida no novo contexto representado pelo FEFOL, a performance do Batalhão de Aguada deixaria de ser participativa, tornando-se apresentacional (TURINO, 2008) e espetacularizada, como aponta Carvalho, (2010).

No entanto, isso não ocorre por completo. O Batalhão de Aguada compreende que o FEFOL representa um novo contexto de performance, e que como tal, exige dos grupos uma adaptação das suas práticas, para que sejam inseridas ali. Idelfonso se refere à quantidade de grupos presentes no Festival para justificar o tempo exíguo destinado às performances no palco do FEFOL. Idelfonso considera essa questão como natural e inerente ao novo contexto. E como o FEFOL oferece espaços distintos para as apresentações dos grupos, o Batalhão de Aguada desen-

volve através da prática coletiva, diferentes formas performativas que serão executadas em cada um dos novos contextos.

Diante da limitação de tempo, o grupo sai em cortejo pelas ruas do Recinto do Folclore, na Peregrinação Folclórica e no desfile de encerramento do FEFOL. Quando a sua performance parece ter adquirido características de performance apresentacional, o Batalhão surpreende e convida o público presente para subir ao palco e cantar e dançar junto, como se faz em Aguada. Além disso, mediante as várias décadas de participação em um evento de grandes proporções, o Batalhão de Aguada ampliou o seu capital simbólico (BOURDIEU, 2007) e se projetou para além das fronteiras de Aguada e do estado de Sergipe. Idelfonso relata que a partir da participação dos Bacamarteiros no Festival do Folclore de Olímpia, o grupo passou a ser convidado para outros eventos semelhantes, realizados em todo Brasil.

Neste sentido, talvez o tempo limitado no palco do FEFOL seja um preço que Idelfonso e o Batalhão de Aguada estejam dispostos a pagar, em troca de terem se tornado conhecidos e valorizados em outras instâncias, em novos contextos de performance e em novas localidades. E assim como ocorre em Aguada, os disparos dos tiros dos bacamartes alinhavam e unificam a performance do Batalhão no novo contexto de performance do FEFOL.

## Capítulo 5

### Novas invenções: O FEFOL e os grupos parafolclóricos.

#### 5.1. O GODAP e o Grupo Sabor Marajoara

O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (GODAP) foi fundado pela professora Maria Aparecida de Araújo Manzolli (Cidinha Manzolli) em 1967, na cidade de Olímpia (São Paulo). Considerando a categoria êmica em que está inserido, o GODAP encontra-se entre os grupos parafolclóricos mais antigos do Brasil, com quarenta e oito anos de existência. A história do GODAP e a história do Festival do Folclore de Olímpia estão intimamente ligadas, posto que, o grupo é idealizado em função do Festival. Assim como o FEFOL o GODAP surge no ambiente escolar, segundo Manzolli, o seu objetivo primeiro era ensinar danças folclóricas aos alunos, para serem apresentadas na escola (CENE) durante a semana do Festival. Professora de Educação Artística, Cidinha Manzolli já colaborava com José Sant’anna desde o início da década de 1960, auxiliando-o nas pesquisas e nas transcrições dos registros musicais obtidos durante o trabalho de campo. De acordo com o seu relato, a proposta para criar o grupo partiu do próprio Sant’anna.

Aí ele [Sant’anna] chegou e disse olha, você vai ensinar dança para os alunos. Como que eu vou ensinar dança, eu não danço! Nunca vi, o que eu vou fazer? Dá um jeito. Eu falei, eu toco sanfona, agora eu ensinar dança? Isso era uma coisa assim.. bem estranha.<sup>122</sup>

Segundo Manzolli, Sant’anna argumentou que naquele momento havia a necessidade de se ter um grupo de Olímpia com disponibilidade para participar das atividades do FEFOL durante toda a semana, pois os grupos folclóricos da região só podiam se apresentar nos finais de semana e em horários específicos, devido à impossibilidade de os seus integrantes se ausentarem de seus respectivos trabalhos. Já naquela época o FEFOL compreendia um evento com vários dias de duração.

---

<sup>122</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

O Festival, ele acontecia a semana toda, sempre aconteceu a semana toda [...] grupos de fora de Olímpia, nenhum. Eram os grupos daqui, os grupos folclóricos que o Sant'ana ia incentivando. Nas pesquisas ele descobria grupos aqui em Olímpia, em Ribeiro,<sup>123</sup> incentivava outros que estavam parados a voltar à ativa.. então, as Companhia de Reis... mais tarde é que veio o Capitão Ferreira.<sup>124</sup> Mais era Reis, principalmente a família Miranda. Vinha também os folcloristas para dar palestras, tinha uma série de atividades. Então vinha... Vinha Rossini Tavares de Lima, Laura Della Mônica, o próprio Câmara Cascudo esteve aqui.<sup>125</sup>

Apesar da resistência inicial, Cidinha Manzolli aceitou a proposta de Sant'ana e o trabalho teve início como base nas pesquisas realizadas.

[...] Aí ele [Sant'ana] foi na minha casa, conversamos bastante e aí o meu eu marido, que era super animado também, ouviu toda a conversa. Aí pensamos, pensamos e aí a gente localizou no Rio Grande do Sul, os CTGs [Centro de Tradições Gaúchas]. [...] então a gente viu que no Rio Grande do Sul tinha já um.. um trabalho organizado de danças dessa.. dessa forma, sendo ensinadas, não danças como.. ah.. espontâneas.<sup>126</sup>

O CTG contatado por Cidinha Manzolli foi o CTG Rincão da Lealdade, da cidade de Caxias do Sul.

Nós descemos em uma Kombi que a gente tinha, já tinha os meus três filhos, a Joceli que era a mais nova ficou com a minha irmã e nós descemos, fomos até... até... Caxias do Sul. Foi o primeiro CTG que eu encontrei, que é o CTG Rincão da Lealdade. E ali eu fiz uma visita, assistimos a um espetáculo de dança, eles dançaram várias danças e entre elas o pau de fitas<sup>127</sup>, aí entrei em contato com o pessoal daquele grupo de danças e eles me acolheram com muito carinho, com muita simpatia.<sup>128</sup>

Cidinha relata a dificuldade de registro das informações.

[...] eles.. me ajudaram com alguma orientação, mas não tinha.. não tinha vídeo, não tinha como gravar, não tinha como filmar, o que que eu pude fazer, eu fotografei e anotei. Depois fui recebida por um pro-

<sup>123</sup> Ribeiro dos Santos é um distrito de Olímpia.

<sup>124</sup> José Ferreira (82 anos) capitão de congo de Olímpia.

<sup>125</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Pau de fitas – encontrada em várias regiões do planeta, a dança do pau de fitas é considerada universal no universo dos festivais de folclore. Um mastro de metal, ou de madeira, de onde pendem fitas coloridas é colocado no centro da roda, onde os dançarinos executam a coreografia segurando as pontas das fitas em uma das mãos. O enlaçar das fitas forma desenhos: a trança; a trama; e a rede de pescador.

<sup>128</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

fessor.. que era o coordenador deles e que era instrutor de dança e ele me sugeriu que eu adquirisse um livro, que era o Manual de Danças Gaúchas do Barbosa Lessa e do Paixão Côrtes. E então eu adquiri o livro, peguei um pouco de informações com eles e voltei pra Olímpia, tirando as danças de dentro do livro.<sup>129</sup>

A catalogação e a sistematização já existentes das danças gaúchas, inclusive com uma metodologia de ensino definida, é a justificativa de Manzolli para a escolha destas danças para dar início ao trabalho que deu origem ao GODAP. A ideia inicial era preparar os alunos do CENE para se apresentarem na própria escola. Cada classe preparava uma dança e na semana do FEFOL apresentavam o que tinham preparado para os demais alunos, no horário das aulas.

A primeira performance apresentada pelo grupo de alunos, já com o formato do que seria o GODAP, foi a dança do pau de fitas.

Me lembro como se fosse hoje, eu no pátio, com os alunos, com o livro na mão, pra descobrir como é que trançava e destrançava as fitas. Porque hoje é fácil, né? Todo mundo sabe como é que é feito, mas tirar do livro... ficamos ali, olhando o.. manual do Barbosa Lessa.<sup>130</sup>

Em 1969, no 5º FEFOL o GODAP fez a sua estreia e se apresentou pela primeira vez para um público diferente do público característico do ambiente escolar. A performance realizada englobava as danças gaúchas e a dança do pau de fitas.

No quinto Festival, me lembro bem disso, nós tínhamos aqui na... na Bernardino<sup>131</sup>... ali tinha uma quadra, uma quadra de basquete. Nós já fizemos ali na quadra, um espetáculo com danças.. nós fizemos as danças gaúchas, inclusive com o pau de fitas, já com público, ali já não era mais só a escola. [...] Era o material que eu tinha, era o material que eu tinha pra trabalhar e pesquisar.<sup>132</sup>

A partir daquele momento, Cidinha Manzolli começa a receber convites para se apresentar com o seu grupo de alunos em Olímpia e em outras localidades da região e do estado de São Paulo, como por exemplo, o Museu do Folclore do Ibirapuera. O nome do grupo é uma alusão aos vários codinomes que Olímpia teve ao longo da história: Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” do Centro de Tradição “Noiva Sertaneja”, e foi uma escolha de José Sant’anna.

<sup>129</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

<sup>130</sup> Idem.

<sup>131</sup> Bernardino de Campos – rua central de Olímpia, próxima a Praça da Matriz.

<sup>132</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

Cidinha Manzolli diz que o grupo “herdou” os antigos apelidos da cidade quando esta foi nomeada a “Capital do Folclore”.

A performance do GODAP engloba danças das regiões sul, sudeste, norte e nordeste brasileiras. Depois das danças gaúchas, foram incorporadas as práticas performativas da região sudeste, incentivadas pela professora Maria Amália Giffoni. “Nós tivemos também o apoio, ela vinha muito aqui, uma professora da USP, Maria Amália Giffoni. Ela.. ela editou, tinha inclusive um livro editado de danças paulistas que ela havia pesquisado [...]”.<sup>133</sup> Incentivada por Giffoni, Manzolli percorre a região de Ribeirão Preto em busca de manifestações folclóricas características daquela região.

As pesquisas realizadas nesta época foram publicadas nos Anuários do FEFOL e referem-se a práticas que, segundo Manzolli, estão ligadas aos rituais de trabalho na lavoura, especialmente o café e a cana de açúcar, culturas comuns na região nesta época, e também às festas promovidas pelos grandes fazendeiros, conhecidos na região como “Barões do Café”, figuras comuns na região durante a primeira metade do século XX. Os registros dos Anuários contêm a descrição dos trajes, transcrições de músicas e anotações detalhadas dos passos das danças e da coreografia. A cana verde de passagem, a chimarrita, a dança do café, a quadrilha, a balainha e a dança do bambu, esta última pesquisada na região de Ibitinga, são performances resultantes destas pesquisas.

As performances nas quais o GODAP representa a região nordeste foram as últimas a serem incorporadas e de maneira semelhante às pesquisas que deram origem à performance de danças gaúchas do grupo, foram pesquisadas junto a outros grupos parafolclóricos que participavam do FEFOL naquele momento.

Assim como os Bacamarteiros de Aguada, o GODAP constitui uma comunidade de prática (WENGER, 1998, 2012) autônoma e desse modo, precisa de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. Quanto ao aspecto organizacional os membros do GODAP se dividem em papéis administrativos e performativos. Os papéis administrativos são de responsabilidade de uma diretoria, liderada pela professora Cidinha Manzolli e os papéis performativos estão a cargo dos músicos e dançarinos. Sob a ótica de Wenger (1998, 2012), ambos se inserem na categoria “comunidade”. No GODAP os membros da

---

<sup>133</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

diretoria também participam dos papéis performativos e muitas vezes os dançarinos colaboram nos papéis administrativos.

A diretoria é a responsável pela manutenção do grupo, por fornecer um local para os ensaios, viabilizar a sua participação em festivais de folclore e eventos do gênero, arcando com a maioria das despesas materiais e financeiras, e por manter em ordem os trajes e os instrumentos utilizados nas performances. Os músicos e os dançarinos ensaiam para desempenhar o seu papel da melhor maneira possível, considerando que as performances dos grupos parafolclóricos tem caráter de espetáculo e são voltadas, em sua maioria, para serem executadas em um palco.

No início, os ensaios eram realizados no quintal da casa de Cidinha Manzolli e ao longo dos anos ocuparam os mais diversos locais, como pátios e quadras de escolas, salão paroquial, além de espaços cedidos pela Prefeitura Municipal. Atualmente, os ensaios são realizados em um salão de propriedade de Manzolli, localizado no centro de Olímpia.

Além do papel desempenhado pelos músicos e dançarinos há a necessidade de se confeccionar os trajes, mantê-los limpos e organizados para o próximo espetáculo. Edmê Aidar (70 anos), irmã de Cidinha Manzolli é a responsável pelo desenho e confecção dos trajes do GODAP. Rose dos Santos (44 anos) e Neucilei Alves Tosta (56 anos), dançarina do grupo por doze anos, são responsáveis pela organização do figurino.

Os trajes utilizados pelo GODAP remetem as regiões representadas em suas performances. Atualmente, o figurino do grupo é formado por duzentos e quarenta trajes, masculino e feminino: sessenta trajes gaúchos; oitenta e seis trajes paulistas; e oitenta e seis trajes que englobam as regiões norte e nordeste. De acordo com o grupo, esse número pode aumentar de acordo com a combinação utilizada. Durante muitos anos Cidinha Manzolli se valeu da condição de o seu marido, Ercídio Manzolli (1932-2003), ser proprietário de uma loja de tecidos para conseguir o material necessário para a confecção dos trajes do GODAP.

Tanto o figurino, quanto os instrumentos musicais são armazenados na casa de Cidinha Manzolli.



Figura 48 – GODAP, traje gaúcho (República Tcheca).  
Fonte – Acervo GODAP [2015].



Figura 49 – GODAP, dança da balainha (Palco do FEFOL).  
Fonte – Acervo GODAP [201?].

O GODAP é formado por aproximadamente setenta integrantes, divididos entre músicos e dançarinos. Os dançarinos são a maioria e estão distribuídos em

três categorias, de acordo com a faixa etária: crianças, adolescentes e adultos.<sup>134</sup> Essa divisão deve-se ao fato de o GODAP funcionar como uma escola onde são ensinadas danças folclóricas. Geralmente os seus integrantes participam do grupo por muitos anos, entram ainda crianças e vão passando por todas as fases até chegar ao grupo principal.

Flávio Augusto da Silva Santos (43 anos) e Paulo Cesar Pedroso (53 anos) integraram o grupo na função de dançarinos durante 20 e 25 anos, respectivamente. Após um período de afastamento retornaram ao grupo na função de professores de dança e hoje acumulam funções administrativas e performativas, atuando como dançarinos e também como músicos. Em 2013 o GODAP se transformou em uma Associação Cultural.<sup>135</sup>

Manzoli relata que a ideia de transformar o grupo em uma escola adveio da necessidade de ter um grupo fixo de dançarinos para atender os diversos convites que o grupo passou a receber. Antes disso, era comum algum dançarino não aparecer no dia da performance e o fato de os trajes serem confeccionados pelas famílias de cada um dos dançarinos, impossibilitava a substituição dos faltantes. Para resolver a questão, Manzoli assumiu a confecção dos trajes e passou a cobrar uma mensalidade dos alunos que tinham interesse em aprender as danças do grupo, desse modo, passou a ter um corpo de dançarinos estável e com o qual podia contar. Em Olímpia, é comum encontrar pessoas que tenham em algum momento participado do GODAP.

O número de integrantes do grupo de músicos varia de três a dez ao longo da história. A instrumentação utilizada nas performances é unificada segundo o critério de proximidade geográfica das regiões representadas nas performances: sanfonas, violões (às vezes uma viola é incorporada), bombo leguero (tambor médio), timba (tambor cônico), ganzás e ou afoxés, para as performances da região sul e sudeste; e sanfonas, violões, zabumba e triângulo para as performances das regiões norte e nordeste. De certa maneira, o grupo de músicos do GODAP se assemelha a formação do regional do choro.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> O grupo denomina estas categorias como: Godap (o grupo principal); Godap médio (intermediário); e Godapinho (o grupo das crianças).

<sup>135</sup> Tanto o valor da mensalidade paga pelos alunos, quanto o valor que é pago aos professores são simbólicos. Atualmente o valor da mensalidade é de R\$ 10,00, e é cobrada somente do Godapinho. A soma das mensalidades de cada aluno é repassada para os professores.

<sup>136</sup> Muitos grupos parafolclóricos se referem ao seu grupo de músicos como regional.

O bombo leguero é um tambor de tamanho médio, com corpo de madeira e coberto com pele de carneiro em ambos os lados e é tocado com baquetas. O nome leguero remete à lenda de que o seu som pode ser ouvido a léguas de distância, e é um instrumento comumente observado nos grupos argentinos de danças folclóricas e também nos grupos de danças gaúchas do sul do Brasil. A timba consiste em um pequeno tambor cônico, com corpo de madeira e coberto com pele de náilon em uma das extremidades. É tocado com a mão no lado da pele e com uma baqueta em forma de vassourinha, que bate e fricciona a madeira em diálogo com a batida da mão.<sup>137</sup>



Figura 50 – Músicos do GODAP. José Carlos da Rocha (Rochinha) e Flávio dos Santos com o Bombo leguero. Fonte – Acervo GODAP [2014].

<sup>137</sup> A timba ficou muito popular nos anos 1970 com o Trio Mocotó, grupo que a utilizava como base percussiva em suas performances.



Figura 51 – Músicos do GODAP (palco do FEFOL).  
Fonte – Acervo GODAP [2014].

Hoje, a performance do GODAP é voltada predominantemente para o espetáculo e na maioria das vezes é executada em um palco. Cidinha Manzolli diz que o grupo inaugura esse tipo de apresentação no FEFOL.

Então, o GODAP... deu início.. a essa.. a essa performance dança e público, porque as.. as manifestações, eram levadas pra escola, para os alunos, elas ficavam ali. Aí nós fizemos na quadra, começamos a fazer a partir da quadra, com um público.<sup>138</sup>

Antes de cada apresentação os integrantes do GODAP se reúnem na casa de Manzolli e separam o figurino que cada um irá utilizar, no local também haverá um ônibus contratado pelo grupo caso haja a necessidade de deslocamento para outras cidades.

De modo semelhante à instrumentação, as performances do grupo foram agrupadas pela região a que são associadas e são denominadas com os nomes destas regiões: sul, sudeste, norte e nordeste. Cada região corresponde a um conjunto de danças, um ciclo que dura em média trinta minutos. As performances de música e dança de cada ciclo são intercaladas por canções características da região representada e consideradas folclóricas pelo grupo. Desse modo, quando o GODAP

<sup>138</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

anuncia em suas performances: “hoje apresentaremos danças da região sudeste”, está dizendo que apresentarão o conjunto – limitado – de danças do grupo referente à região pesquisada pelo grupo e não a totalidade das manifestações observadas na região sudeste do país.

A performance do ciclo da região sul apresenta canções e danças do movimento tradicionalista do Rio Grande do Sul – consideradas folclóricas, catalogadas e sistematizadas por Barbosa Lessa e Paixão Cortes no livro *Manual de Danças Gaúchas*, lançado em 1953 –, características dos grupos de danças vinculados aos CTGs, junto aos quais o GODAP realizou as suas primeiras pesquisas. Por exemplo, chimarrita<sup>139</sup>, balaio<sup>140</sup>, tatu com volta do meio<sup>141</sup>, chote carreirinha<sup>142</sup>, o chote duas damas<sup>143</sup>, pezinho<sup>144</sup>, maçanico<sup>145</sup>, roseira<sup>146</sup>, dança dos facões<sup>147</sup>, chula<sup>148</sup> e malambo<sup>149</sup>.

<sup>139</sup> Chimarrita – de origem portuguesa, chegou ao Brasil em meados do século XVIII. O nome é uma derivação de chama-rita, também conhecida como limpa-banco (CASCUDO, 2001).

<sup>140</sup> Balaio – Introduzida no Rio Grande do Sul pelos colonos açorianos (CASCUDO, 2001), é uma dança de pares soltos com sapateados. Os dançarinos formam dois círculos concêntricos, um de mulheres, outro de homens, que se movem em sentido contrário. O nome originou-se do aspecto de cesto que as dançarinas dão as suas saias, quando se abaixam no momento em que a música diz: “moça que não tem balaio, bota a costura no chão”.

<sup>141</sup> Tatu com volta no meio – dança de pares soltos com sapateados, dividida em duas partes: o sapateado, dos homens, e a “volta no meio”, das mulheres (CASCUDO, 2001). Os homens levam à mão um lenço, que é agitado durante o sapateado.

<sup>142</sup> No Brasil, o xote (*schottische*) surgiu no período da Regência. Inicialmente uma dança de salão, aristocrática, incorporou-se aos bailes populares e regionais (CASCUDO, 2001). A dança do xote varia de acordo com a região em que é encontrada. No Rio Grande do Sul podem ser observados: chotes se largando, chotes de três batidas e o chote carreirinho, que traz como característica um movimento no qual os pares, enlaçados, dão passos ligeiramente “arrastados”, numa “corridinha”.

<sup>143</sup> Chote duas damas – dança de pares enlaçados, cuja coreografia é executada em trios, um peão (dançarino) e duas prendas (dançarinas).

<sup>144</sup> Pezinho – dança de pares soltos, é executada em duas filas que se entrecruzam. A letra da canção indica o movimento dos pés dos dançarinos: “ai bota aqui/ ai bota aqui/ o seu pezinho/ o seu pezinho bem juntinho com o meu”.

<sup>145</sup> Maçanico ou maçarico – dança de pares soltos com sapateados, executada em filas com giros e sarandeiros (movimento de vai e vem das saias, presas pelas pontas dos dedos) das mulheres. O nome é uma corruptela de maçarico, ave característica da região sul do Brasil.

<sup>146</sup> Roseira – dança de pares soltos com sapateados, cujos movimentos evocam o abrir e fechar das pétalas de rosa, intercalados pelo “namoro”, em que peões cortejam as suas prendas com um lenço à mão.

<sup>147</sup> Dança dos facões – dança com caráter de desafio, executada somente pelos homens. Os peões dançam e cruzam os facões ao som da música.

<sup>148</sup> Chula – dança de sapateado com caráter de desafio, executada somente pelos homens. Os dançarinos se revezam nos sapateados, passando os pés de um lado para outro de uma lança (vara de madeira) estendida sobre o chão (CASCUDO, 2001). Será considerado vencedor o dançarino que executar o sapateado mais complexo, sem tocar a lança e sem perder ritmo da música.

<sup>149</sup> Malambo – dança com caráter de desafio, executada somente pelos homens. No malambo os sapateados dialogam com o ritmo do bombo leguero. O malambo também pode ser observado na Argentina.

O repertório dos ciclos das regiões norte e nordeste é composto por danças características dessa região e que o grupo considera folclóricas, como o maneiro o pau<sup>150</sup>, coco<sup>151</sup>, caninha verde<sup>152</sup>, baião<sup>153</sup>, xote<sup>154</sup>, xaxado<sup>155</sup> e asa branca<sup>156</sup>, muitas delas criadas a partir de canções populares de autores como Waldemar Henrique, Nilson Chaves e Luiz Gonzaga. As músicas das performances do ciclo do sudeste, as únicas oriundas de pesquisas de fontes primárias, apresenta um caráter mais instrumental. Quando há texto nas músicas, este aparece em pequenas frases repetidas constantemente.

Apesar de ter as suas performances predominantemente voltadas para o espetáculo, o GODAP é um grupo que se adapta aos mais variados contextos. Além do palco do FEFOL e demais festivais de folclore com estrutura semelhante, para os quais o grupo é convidado, o grupo realiza suas performances nas ruas, durante os desfiles dos festivais, e já apresentou em espaços sem nenhuma estrutura ou equipamento de amplificação sonora. De certo modo, assim como ocorre com os grupos

<sup>150</sup> Maneiro-pau – dança de roda originária da região do Cariri (Ceará), da qual somente os homens participavam. Os dançarinos levam à mão bastões de madeira que se entrecrocavam (CASCUDO, 2001) à maneira das espadas, intercalados entre os dançarinos. Nas fazendas do interior de Minas Gerais, chamado de mineiro-pau, era comum entre os escravos das fazendas da Zona da Mata.

<sup>151</sup> Coco – dança encontrada em praticamente todos os estados do nordeste brasileiro, apresentando variações de acordo com a região: *coco-de-zambê*, *coco-de-praia*, *coco-de-roda*, *coco-de-fita*, *coco-de-embolada*, *coco-pererê*. Ao som de instrumentos de percussão (pequenos tambores e ganzás) os dançarinos cantam o refrão, dançando em roda ou em fila, respondendo aos versos do cantor principal, o *tirador de coco* (CASCUDO, 2001). Aos pares, os dançarinos se alternam no centro da roda, girando e curvando o corpo para frente, com a intenção de fazer com que os umbigos se encostem, produzindo a *umbigada*, passo característico do coco. Em seu livro, *O turista aprendiz* (1976), Mário de Andrade relata o seu encontro com o coqueiro Chico Antônio.

<sup>152</sup> Cana verde ou caninha verde – encontrada nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Mato Grosso, a cana-verde está entre as danças populares mais antigas do Rio grande do Sul (CASCUDO, 2001). A caninha verde que compõem o repertório do GODAP é uma variante observada no estado do Ceará, cujos passos e trajes lembram danças portuguesas.

<sup>153</sup> Baião – segundo Cascudo (2001), divulgada para o todo o Brasil por Luiz Gonzaga, a partir de 1946, o baião representava a dança mais popular do nordeste brasileiro durante o século XIX. Brasil. No GODAP, a dança do baião é uma coreografia criada a partir da canção, *baião, dança da moda*, de Luiz Gonzaga, comumente observada nas performances dos grupos parafolclóricos quando estes apresentam danças da região nordeste.

<sup>154</sup> Xote – No GODAP, a dança do xote é uma coreografia criada a partir da canção, *xote pé de serra*, de Luiz Gonzaga, comumente observada nas performances dos grupos parafolclóricos quando estes apresentam danças da região nordeste.

<sup>155</sup> Xaxado – segundo Cascudo (2001), o xaxado é originário do alto sertão pernambucano e era dançado por Lampião e seus seguidores. Os dançarinos avançam o pé direito em três movimentos laterais, puxando o esquerdo rapidamente, em um rápido e deslizado sapateado. Xaxado é uma onomatopeia do rumor *xa-xa-xa* das alpercatas arrastadas no chão. Muitos grupos parafolclóricos apresentam o xaxado a partir de uma coreografia criada a partir de uma compilação de canções de Luiz Gonzaga.

<sup>156</sup> No GODAP, a dança da assa branca é uma coreografia criada a partir da canção, *asa branca*, de Luiz Gonzaga, comumente observada nas performances dos grupos parafolclóricos quando estes apresentam danças da região nordeste.

folclóricos, os diversos contextos em que o GODAP se apresenta, “moldou” os seus integrantes, tornando-os flexíveis e capazes de se adaptar a qualquer tipo de espaço, inclusive no que se refere à música. Alguns músicos do GODAP adaptaram as suas vozes de forma a alcançar uma maior projeção em espaços abertos.

Manzoli relata que, assim como ocorria com os dançarinos, nos primeiros anos do GODAP o grupo de músicos não era fixo, o que fazia com que a sua formação se alterasse constantemente. Na medida em que o grupo adotou a formação de “regional”, forma que prevalece até os dias atuais, surgiram personagens importantes para a definição das características musicais observadas nas performances do grupo. Neste sentido, Décio Luiz Eduardo Pereira, o Decinho (1957-2014) e Antônio Carlos da Silva, o Toninho (1965-2014) são considerados personagens importantes no que se refere à definição do instrumental, preparação do repertório e consolidação da performance musical do GODAP. Decinho era multinstrumentista, tocava violino, violão, flauta, saxofone, além de diversos instrumentos de percussão, principalmente os utilizados em uma escola de samba como repenique, surdo, caixa clara, tarol, tamborim, chocalho e agogô.

De acordo com Manzoli, Decinho foi o primeiro responsável pela organização (direção musical) dos músicos do GODAP, antes de sua chegada Manzoli era responsável por tudo o que se referia ao grupo, ensinava as danças aos alunos, tocava sanfona e orientava a parte musical. Decinho assumiu a organização da parte musical e Manzoli pode concentrar os seus esforços para o ensino das danças.

Toninho, ou Tony Boy como era conhecido na cidade, é considerado um dos músicos mais importantes em toda a história do GODAP. Entrou para o grupo ainda adolescente e participou das performances do grupo até o momento em que faleceu, em 2014. Toninho tocava violão e cantava, tinha um timbre de voz grave, de grande extensão vocal e por quase quarenta anos desempenhou o papel de voz principal do GODAP. Carismático, com ouvido e memória privilegiados, conhecia o repertório do grupo como ninguém e ainda centenas de canções populares de quase todos os gêneros.

Tony Boy é considerado a “voz” do GODAP por seus integrantes, e a sua imagem era imediatamente associada ao grupo em qualquer contexto em que sua voz fosse ouvida.



Figura 52 – Toninho, Júlio Melo e Márcio Diniz. Músicos do GODAP.  
Fonte – Márcio Diniz. [200-?].



Figura 53 – Márcio Diniz e Toninho (palco do FEFOL).  
Fonte – Márcio Diniz. [200-?].

Em 1997 José Sant'anna recebeu um convite para participar das comemorações do quarto centenário de nascimento do Padre José de Anchieta, realizadas nas Ilhas Canárias, na Espanha. Os organizadores do evento, ligados ao CIOFF, buscavam um grupo folclórico de São Paulo para representar o Brasil e Sant'anna indicou o GODAP. Este momento representou um marco na história do grupo que, a partir de então, passou a receber convites para participar de festivais de folclore organizados pelo CIOFF no Brasil e no exterior.

O GODAP já se apresentou na Espanha, França, Paraguai, Japão, Bolívia, Itália e República Checa, além de organizar sete edições de festivais internacionais de folclore (1998 a 2004) nos moldes CIOFF.<sup>157</sup>

### **5.1.2. O GODAP no FEFOL e a Dança do Bambu**

No FEFOL o GODAP é considerado o grupo anfitrião pelos demais grupos participantes, e na condição de representante do estado de São Paulo, apresenta apenas performances correspondentes ao ciclo da região sudeste, que podem ser observadas em dois momentos distintos: no palco principal do Recinto do Folclore e no desfile de encerramento do Festival. Manzolli argumenta que não faria sentido apresentar os ciclos do sul e norte/nordeste, já que no FEFOL se encontram grupos originários destas regiões. Quando a performance é realizada em outras localidades o grupo apresenta todo o seu repertório.

Nas apresentações do palco principal não há tempo para a passagem de som, o palco é montado de modo que haja espaço para duas linhas de microfones em ambas as laterais, dessa maneira, enquanto um grupo se apresenta, outro se prepara. Os músicos se posicionam primeiro e testam rapidamente suas vozes e seus instrumentos, com tudo pronto, começam a tocar e os dançarinos entram em cena, dando início à performance.

No palco do FEFOL as performances do grupo são extremamente apresentacionais (TURINO, 1998, 2008), havendo pouca interação com o público. Entre as performances que envolvem música e dança, são intercaladas performances es-

---

<sup>157</sup> Em 2014 o GODAP voltou a organizar Festivais Internacionais de Folclore, porém desvinculado do CIOFF.

tritamente musicais que têm por objetivo dar tempo aos dançarinos para a troca de figurino. Durante os números musicais pode haver pequenos momentos de interação com o público, que é convidado a cantar as canções mais conhecidas, e por meio de anedotas que remetem ao Festival e ao próprio grupo.

Ainda que a performance do GODAP seja planejada e ensaiada para ser executada em um palco e, no caso do FEFOL com um tempo cronometrado, muitas vezes ocorrem imprevistos que obrigam músicos e dançarinos a recorrerem ao improvisado. Por exemplo, quando ocorre algum atraso na troca de figurino. Neste caso, os músicos improvisam, seja estendendo o tempo de uma canção, seja emendando um canção na outra, até que algum dos dançarinos dê um sinal, indicando que está tudo pronto para o próximo número.

Outro momento de improvisado acontece quando algum dançarino executa um passo coreográfico fora da ordem, o que faz com que a relação da música com a dança fique comprometida. Quando isso acontece, os músicos têm que ter raciocínio rápido para estender uma introdução, repetir um refrão ou até mesmo saltar parte da música e com isso “alcançar” a coreografia e restabelecer a sincronia entre música e dança. Neste quesito, Tony Boy era um “especialista”, pois era o único músico do GODAP que conhecia todo o repertório de músicas e coreografias do grupo. Desse modo, era capaz de adequar a execução musical às ocorrências da coreografia.

Como músico do GODAP tive a oportunidade de tocar ao seu lado durante quase vinte anos (1997 a 2014) e mais de uma vez pude observá-lo em ação. Em momentos em que havia a necessidade de se improvisar, Toninho executava “malabarismos” musicais com calma e tranquilidade e “consertava” a coreografia, “salvando” a performance. Em certo sentido, Toninho se aproximava destas pessoas denominadas de “Mestres” nas culturas populares e que Oswald Barroso (2004) compara a bibliotecas vivas, no sentido de que detêm na memória e no corpo todas as informações e referências capazes de dar vida à manifestação que representam.

A importância de Tony Boy para o GODAP foi tamanha que, após a sua morte, grande parte das performances do grupo passaram a ser realizadas com a utilização de *play back*, devido à dificuldade do grupo em encontrar músicos que concordem e consigam se apresentar em todas as condições em que o grupo se apresenta, e nas quais Toninho se adaptava com facilidade.

O GODAP possui uma característica que, de modo geral, não é comum nos grupos parafolclóricos, o grupo se adapta ao “chão”, isto é, às ruas e demais

espaços destinados a performance dos grupos presentes no FEFOL. Nestes espaços, como por exemplo, o espaço da Av. Aurora Forte Neves, onde é realizado o desfile de encerramento do Festival, a performance do GODAP pode ser olhada em contraponto a sua performance realizada no palco do Recinto do Folclore.

O grupo caminha pela rua cantando as canções de seu repertório e os dançarinos dançam toda vez que o público presente solicita. Sem nenhum tipo de amplificação, acompanhados de sanfona, violão e zabumba ou bombo leguero, os músicos cantam com a maior intensidade possível, muitas vezes quase gritando, para que os dançarinos e o público presente possam ouvir. Neste momento os dançarinos também cantam, somando às suas vozes as vozes dos músicos, amplificando a sonoridade do grupo dentro da paisagem sonora do desfile do FEFOL.

Toninho era um “especialista” também neste quesito, capaz de projetar a sua voz, muitas vezes imerso em sonoridades cuja intensidade sobrepunha a sonoridade do GODAP, da mesma maneira como fazem os cantores dos Bacamarteiros de Aguada, um grupo considerado folclórico no FEFOL, cujo contexto original de performance difere do contexto em que o GODAP foi criado.

Uma das performances mais conhecidas do GODAP no FEFOL é a dança do bambu, pesquisada por Cidinha Manzolli em 1967 na região de Ibitinga.

Havia um programa na... era feito pelo Sílvio Santos, não lembro qual canal que era, era Cidade contra Cidade<sup>158</sup>. E aí nós vimos.. uma cidade aqui perto da gente, Ibitinga, levou a dança do bambu, eles levaram na competição, a dança do bambu. Daí a diretora do Reis Neves [escola estadual]<sup>159</sup>, a Dona Nena, ela me incentivou a ir aprender. Todo mundo incentivava, aí eu já fiquei coreógrafa, fiquei dançarina, fiquei tudo. Cidinha, vamos fazer a dança do bambu. Ela mesma se prontificou, a escola arranhou uma condução e eu fui, marcamos, e nós fomos lá em Ibitinga, a professora se chamava Janete [Janete Russi], tá registrado no Anuário.<sup>160</sup>

Segundo Manzolli, a dança do bambu está ligada as festas de colheita e era dançada no mês de junho, durante as festas juninas.

No 26º Anuário do FEFOL de 1990, foi publicada a descrição detalhada da dança do bambu, o material utilizado e o modo de prepará-lo, o número de dançarinos e de batedores, o desenho coreográfico e a transcrição da música utilizada.

<sup>158</sup> Cidade contra Cidade – programa de auditório comandado por Sílvio Santos, em que duas cidades competiam entre si a cada edição.

<sup>159</sup> Ao contrário do CENE, a escola Reis Neves está localizada em um bairro da periferia de Olímpia.

<sup>160</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 08 de agosto de 2015.

A dança do bambu é executada sobre quatro pares de bambu de quatro metros de comprimento, posicionados em paralelo sobre dois caibros de madeira estendidos no chão. Movimentados por oito pessoas, denominadas de batedores, os pares de bambus abrem e fecham e a habilidade dos dançarinos consiste em saltar para dentro e para fora dos bambus sem que seus pés fiquem presos.

Os dançarinos são formados por quatro casais, que se alternam em figuras coreográficas ao som da música e das batidas dos bambus. Os trajes dos dançarinos variaram de acordo com a época, atualmente os homens vestem bermuda e camiseta sem manga, ambos da cor verde, as mulheres usam vestidos verdes, abaixo dos joelhos, cobertos com um véu com detalhes brilhantes. Faz parte do traje das mulheres um arco decorado levado à cabeça. Entre os dançarinos encontra-se a figura do marcador, que tem a responsabilidade de dar início à performance e comandar as mudanças coreográficas.

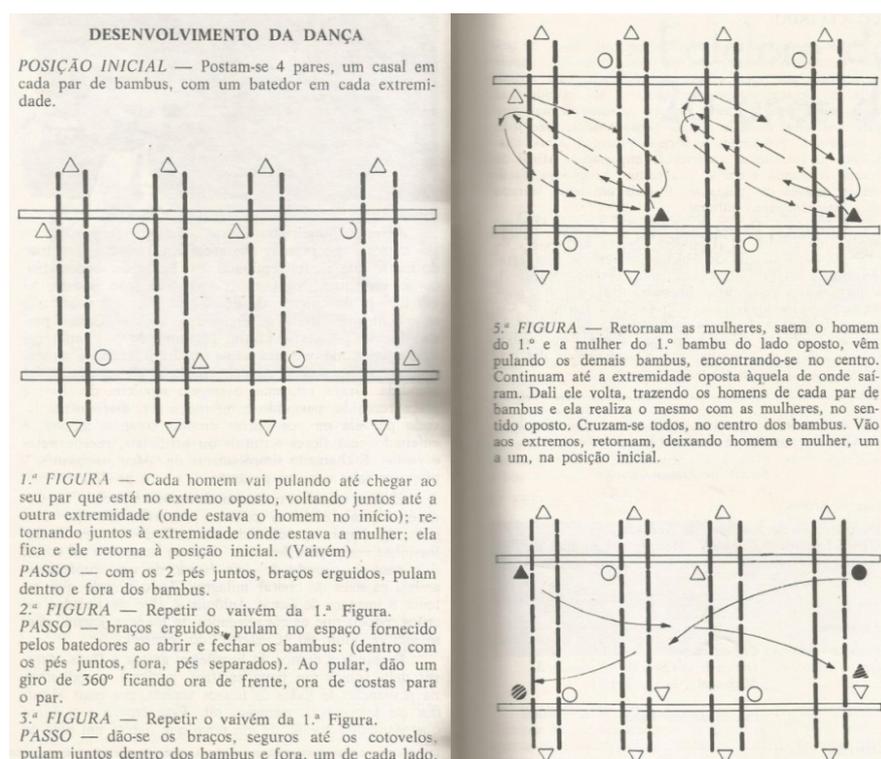


Figura 54 – Publicação relacionada à pesquisa da dança do bambu. Anuário do 26º FEFOL DE 1990. Fonte – Estêvão Reis, acervo pessoal [2016].

A música tem compasso ternário cujo tempo forte coincide com o momento em que os bambus se fecham. A melodia é executada pela sanfona, acompanhada pelo violão e pelo bombo leguero, que marca o tempo forte, junto com os bam-

bus. Os passos dos dançarinos e o movimento de abrir e fechar dos bambus é sincronizado pela música (vídeo 11).

A dança do bambu exige muita concentração por parte de todos os envolvidos e sempre gera tensão quando é executada, pois há sempre o risco de algum acidente. Há um momento da coreografia em que os dançarinos seguram tochas acesas nas mãos e as luzes do palco são apagadas, o que dificulta ainda mais a execução da dança. No FEFOL, quando a performance é anunciada, o público se posiciona bem próximo ao palco para assistir e acompanhar de perto os movimentos dos pés dos dançarinos. Quando a performance se inicia o público fica em silêncio, como se estivesse aflito, torcendo para que tudo corra bem e ninguém se machuque. Em cima do palco a tensão envolve músicos e dançarinos, todos extremamente concentrados. Ao final, as luzes são acesas e o grupo é ovacionado com aplausos e gritos efusivos. A dança do bambu representa uma das performances mais aguardadas pelo público do FEFOL e atualmente, o GODAP é o único grupo do Brasil a executá-la.<sup>161</sup>

A dança do bambu foi a primeira performance da região de Olímpia pesquisada por Cidinha Manzolli, em 1967 e em 2015, durante o 8º Festival Internacional de Folclore de Olímpia (FIFOL), a dança do bambu foi a responsável por um fato inusitado na história do Grupo. Naquele dia, devido a chuva, quase que a performance foi cancelada. O palco estava molhado e escorregadio, aumentando o risco dos dançarinos. Após uma rápida reunião o grupo decidiu que a performance seria realizada no chão, em frente ao palco, aproveitando que chuva havia arrefecido.

No momento em que a performance teve início começou a chover novamente aumentando a tensão do grupo e do público presente, que acompanhava a tudo, ao mesmo tempo em que procurava se proteger com guarda-chuvas. A performance foi um sucesso e o grupo se sentiu orgulhoso por ter conseguido apresentá-la em condições tão desfavoráveis.

O fato inusitado foi que a performance foi filmada por um dos integrantes do GODAP e publicada na página do grupo na internet e republicado por um músico turco chamado Bora Yeter em sua página. A partir daí o que se viu foi um desses

---

<sup>161</sup> Em 2013, no *Mondial des Cultures de Drummondville* (Canadá) observei um grupo filipino que executava uma performance semelhante. Sobre dois pares de bambus (de tamanho menor), posicionados no chão, na forma do “jogo da velha”, um casal de dançarinos executavam os passos coreográficos.

fenômenos da internet, o vídeo com a dança do bambu (debaixo de chuva) teve mais de vinte milhões de visualizações e a popularidade repentinamente alcançada resultou em um convite para o GODAP se apresentar no programa Encontro da Rede Globo, apresentado por Fátima Bernardes.<sup>162</sup>

A participação do GODAP obteve a segunda maior audiência da história do programa, segundo os seus organizadores. No vídeo oficial do programa, publicado no sítio virtual da Rede Globo, é possível ver os atores que participaram do programa e a própria Fátima Bernardes tentando aprender os passos e dançando junto aos dançarinos do GODAP a dança do bambu.<sup>163</sup>



Figura 55 – dança do bambu no FEFOL (Praça da Matriz).  
Fonte – MIVO [197-?].

---

<sup>162</sup> Após a participação no programa Encontro, o GODAP foi convidado para participar dos programas: Legendários e Programa da Sabrina (Rede Record); e Domingão do Faustão (Rede Globo).

<sup>163</sup> Link com a dança do bambu em Olímpia: <https://www.facebook.com/godapolimpiaoficial/?fref=ts> e link com a dança do bambu no programa Encontro da rede Globo: <https://www.facebook.com/godapolimpiaoficial/?fref=ts>



Figura 56 – dança do bambu, momentos antes e começar.  
(Festival Internacional de Folclore de Olímpia – FIFOL).  
Fonte – Acervo GODAP [2015].



Figura 57 – Cidinha Manzoli e GODAP no programa Encontro (Rede Globo).  
Fonte – Acervo GODAP [2015].

Como vimos o GODAP se enquadra na categoria êmica de parafolclore, observada no contexto do FEFOL, que engloba grupos cujas performances são voltadas predominantemente para o espetáculo. No entanto, os grupos parafolclóricos não são homogêneos e cada qual negocia as suas práticas de acordo com as circunstâncias específicas de cada momento. Dessa maneira, cada grupo desenvolve práticas performativas peculiares. Em certo sentido, o GODAP se assemelha aos grupos performativos que experimentaram um processo de folclorização, segundo o conceito de Castelo-Branco (2013), no que tange a estética de suas performances.

O GODAP é resistente a mudanças, tanto no que se refere ao figurino do grupo, quanto à música e a coreografia das danças. Manzolli relata que no momento da performance os dançarinos são proibidos de usar brincos ou algum outro acessório que seja considerado fora do contexto em que a sua pesquisa foi realizada. Desse modo, o GODAP apresenta em suas performances, praticamente as mesmas músicas e as mesmas coreografias desde o início do grupo.

O GODAP se apropriou dos conceitos de folclore e parafolclore que atuam no FEFOL e a partir daí construiu o seu repertório performativo. Ao não admitir mudanças em suas práticas, o GODAP acredita “preservar” e valorizar uma tradição que já não é mais possível de ser observada em seu contexto tradicional, como é o caso das danças que englobam o ciclo da região sudeste apresentadas pelo grupo. Manzolli argumenta que, apesar de ter participado de pesquisas junto às manifestações folclóricas da região de Olímpia, como as Folias de Reis, nunca se interessou em incorporá-las ao GODAP, pelo fato de que estas manifestações se encontravam em atividade em seu contexto original e por isso não fazia sentido representá-las. Neste sentido, as performances do GODAP representam uma “fotografia”, tirada por Manzolli, de um mundo que já não existe mais.

Diferentemente do que ocorre com outros grupos participantes, o FEFOL representa para o GODAP o seu contexto tradicional de performance, posto que o grupo nasce em função do Festival. O espaço do FEFOL oferece as condições materiais e simbólicas para que o grupo desenvolva as suas performances, considerando que são pensadas para serem executadas em um palco, com toda a estrutura de som e iluminação que o palco oferece. Ao mesmo tempo, o grupo adapta e executa as suas performances em locais que se assemelham aos espaços encontrados nos contextos tradicionais de performance de outros grupos, como as ruas, praças e igrejas.

Enquanto uma comunidade de prática, o domínio comum de interesse do GODAP é o folclore. Através da música e da dança, consideradas folclóricas pelo grupo, os seus integrantes se reúnem com o objetivo de ensaiar e por meio dos ensaios constroem e fortalecem as suas relações em relação ao grupo e a própria comunidade. O conhecimento compartilhado nos ensaios, tendo o folclore como domínio comum, constrói um repertório de recursos que será utilizado por todo o grupo. Dessa maneira, através da prática compartilhada proporcionada pela interação regular dos ensaios, o grupo (re) cria coletivamente o seu repertório performativo, um repertório que já conta quase cinquenta anos.

Este repertório lhe permite negociar as suas práticas de acordo com o contexto em que estão inseridos. A performance da dança do bambu, apresentada pelo GODAP desde 1967, e pautada pela música e dança consideradas folclóricas, é projetada por um veículo tecnológico completamente novo (a internet), o que resulta em uma performance que produz a segunda maior audiência da história de um programa produzido por um veículo (a televisão) voltado quase que exclusivamente para a produção da Indústria de Entretenimento. O que suscita os questionamentos de Reily (2000) acerca da fluidez entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte, fluidez que só tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo e que é salientada pela orientação processual do folclore.

## 5.2. O Grupo Sabor Marajoara

O Grupo de Expressões Parafolclóricas Sabor Marajoara foi fundado por Paulo Parente (1958-2015)<sup>164</sup> e Alexandre Monteiro em 1989, na cidade de Belém (Pará). Assim como o GODAP, o Sabor Marajoara se insere na categoria êmica parafolclore, observada no contexto do FEFOL, e do mesmo modo, deve a sua existência ao Festival do Folclore de Olímpia. A data oficial de fundação do grupo é o dia 24 de junho, dia de São João, de 1989, no entanto o grupo Sabor Marajoara inicia as suas atividades em 1985, incentivado por José Sant'anna. (REIS, 2012). Antes de criar o Sabor Marajoara, Parente havia participado do FEFOL com o grupo os Baioaras (Pará), ocasião em que estabeleceu contato com Sant'anna, e chegou a residir

---

<sup>164</sup> Paulo Parente esteve em Olímpia pela última no FEFOL de 2014, sem o Sabor Marajoara.

em Olímpia, período em que os laços entre eles se estreitaram. Após a sua saída dos Baioaras, decide criar o grupo, com o intuito de voltar ao Festival de Olímpia.

O núcleo de início do Sabor Marajoara é o núcleo familiar de Parente: “começamos na casa de meu pai, o primeiro presidente foi meu pai. Minha mãe, meus irmãos né, os amigos por perto [...]” (REIS, 2012).<sup>165</sup> Segundo Parente, o nome do grupo foi criado a partir de uma canção do compositor paraense Nilson Chaves, cuja letra faz referência ao açaí, fruta típica do Pará:

Põe tapioca  
Põe farinha d'água  
Põe açúcar  
Não põe nada  
Ou me bebe como um suco  
Que eu sou muito mais que um fruto  
Sou sabor marajorara<sup>166</sup>

O trabalho de Parente para a criação do Sabor Marajoara trilhou o mesmo caminho percorrido por Cidinha Manzolli ao criar o GODAP, ou seja, as performances criadas foram embasadas por um trabalho de pesquisa desenvolvido pelo grupo. Parente relata que a maneira como José Sant'anna concebia o folclore, o influenciou a buscar as “raízes” das manifestações que seriam representadas pelo Sabor Marajoara.

A gente busca a essência mais próxima [...] Pra gente poder buscar, tem que buscá alguém bem antiga, pra poder apresentar essa dança pra gente. [...] a gente entendia que ele [Sant'anna], era muito mais para o folclore, muito mais para o original [...] ele gostava muito do original, daquele que tivesse a essência ótima [...].<sup>167</sup>

Ao contrário do GODAP, o Sabor Marajoara apresenta somente performances oriundas de manifestações folclóricas do seu estado de origem, o estado do Pará e assim como os demais grupos analisados se organiza enquanto uma comunidade de prática (WENGER, 2012), tendo o folclore como domínio comum e com papéis organizacionais e performativo/rituais definidos e distribuídos entre os seus integrantes.

A organização e manutenção do grupo são de responsabilidade de uma diretoria, estruturada a partir de um presidente. Aos músicos e dançarinos cabem os

<sup>165</sup> Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011, 2013.

<sup>166</sup> Trecho da canção *Sabor Açaí*, de Nilson Chaves, que deu origem ao nome do grupo.

<sup>167</sup> Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011, 2013.

papeis performativo/rituais. O grupo é composto por aproximadamente quarenta pessoas, distribuídas entre dançarinos (dez casais), músicos (dez) e apoiadores e colaboradores (dez). Atualmente, o grupo trabalha para se tornar uma associação cultural.

As performances do grupo são distribuídas de acordo com a região que representam. Região do Marajó: chula marajoara, vaqueiros de Marajó, lundu marajoara. Região do Baixo Tocantins (município de Cametá): maçarico, banguê, samba de cassetes, siriá. Região do Salgado (município de Marapanim): carimbó e dança do peru do Atalaia. Região metropolitana de Belém: Abaluaiê (Obaluaiê), pretinhas de Angola, batuque amazônico. Os trajes acompanham as características das regiões e variam de acordo com cada performance.

As performances denominadas de afro-religiosas demandam um cuidado especial por parte do grupo, que diz ser necessária uma preparação espiritual para que sejam executadas com sucesso. Segundo Parente, as pesquisas que deram origem a estas performances seguiram a recomendação de Sant'anna, de que era necessário conhecer com profundidade o que seria representado. Neste sentido, Parente diz que alguns dos integrantes do grupo se iniciaram nos cultos da Umbanda e da Jurema<sup>168</sup>, em busca dos fundamentos necessários para a compreensão destas manifestações em sua totalidade (REIS, 2012, 2013).

O Sabor Marajoara denomina o seu grupo de músicos de regional e utiliza em sua formação instrumentos de percussão, cordas e sopro: dois curimbós (tambor grande), maracas, ganzás, agogô, paiás, triângulo, banjo, violão, flauta, clarineta e ou saxofone.<sup>169</sup>

Os curimbós são grandes tambores de madeira, escavados diretamente em um tronco de árvore. Tem aproximadamente um metro de altura, com quarenta centímetros de diâmetro na parte superior, onde é presa uma pele de veado. A sua técnica de execução envolve dois instrumentistas, um deles sentado sobre o corpo do instrumento, percutindo-o com as mãos, enquanto outro se posiciona na parte de trás do curimbó e utiliza duas baquetas denominadas de matracas, para percutir o corpo do instrumento. O som do curimbó é extremamente grave e no Sabor Marajoara, a sua execução é uma função masculina (REIS, 2012). Os curimbós constituem a

---

<sup>168</sup> Ver Reis, 2012.

<sup>169</sup> No FEFOL em 2011 a flauta doce era o instrumento solista do Sabor Marajoara (REIS, 2012).

base do regional, sustentam a pulsação e controlam os andamentos das músicas, além de ser considerado um instrumento “sagrado” pelo grupo.<sup>170</sup> George Sampaio, músico do Sabor Marajoara, define o curimbó como o coração do grupo.

Uma maraca consiste numa cabaça ou casca de coco, recheada com sementes em seu interior e presa por uma haste. São tocadas em pares através de movimentos circulares mantendo a haste presa em uma das mãos. O movimento faz com que as sementes entrem em contato com o interior da cabaça, produzindo o som (REIS, 2012). Os paiás são instrumentos de percussão construídos a partir de materiais diversos, como sementes de tamanho grande (de árvores encontradas na Amazônia), chaves de portas, unhas de animais (lhama), casca de mexilhões, etc. Presos por um fio estes instrumentos se assemelham a um grande chaveiro, e produzem som ao contato das mãos (REIS, 2012).



Figura 58 – Paiás do grupo Sabor Marajoara.  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200?].

<sup>170</sup> No culto da jurema o curimbó é o responsável pela ligação entre o mundo material e o mundo espiritual, de maneira semelhante ao que é observado no candomblé e na umbanda. Segundo Cardoso (2006), o termo candomblé pode ser compreendido como um termo genérico utilizado para denominar algumas religiões afro-brasileiras que compartilham certas características: apresentam o fenômeno da possessão e a importância da música em seus rituais. A música está presente em toda a estrutura do candomblé e desempenha um papel fundamental nos rituais públicos. As divindades (orixás) cultuadas nestas religiões mostram-se através da incorporação nos corpos dos seus filhos. Candomblé de queto, candomblé de angola, candomblé de jeje e candomblé de caboclo são exemplos de religiões que possuem o nome genérico “candomblé” (CARDOSO, 2006). Tipicamente brasileira, a umbanda possui características semelhantes, entre as quais o fenômeno da possessão e o papel desempenhado pela música.

Os instrumentos de sopro, quaisquer que sejam, são os instrumentos solistas do regional, responsáveis pelas introduções das canções, pelas intervenções e contracantos e pelas melodias de caráter instrumental. O violão e o banjo são os instrumentos responsáveis pela harmonia<sup>171</sup> (REIS, 2012). No regional, o músico Ricardo Amanajás é considerado a voz principal do grupo, no entanto, todos os instrumentistas cantam.



Figura 59 – Regional do Sabor Marajoara em Belém, com os curimbós em primeiro plano e maracas aos fundo.  
Fonte – Acervo Sabor Marajoara [2015].

Assim como o GODAP, o Sabor Marajoara assimilou os conceitos êmicos que distinguem folclore e parafolclore que agem no contexto do FEFOL.

Entre as performances denominadas pelo grupo de afro-religiosas, encontram-se a dança do Obaluaiê. Na umbanda e no candomblé, Obaluaiê, conhecido também como Omolu, é o orixá da cura, cujo poder lhe permite curar ou espalhar as doenças. Tem o corpo todo coberto com palha e no sincretismo com o catolicismo

---

<sup>171</sup> De acordo com Luisinho Lins, músico do Balé Folclórico da Amazônia, o banjo executa os mesmos ritmos do rufo, um instrumento de percussão utilizado no carimbó da cidade de Santarém Novo (Pará) (REIS, 2012).

representa São Lázaro. A dança do Obaluaiê é uma das principais performances do Sabor Marajoara e uma das mais aguardadas no FEFOL. Em torno dela há todo um discurso por parte do grupo que abrange desde a confecção dos trajes até a preparação espiritual dos dançarinos para executá-la.

Segundo Parente, o traje utilizado pelo dançarino que representa o Orixá foi “abençoado” no Terreiro do Gantois em Salvador (Bahia) e não é qualquer dançarino do grupo que tem autorização para usá-lo. A performance deve ser apresentada preferencialmente às sextas feiras e os dançarinos devem cumprir algumas obrigações religiosas antes de entrar em cena. A performance é executada por seis dançarinos, também cobertos de palhas, representando os demais orixás, além de Obaluaiê, Exú, Iansã, Iemanjá, Xangô, Oxóssi e Ogum. Os dançarinos executam passos coreográficos em torno do dançarino que representa Obaluaiê, considerado o personagem principal.

A música utilizada na performance reúne um conjunto de canções que, segundo os integrantes do grupo, são ligadas à umbanda e ao candomblé, cujas letras mesclam português e iorubá. O compositor paraense Waldemar Henrique (1905-1995), de quem o grupo Sabor Marajoara utiliza algumas canções em suas performances, compôs uma série de peças sobre estes mesmos temas<sup>172</sup>.

A instrumentação da música que acompanha a dança é a mesma que é utilizada nas demais performances do grupo, no entanto, na dança do Obaluaiê, o papel do curimbó é ainda mais importante. De acordo com o grupo o curimbó é um instrumento que também é utilizado na cerimônia do culto da jurema, no Pará, daí o seu caráter religioso e sagrado. O músico Ricardo Amanajás (iniciado na jurema) é quem comanda a performance através do canto e dos toques do curimbó (vídeo 12).

Além da dança do Obaluaiê, a dança dos vaqueiros de Marajó e o lundu marajoara estão entre as principais performances do grupo.

---

<sup>172</sup> Waldemar Henrique compôs as canções: Abaluaiê; No Jardim de Oeira; Sem Seu e Abá-Logum, gravadas no LP *Cantos da Amazônia*, lançado pela FUNARTE em 1982.



Figura 60 – Dança do Obaluaiê: Paulo Parente como Obaluaiê (palco do FEFOL).  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200-?].



Figura 61 – Dança do Obaluaiê no FEFOL.  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200-?].

A dança dos vaqueiros de Marajó representa a vida dos vaqueiros, que cuidam dos rebanhos de búfalos, na ilha do Marajó. A performance é executada somente por homens, vestidos de branco, com calças curtas (um pouco abaixo do joelho e camisas de botões de manga comprida. Calçam tamancos e uma capa vermelha é usada sobre os ombros, chapéu e um laço levado a mão completam o traje. Durante a performance os dançarinos batem os pés calçados com tamancos com força no piso, simulam os movimentos de um búfalo e o ato de cavalgar, girando o laço no ar.

Os dançarinos entram em cena com a música em andamento lento e cadenciado, as batidas dos tamancos marcando o tempo. A melodia cantada tem caráter bastante rítmico e é pontuada pelos toques do curimbó. Quando o grupo está todo em cena, a música ralenta e segue-se uma parte recitativa, para depois, sob o grito de *êh boi!*, acelerar de maneira abrupta. Após outra parada, a música retoma o andamento inicial e depois volta a acelerar, mantendo o novo andamento até o final. À medida que a música avança os dançarinos batem com cada vez mais força os tamancos no chão e saltam e gritam interagindo com os músicos. Como nas demais performances do Sabor Marajoara é o curimbó quem comanda as transições (vídeo 13).



Figura 62 – Dança dos vaqueiros de Marajó (palco do FEFOL).  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200-?].



Figura 63 – Detalhe do traje masculino dos vaqueiros de Marajó (FEFOL).  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200-?].

A performance do lundu marajoara é apresentada pelo grupo Sabor Marajoara como uma manifestação que remete aos tempos da escravidão. De acordo com a lenda contada pelo grupo, os escravos homens dançavam para conquistar as suas mulheres. Segundo Sandroni (2001), a palavra lundu, ou as suas variações gráficas *lundu* ou *lumdum* designam coisas diferentes na música brasileira, que de modo geral, são consideradas interligadas: *lundu* foi o primeiro nome de uma dança popular, um gênero de canção de salão e, posteriormente, uma canção folclórica.

A performance envolve o mesmo número de homens e mulheres, vestidos com trajes leves. As mulheres usam uma saia estampada com motivos florais de cores fortes, geralmente vermelhas, e um top preso ao pescoço de onde pendem duas linhas de contas. Os homens usam calças curtas, brancas, decoradas com estampas de desenhos marajoaras nas laterais e dançam sem camisa, com colares de contas atravessados ao peito. Muitas vezes usam uma espécie de pulseira presa em um dos braços, na altura dos ombros, como acessório.

A performance se inicia com os dançarinos posicionados no palco, formando duas filas paralelas. Quando a música se inicia um dos dançarinos (homens) bate palmas duas vezes e o grupo começa a se movimentar. As palmas são utiliza-

das em momentos específicos da performance e servem de sinais para as mudanças coreográficas. A performance exige flexibilidade dos dançarinos, posto que, são utilizados muitos movimentos de cintura e de agachamento.

A música que conduz a performance é lenta, geralmente de caráter instrumental e sustentada por uma figura rítmica que Mário de Andrade chamou de “síncope característica” – semicolcheia-colcheia-semicolcheia, seguida de duas colcheias – (Sandroni, 2001), tocadas no curimbó. Atualmente o Sabor Marajoara também utiliza uma canção na performance do lundu, que mantém a “síncope característica” como base rítmica na qual parte da melodia original é citada na introdução da nova música.

No início da performance o movimento das mulheres é mais contido e a expressão dos seus rostos é séria, sem nenhum traço que indique simpatia pelo parceiro. Os homens se aproximam e elas se afastam, indicando que se trata de um jogo de sedução. À medida que a performance avança, os movimentos se tornam mais amplos, os sorrisos se abrem e os casais dançam cada vez mais próximos. Quando a música termina, o grupo retoma a antiga melodia instrumental, acelerando aos poucos. Os dançarinos acompanham a aceleração da música, executando movimentos cada vez mais rápidos e se dirigem para a saída do palco, apenas um casal fica em cena.

Segundo o Sabor Marajoara, a performance do lundu marajoara termina com a representação do ato sexual, o que demonstra que os homens tiveram sucesso em suas conquistas (vídeo 14).



Figura 64 – Síncope característica.



Figura 65 – Início da dança do lundu: mulheres e homens separados (FEFOL).  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [200-?].



Figura 66 – final da dança do lundu: homens e mulheres próximos (palco do FEFOL).  
Fonte – Acervo Sabor Marajoara [200?].

Durante as apresentações dos grupos no palco do Recinto do Folclore, observa-se a seguinte dinâmica por parte do público: a maioria do público presente assiste às performances dos grupos sentadas nas arquibancadas, enquanto algumas pessoas acompanham as performances de pé, posicionadas em frente ao palco. O número de pessoas se alterna de acordo com o grupo que está no palco e com a performance que está sendo executada. Quando o Sabor Marajoara está em cena, o número de pessoas em frente ao palco aumenta consideravelmente e pode-se dizer que, atualmente, o grupo possui uma espécie de “fã-clube” em Olímpia.

As pessoas cantam e dançam durante quase toda a performance do Sabor Marajoara e não é raro as pessoas subirem ao palco para dançar junto com o grupo antes mesmo de a performance terminar. Os poucos momentos de silêncio ocorrem quando são executadas as performances da dança do Obaluaiê e do lundu marajoara. Neste momento, o estado do público é quase de contemplação.

Neste sentido, apesar de a performance do Sabor Marajoara ter caráter predominantemente apresentacional (TURINO, 2008) no palco do FEFOL, em alguns momentos ela tangencia a performance participativa, mesmo quando o grupo se encontra em um espaço como é o espaço do palco, destinado predominantemente aos grupos cujas performances são estritamente apresentacionais. Além disso, e apesar de ser concebida na forma de um espetáculo, o Sabor Marajoara adapta a sua performance para ser apresentada nos diferentes espaços do FEFOL, além do palco do Recinto do Folclore. Inclusive, faz parte do instrumental do grupo um curimbó de tamanho pequeno, preso por uma correia e levado a tiracolo, que é utilizado nos desfiles do Festival, na Peregrinação Folclórica e em qualquer outro contexto onde haja a necessidade de deslocamento durante a performance.



Figura 67 – Sabor Marajoara nas ruas de Olímpia. Dança – xote bragantino.  
Fonte – Luis Fernando Rabatone [199-?].

O Sabor Marajoara nasceu influenciado pelas categorias êmicas de folclore e parafolclore que operam no contexto do FEFOL e a partir destas categorias se considera um grupo parafolclórico, inclusive incorporando o termo ao seu nome, Grupo de Expressões Parafolclóricas Sabor Marajoara. No entanto, o grupo adota algumas práticas que, segundo estas mesmas categorias, poderiam ser incluídas na categoria êmica de folclore, como por exemplo, o vínculo de alguns de seus integrantes com as práticas religiosas apresentadas nas performances do grupo, como a dança do Obaluaiê. Porém, no contexto do FEFOL e de maneira geral, no universo dos festivais de folclore estas categorias exercem tamanha força, que esta hipótese nem sequer é cogitada.

Parente deixa isso claro em sua fala.

[...] não é que a gente não queira, a gente não pode ser um grupo folclórico. Porque folclore é para aquele grupo que é da raiz. Nós temos a marujada de Bragança, ela é folclórica, ela é daquele interior. A gente não criou uma dança, a gente não trouxe ela da raiz. Nós passamos a ser parafolclóricos porque nós trazemos aquela dança pra nossa cidade e apresentamos pra outros locais. [...].<sup>173</sup>

<sup>173</sup> Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

Seguindo o raciocínio de Parente, o fato de o Sabor Marajoara ter criado inúmeras performances de música e dança, que nos novos contextos de performance já são consideradas práticas tradicionais do grupo, não lhe autoriza a considerar o seu grupo como parte do folclore paraense.

Neste sentido, um episódio relatado por Parente durante a 47ª edição do FEFOL, em 2011 e repetido por Ricardo Amanajás em uma entrevista para uma rádio olimpiense, em 2015, demonstram como estas categorias êmicas operam neste universo.

[...] tanto que no ano que nós viemos que ele [Sant'anna] viu o Sabor Marajoara, ele chegou ao ponto de dizer pra gente: vocês são o grupo parafolclórico, mais folclórico que eu já conheci. [...] Quando ele falou isso pra gente, a gente se sentiu assim.. extasiado dele falar isso pra gente, né? A gente, um grupo parafolclórico e ele sentir que a gente era folclórico, foi isso que ele falou pra gente.<sup>174</sup>

Os discursos internos do FEFOL que possibilitaram o desenvolvimento das categorias êmicas de folclore e parafolclore, conferem o topo da hierarquia ao folclore e permitem aos grupos inseridos neste novo contexto se sentirem orgulhosos de suas práticas. Ao se sentir orgulhoso pelo fato de Sant'anna se referir ao seu grupo como um grupo parafolclórico, com características de um grupo folclórico, Parente corrobora a hierarquia atribuída ao folclore no contexto do FEFOL. Alessandra Ribeiro, diretora do Jongo Dito Ribeiro, disse ao participar pela primeira vez do FEFOL: “sempre me incomodou o que eu faço [o jongo] ser chamado de folclore, mas aqui em Olímpia eu não me importaria.”<sup>175</sup>

Glaura Lucas (2006) analisa um episódio ocorrido com Comunidade dos Arturos,<sup>176</sup> em Contagem (Minas Gerais). O aumento considerável de solicitações para que os Arturos participassem de eventos em outras localidades, motivou a criação, pela própria comunidade, do grupo os Filhos de Zambi, cuja proposta era performar as práticas do congado em eventos realizados fora da comunidade. Segundo Lucas (2006), desse modo os Arturos manteriam preservadas as suas práticas religiosas e ao mesmo tempo conseguiriam atender as solicitações externas, muitas

<sup>174</sup> Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

<sup>175</sup> Alessandra Ribeiro em conversa informal com o autor em 2014.

<sup>176</sup> Comunidade dos Arturos – uma das mais antigas e tradicionais comunidades de congadeiros de Minas Gerais. Para saber mais sobre os Arturos, ver Lucas (2002).

delas advindas da projeção alcançada pela comunidade através de pesquisa da autora.

No entanto, o que parecia ser a solução, tornou-se o problema. Segundo Lucas (2006), o fato de os trajes, os instrumentos musicais e os integrantes das performances que envolvem as práticas rituais dos Arturos dentro da comunidade, serem os mesmos que participam das performances dos Filhos de Zambi realizadas fora da comunidade, foi motivo de preocupação para os Arturos, porque em certo sentido, este fato dificultava o estabelecimento de limites entre os dois contextos, o tradicional e o novo contexto de performance.

Uma vez fardados e portando os instrumentos e objetos consagrados das guardas, eles se tornam “soldados” de Nossa Senhora, e é para ela que vão trabalhar, independentemente dos contextos de suas performances e dos objetivos dos organizadores dos diversos eventos (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

Obtive relato semelhante de Maria de Lourdes Borges Ribeiro, presidente do Terno Chambá de São Sebastião do Paraíso (Minas Gerais), ao se referir à participação de seu grupo no FEFOL: “[o Terno Chambá] canta pros seis santos e também pra Nossa Senhora Aparecida, Canta pela devoção. Somos devotos, uma dança antiga e é devoção” (REIS, 2012).<sup>177</sup> Assim como os Arturos, para Maria de Lourdes a obrigação primeira do Terno Chambá era louvar os seus santos de devoção, independentemente do contexto em que estavam inseridos.

Neste sentido, de maneira semelhante ao que ocorre com o GODAP, o contexto tradicional de performance do Sabor Marajoara é o Festival do Folclore de Olímpia, apesar de ter sido fundado em Belém (Pará), e é naquele espaço que o grupo se sente a vontade. As performances do Sabor Marajoara foram criadas tendo como referência os diversos espaços do FEFOL e por isso se enquadram com facilidade em qualquer um deles, seja no palco, seja nas ruas e praças, e até mesmo nas igrejas. O músico George Sampaio relata que há uma preparação especial por parte do grupo, no que tange aos ensaios e ao cuidado com os figurinos, quando a participação no FEFOL se aproxima e destaca que em Belém, no universo em que o grupo atua, o FEFOL é visto como um objetivo a ser alcançado.

---

<sup>177</sup> Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

Tanto o GODAP, quanto o grupo Sabor Marajoara, compreendidos aqui como comunidades de práticas (WENGER, 2012), podem ser estudados como folclore (disciplina) desde que considerado a perspectiva dos contextualistas, que compreendem o folclore como um processo, cujas práticas estão diretamente relacionadas aos contextos em que estão inseridas. A orientação processual dos contextualistas propõe que se deve deixar de considerar o folclore como um “domínio independente de produtos culturais relacionados de forma abstrata, com algum corpo homogêneo de pessoas identificado como folclórico e que dele participam coletivamente” (BAUMAM, 1971), ou seja, como um produto, como uma coisa estática localizada em uma época distante.

Ao introduzir o contexto na análise, o trabalho dos contextualistas coloca o foco na ação, no momento em que ela acontece, ou seja, coloca o foco na performance e com isso transforma os seus participantes em agentes. Desse modo, os integrantes do GODAP e do Sabor Marajoara se tornam agentes, capazes de negociar, interna e externamente, não só as ações imediatas da performance em si, como também todo o seu capital simbólico, de acordo com o contexto em que estão inseridos e sempre considerando os interesses do grupo. Para estes grupos o processo é o mais importante, a travessia (GUIMARÃES ROSA, 2001), a travessia mediada pela prática da performance, aprendida coletivamente através do conhecimento compartilhado (WENGER, 2012), que torna o fazer divertido e faz com que o grupo se desenvolva enquanto comunidade.

## Capítulo 6

### O Pastoril Dona Joaquina e os grupos do Capitão Ferreira

#### 6.1. O Pastoril Dona Joaquina

O Pastoril Dona Joaquina foi fundado pela professora Séphora Bezerra (1962-2014) em 2006, na cidade de São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte). Séphora relata que ao criar o grupo o seu objetivo consistia em renovar a tradição do pastoril no Rio Grande do Norte. Segundo Alexander Ivanovich, primo de Séphora e integrante do Pastoril Dona Joaquina desde a sua fundação, há aproximadamente vinte anos a tradição do pastoril não era encontrada na região de São Gonçalo do Amarante.

Desde o princípio eu fui convidado pela professora Séphora, que é minha prima, e quando ela teve a ideia de.. de retomar o Pastoril, que foi abandonado um pouco na cidade de São Gonçalo do Amarante, eu acredito que o último Pastoril que apareceu por lá foi o Estrela do Norte. [...].<sup>178</sup>

O folguedo do pastoril é encontrado tradicionalmente no nordeste brasileiro, especialmente nos estados de Alagoas e Rio Grande do Norte e, originalmente, representava a visita dos pastores ao estábulo de Belém. Em frente ao presépio das casas e nos pátios das igrejas, os pastoris entoavam cantos e loas<sup>179</sup> à espera da Missa de Natal. Assim como toda manifestação (folclórica) das culturas populares brasileiras, o Pastoril apresenta variações de acordo com a região onde é encontrado. Cascudo, (2001 [1954]) assim descreve um pastoril por ele observado: os integrantes dos grupos de pastoris religiosos cantam vestidos de pastores e tem como personagens o *velho*, o *vilão*, o *saboio*, o *soldado* e o *marujo*.

---

<sup>178</sup> Alexander Ivanovich em entrevista ao autor em julho de 2012.

<sup>179</sup> Loas – parte declamada, geralmente de maneira improvisada, no intervalo entre as canções do pastoril (Informação obtida junto a Alexander Ivanovich, palhaço do Pastoril Dona Joaquina).

Ivanovich relata que no Rio Grande do Norte podem ser observados dois tipos de pastoris, o pastoril religioso, também chamado de Lapinha, e o pastoril profano.

Porque nós temos a.. o Pastoril, religioso ou Lapinha, que conta exatamente a história das pastorinhas que vão fazer a visitação ao menino Deus que acaba de nascer, então elas partem, procurando o presépio, né?! [...] eram apresentados principalmente nos pátios de igrejas, é... onde aconteciam as festas religiosas... ou as festas de presépio, de festejo do nascimento de Jesus Cristo, mas quando ele é.. se profanizou [...] eles não tinham mais época pra ser dançado, qualquer época, qualquer festa eles poderiam dançar [...].<sup>180</sup>

A descrição do pastoril observado por Cascudo ([1954], 2001) difere do Pastoril Dona Joaquina, tanto no que se refere aos personagens, quanto à instrumentação utilizada pelo grupo de músicos.

No FEFOL, o Pastoril Dona Joaquina está inserido na categoria êmica folclore, apesar de apresentar características da categoria parafolclore e assim como os demais grupos estudados se organiza enquanto uma comunidade de prática (WENGER, 2012), com papéis administrativos e performativo/rituais, claramente definidos. O grupo é formado por aproximadamente vinte integrantes divididos entre dançarinos e músicos, além das pessoas que compõem a diretoria, responsável pela manutenção do grupo.

Os papéis performativo/rituais atribuídos aos dançarinos do Pastoril Dona Joaquina correspondem às personagens da Diana, das Pastoras e do Palhaço. As pastoras são divididas em dois grupos, o cordão azul e o cordão encarnado. Formado exclusivamente por mulheres jovens, as pastoras cantam e dançam disputando a atenção do público, em uma contenda para saber qual dos dois cordões é o melhor. A personagem da Diana interage com ambos os cordões durante a brincadeira e é a responsável pela mediação da disputa. O Palhaço é o responsável pela manutenção e pelo bom andamento da performance.

As dançarinas dos cordões usam vestidos de tecido leve, um pouco acima do joelho, adornados com lantejoulas na barra, na cintura e no colo. Calçam sapatilhas brancas e trazem na cabeça uma espécie de coroa, enfeitada com as mesmas lantejoulas dos vestidos. Os trajes utilizados pelos dois cordões se assemelham,

---

<sup>180</sup> Alexander Ivanovich em entrevista ao autor em julho de 2012.

diferindo somente quanto à cor: as meninas do cordão azul vestem um vestido azul; as meninas do cordão encarnado vestem um vestido vermelho. A personagem da Diana é o único entre as dançarinas cujo traje se diferencia. Por ser a mediadora da disputa entre os dois cordões, o seu vestido é de tecido branco e carregado de detalhes que fazem referência tanto ao cordão azul, quanto ao cordão encarnado, a coroa da Diana é dividida simetricamente entre as cores azul e vermelha.

O palhaço veste camisa azul, calça xadrez com suspensórios e um paletó semelhante a um fraque, com um girassol na lapela, e traz na mão uma espécie de cajado, de nome *macaxera*. Maquiagem tradicional circense, um nariz clássico de palhaço, um chapéu coco nas cores azul e vermelho, meias vermelhas e tênis completam o traje. O palhaço estimula as pastoras de maneira jocosa e interage com o público através de piadas e brincadeiras improvisadas. No Pastoril Dona Joaquina o papel do palhaço é desempenhado por Ivanovich.



Figura 68 – Pastoril Dona Joaquina (São Gonçalo do Amarante).  
Fonte. Carlos Isaías [201?].



Figura 69 – Pastoril Dona Joaquina (Praça da Matriz de Olímpia).  
Fonte. Jonas Olmos [2012].



Figura 70 – Séphora Bezerra, Felipe Eric e Ivanovich (Recinto do Folclore).  
Fonte. Estêvão Reis [2012].

Ivanovich é herdeiro de uma tradicional família circense do Rio Grande do Norte.

Minha origem é circo, palhaço popular. Na verdade o palhaço do Pastoril é um, que é o palhaço Xapuleta, mas o palhaço que eu faço, o palhaço de circo, o palhaço de rua, é.. Tamborete de Forró. São dois palhaços, então.. as vezes assim a gente chega a se confundir [...] eu não posso misturar as duas coisas, né?! Porque eu sou um palhaço do Pastoril que é o Xapuleta, e.. sou o Tamborete de Forró da Silva Banquinho, que é o palhaço do circo, né? Então, existe essa diferença.<sup>181</sup>

Além das performances com o Pastoril Dona Joaquina, Ivanovich, hoje fora do circo, se apresenta em festas de aniversário e em pequenos shows para o qual é convidado e realiza performances nas ruas de São Gonçalo do Amarante. Ivanovich classifica o seu pastoril como um pastoril profano.

[...] porque o Pastoril profano.. era uma forma das próprias meninas que passavam o ano todo é... nos pátios das igrejas sendo pastorinhas. De uma forma.. elas se soltavam e começaram a cantar música que não eram direcionadas, exatamente, para essa homenagem ao menino Deus, e.. começou, juntou com as pilhérias do palhaço e as músicas foram ficando mais picantes [...].<sup>182</sup>

E argumenta que a figura do velho observado por Cascudo, (2001 [1954]), posteriormente se transformou na figura do Palhaço.

[...] quando o Pastoril chegou aqui, o Pastoril religioso, na época, e tinha.. a figura do Pastor [velho] que conduzia as pastorinhas até o presépio em Belém. [...] tinha a figura do organizador e não era o pastor, era o organizador.. era o homem que tomava conta daquelas pastorinhas e que organizava, tinha o seu pastoril, por exemplo, Pastoril do seu fulano de tal, então ele era o organizador. E.. como ele era o cara que.. que.. levava tudo na brincadeira, até mesmo para que.. isso fosse uma apresentação mais alegre, ele.. ele... tornou-se uma figura cômica, ou seja, daí pra ser um palhaço, não foi muito, não demorou muito.<sup>183</sup>

No Pastoril observado por Cascudo (2001 [1954]) a orquestra do pastoril era formada por instrumentos denominados instrumentos de pau e corda: cavaquinho e violões e um instrumento de sopro como solista. Em 2012, nas performances do Pastoril Dona Joaquina observadas durante a 47ª edição do Festival do Folclore

<sup>181</sup> Alexander Ivanovich em entrevista ao autor em julho de 2012.

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> Idem.

de Olímpia, o grupo contava com oito músicos em sua formação e utilizava somente instrumentos manufaturados: uma zabumba ou bombo (semelhante aos bombos marciais utilizados nas fanfarras e bandas de música); uma caixa clara ou tarol; dois pandeiros (com pele de náilon); um cavaquinho; um violão (seis cordas); um naipe de metais com saxofone tenor, trombone e trompete; e vozes femininas em sua maioria. Além de organizador da performance, Ivanovich (o palhaço Xapuleta) exerce a função de cantor principal do grupo. Músicos amadores e profissionais compõem o conjunto, inclusive um deles possui formação em música. O repertório tem caráter alegre e agitado e engloba principalmente os ritmos do forró, marchas, baiões, arrasta-pés, sendo a exceção o samba. As letras tratam de temas relacionados à brincadeira e na maioria das vezes apresenta duplo sentido.

No Pastoril Dona Joaquina a escolha das músicas se baseia no repertório tradicional do pastoril, cujas canções são adaptadas e arranjadas de acordo com a necessidade do grupo. Francisco de Assis Alves da Silva Júnior e Felipe Erik<sup>184</sup> são os músicos responsáveis pelas adaptações do repertório. Segundo Júnior e Felipe, a sanfona é um instrumento muito presente no repertório tradicional do pastoril no Rio grande do Norte, sendo a exceção os pastoris da região de São Gonçalo do Amarante, que utilizam metais em sua formação. Desse modo, o repertório antes calcado na sanfona é adaptado para a nova formação.

Apesar de o repertório ser adaptado, Silva Júnior e Felipe Erik salientam que o grupo procura manter a simplicidade nos arranjos, característica que consideram constituinte no repertório tradicional do pastoril.

Tem alguns arranjos que eu digo, passou demais, tá muito erudito, tem vez que ele [Felipe]..os arranjos dele ficaram muito eruditos... aí tem vez que fica muito erudito as partituras dele, aí eu falo pra ele simplificar um pouco, dá uma melhorada, pra não complicar muito uma música que é tão antiga.<sup>185</sup>

Além do arrasta-pé, da marcha, do baião, do xote e do samba, composições são escritas por Felipe e por Ivanovich para compor o repertório do grupo. Felipe relata que nas músicas novas há uma maior liberdade na criação dos arranjos, entretanto, sempre tomando cuidado para que as músicas não se descaracterizem.

---

<sup>184</sup> Em 2012 Felipe Eric era aluno de flauta do curso de música do Instituto Federal do Rio Grande do Norte. Além de flauta, toca sanfona e cavaquinho.

<sup>185</sup> Francisco de Assis Alves da Silva Júnior em entrevista ao autor em julho de 2012.

Depois de prontos os arranjos são submetidos à apreciação de todo o grupo antes de serem incorporados ao repertório.

Silva Júnior foi o responsável pelo contato de Felipe com o universo do folclore nordestino, contato que permanece e se aprofunda desde então. Na 48ª edição do FEFOL, Felipe relata que fez novas amizades e tocou como músico convidado nas performances de diversos grupos presentes no Festival, além de conhecer um instrumento novo, a viola de cocho do Mato Grosso, instrumento até então para ele desconhecido.

Convidado pela primeira vez em 2007, o Pastoril Dona Joaquina participou do Festival do Folclore de Olímpia durante sete anos consecutivos. (2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013).

No período anterior ao convite oficial da Comissão Organizadora do Festival, o Pastoril Dona Joaquina desconhecia o Festival de Olímpia.

Até então a gente não conhecia o Festival, isso foi.. é... 2007, é... minha prima Séphora, falou desse Festival de Olímpia, mas até então a gente não tinha ideia dessa coisa grandiosa que é o Festival. E... a gente ouviu falar que um grupo parafolclórico da Universidade [UFRN] havia participado, as meninas comentaram alguma coisa, e... mas a gente não tinha essa ideia de como era grandioso, né?<sup>186</sup>

Em seu depoimento Ivanovich ressalta a situação atual dos grupos folclóricos no estado do Rio grande do Norte.

[...] como existe muitos outros grupos, muitas outras formas culturais, eles [os governantes] procuram dividir, a coisa é meia política, né, vou dar um pouquinho pra cada um, pra ninguém ficar com raiva de mim, né? Então, não tem um órgão direcionado [...] a gente fica jogado, nos cantos e... buscando com um, com outro com o chapéu na mão [...].<sup>187</sup>

Além disso, a falta de interesse por parte das novas gerações, o que resulta na dificuldade de renovação dos participantes, dificulta a manutenção do grupo. Isso transparece na fala de Ivanovich quando este se refere aos casamentos das meninas e o advento da tecnologia (neste caso a chegada da televisão), como causa do enfraquecimento dos pastoris no Rio Grande o Norte.

<sup>186</sup> Alexander Ivanovich em entrevista ao autor em julho de 2012.

<sup>187</sup> Idem.

[...] as meninas foram casando e os maridos já não deixavam mais brincar, as mais antigas não tinham mais idade pra dançar o Pastoril e não houve uma renovação, porque com essa história da televisão, ficou tudo muito mais difícil.<sup>188</sup>

Segundo Ivanovich, no Rio Grande do Norte a brincadeira do Pastoril ainda pode ser vista durante o período natalino, entretanto, a maioria dos grupos se apresenta em qualquer época do ano, participando de festivais e eventos específicos organizados por órgãos públicos, como por exemplo, o projeto Agosto da Alegria, realizado em 2013, na cidade de Natal. O projeto Agosto da Alegria reuniu diversos grupos performativos da região metropolitana de Natal e teve por objetivo celebrar o mês do folclore.

Em 2011, o Pastoril Dona Joaquina estampou a capa do Anuário do Folclore e o cartaz da 47ª edição do Festival do Folclore de Olímpia, ano em que o estado do Rio Grande do Norte foi homenageado pelo Festival.



Figura 71 – 4. Cartaz do 47º FEFOL  
Fonte. Jonas Olmos [2012].<sup>189</sup>

<sup>188</sup> O Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) sofre o impacto semelhante. C.f. nota 13 da introdução.

<sup>189</sup> No decorrer de sua história é comum a realização de shows de artistas consagrados em algumas edições do FEFOL. O critério de escolha se baseia na proximidade do artista e do seu repertório com o que os organizadores consideram ser o universo do folclore: Ely Camargo, Inezita Barroso, Demô-

### 6.1.2. A performance do Pastoril no FEFOL

No palco do 47º FEFOL os músicos do Pastoril já se encontravam posicionados quando o palhaço Xapuleta entrou em cena testando o som e brincando com o microfone sem fio que trazia às mãos. Caminhando em direção ao centro do palco, anunciou que a brincadeira iria começar, o Pastoril Dona Joaquina denomina a sua performance de jornada.

Oi oi, rá rai! Tá vivo! Tá vivo.  
Boa noite mais uma vez  
Boa noite Olímpia, boa noite Brasil!  
Boa noite a todos, a nossa chegada  
Chegou esse palhaço  
Que de bobo não tem nada  
Vim trazer as meninas do Pastoril Dona Joaquina  
Pra dançar uma jornada.

Neste momento Xapuleta vai em direção à câmera da equipe oficial que registra as imagens do FEFOL:

Hoje tem uma contenda  
Que vai ser de arrepiar,  
Nós temos o cordão encarnado  
Que você pode apreciar.

Volta-se para o público, aponta o cordão azul e faz referência a Diana:

Também temos o cordão azul  
que eu não vou nem falar, porém  
Tem a Diana  
Que essa não se disputa não  
Porque pro mim foi escolhida  
A dona do meu coração!”

Vira-a para os músicos e grita: vai maestro!

---

nios da Garoa, Jair Rodrigues, Almir Sater, Sá e Guarabira e Renato Teixeira, são exemplos de artistas que já se apresentaram no FEFOL. Os shows ocorrerem na abertura e no encerramento do Festival, sob o argumento de não concorrerem com as apresentações dos grupos presentes no FEFOL durante a semana. A relação destes artistas com o FEFOL é uma relação profissional, cuja remuneração se dá mediante o pagamento de cachês, nos valores estabelecidos pelo mercado de entretenimento.

Os músicos começam a tocar um arrasta-pé, com uma introdução feita pelos metais e as pastoras entram em cena em duas filas paralelas conduzidas pela Diana, que vai ao centro carregando o estandarte do grupo. As dançarinas marcam passo em fila, o pé direito vai à frente e volta, acompanhando o movimento amplo dos braços em forma de onda. O palhaço dança entre os dois cordões. Quando começa o canto, as dançarinas se deslocam da frente para o fundo do palco, trocando de lugar no cenário. Os gestos coreográficos acompanham a letra da música e os cordões imitam os movimentos um do outro, tentando conquistar o público que ao final da performance decidirá qual dos dois é o vencedor da contenda.

[Introdução metais]

Dono da casa o senhor me de licença,  
 Para o pastoril brincar [bis]  
 Ando a procura de uma pastora,  
 Agora mesmo foi que encontrei [bis]  
 E nós viemos, foi adorar  
 Jesus nasceu para nos salvar [bis]  
 É do meu gosto é da minha opinião,  
 Que amar o encarnado com prazer no coração  
 É de amar cordão azul, com prazer no coração  
 Mas de correr, já estou cansado,  
 E de cansado já me assentei [bis]  
 Ando a procura de uma pastora,  
 Agora mesmo foi que eu encontrei [bis]  
 Mas de correr, já estou cansado  
 E de cansado já me assentei [bis]  
 Ando a procura de uma pastora,  
 Agora mesmo foi que eu encontrei [bis]

[Introdução metais para terminar] (vídeo 15).

A jornada do Pastoril Dona Joaquina é formada por um conjunto de canções. A primeira canção da jornada tem o objetivo de pedir licença aos donos da casa, da qual são apenas visitantes, uma atitude comum na performance dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, que remete às performances realizadas em seu contexto original, quando visitam as casas da comunidade.

Após a canção de abertura da jornada, os músicos começam a tocar um samba, cuja letra tem duplo sentido. O palhaço diz, “aí, eu gosto de sambinha, remexe!” E brinca de maneira jocosa com as dançarinas que, com as mãos nos qua-

dris ou segurando as saias com as pontas dos dedos em um movimento de sarandeio,<sup>190</sup> movimentam os quadris ao ritmo da música.

[Introdução saxofone]

O meu dinheiro não serve pra comprar ventilador,  
 Abana, abana pastora, com o seu abanador  
 Ai menina quando eu morrer,  
 Me enterre em uma cova funda  
 Pra não vir uma barata  
 E roer a minha perna  
 Abana, abana pastora, com o seu abanador.  
 Ai menina, minha menina,  
 Corpo de linha torcida  
 Queira Deus que você seja  
 A perdição da minha vida  
 Abana, abana pastora, com o seu abanador.  
 Ai minha jangada não boia  
 E o meu barco não afunda  
 Ai pretinha eu quero ver  
 O balançar da sua saia  
 Abana, abana pastora, com o seu abanador.

[Introdução saxofone]

Ai Carol, eu nunca mais toquei no seu tarol! [palhaço Xapuleta]

De canção em canção a jornada segue e ao final da performance o palhaço Xapuleta consulta o público para saber qual cordão é o vencedor da contenda. Após a escolha do cordão vencedor, o grupo canta a despedida e deixa o palco. Muitas vezes o palhaço decreta a disputa por empatada, deixando todos satisfeitos.

### 6.1.3. A volta para casa

Em 2013 pude constatar o que foi relatado por Ivanovich acerca da estrutura oferecida para os grupos folclóricos do Rio Grande do Norte. O projeto Agosto da Alegria, ainda que estivesse destinado à celebração do mês do folclore e organizado por órgãos oficiais, oferecia aos grupos uma estrutura extremamente precária.

É preciso lembrar que, quando estão em seus contextos tradicionais de performance, não há a necessidade de microfones e equipamento de som e amplifi-

---

<sup>190</sup> C.f. nota 144 do capítulo 5.

cação para que a música do grupo seja ouvida. O próprio espaço físico onde se desenrolam – muitas vezes a sala (geralmente pequena) de uma casa – aliado ao caráter participativo destas performances (TURINO, 2008), transformam o cenário no ambiente ideal.

Ao serem transplantadas para um contexto de performance apresentacional (TURINO, 2008) como no caso do projeto Agosto da Alegria, são necessários equipamentos para suprir a dificuldade para a projeção do som, como qualquer outro grupo que tenha como prática este tipo de performance. É neste sentido que nos referimos ao ambiente precário observado no projeto Agosto da Alegria.

A fala de Ivanovich transparece a experiência vivenciada pelo Pastoril Dona Joaquina no novo contexto de performance, representado pelo FEFOL e se distancia dos relatos relativos as suas experiências anteriores.

A gente vem pra cá com essa, teve essa surpresa, a forma como nos receberam e isso, é... nos deixou com mais vontade, de.. buscar, de participar de festivais, e mostrar o nosso trabalho. [...] E outros grupos começaram a... se reformarem porque, pelo.. já pelo incentivo que a gente teve aqui e chegamos lá e repassamos pra eles. Então, quando a gente chega nas cidades, no.. nos encontros folclóricos, a gente fala da.. da grandiosidade que é Olímpia e as pessoas começam a sonhar em querer vir para cá.<sup>191</sup>

A partir da experiência vivenciada no FEFOL novos grupos começam a surgir no Rio Grande do Norte, dando continuidade ao trabalho do Pastoril Dona Joaquina. 17

Então, já começou, começaram a surgir grupos já com crianças, é.. o Bois de Reis de São Gonçalo do Amarante, existe um Ponto de Cultura que já tá formando um Boi Mirim, já tem o Pastoril Mirim também, né?<sup>192</sup>

Ivanovich menciona o parafolclore e ex-integrantes do Pastoril que estão seguindo carreira na dança.

Hoje, lá na universidade [UFRN] tem ex-componentes do Pastoril Dona Joaquina que já são universitários, já faz dança profissional, são profissionais, de dança, já participam do parafolclórico da universidade. [...] Então, esse, essa vinda da gente pra cá pra Olímpia, é... que nos incentivou a fazer essa divulgação e.. e.. fizesse com que as pessoas sentissem vontade de vir pra cá. [...] porque quando nós chegamos aqui, os grupos agora tem acesso, os grupos tem acesso

<sup>191</sup> Alexander Ivanovich em entrevista ao autor em julho de 2012.

<sup>192</sup> Idem.

a outras coisas que não seja só aquelas coisas que o governo nos oferece, os grupos começaram a trabalhar mais pra isso.<sup>193</sup>

No caso do Pastoril Dona Joaquina, a “invenção da tradição” Hobsbawm & Ranger (1997, 2014) do FEFOL, possibilita a (re) invenção de novas tradições em São Gonçalo do Amarante e de modo geral, até mesmo no estado do Rio Grande do Norte. A valorização do seu capital simbólico (BOURDIEU, 2007) aliado às práticas desenvolvidas no novo contexto de performance, se traduz em conhecimento compartilhado que confere aos grupos folclóricos do Rio Grande do Norte, maior autonomia para as suas práticas, relativizando assim, ainda que por um breve momento, a sua condição subalterna, como assinala (CAETANO POPOFF, 2009).<sup>194</sup>

Tornando-se agentes, as pessoas envolvidas com o Pastoril Dona Joaquina negociam as suas atividades e o grupo segue a sua trajetória, adaptando as suas práticas aos novos contextos de performance nos quais se insere.

## **6.2. O Terno Chapéu de Fitas e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário**

Natural de Lagoa da Prata (Minas Gerais), José Ferreira é o fundador e o líder do Terno de Congada Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário, de Olímpia (São Paulo). Além disso, o Capitão Ferreira, como é conhecido, possui uma Companhia de Reis (Estrela da Paz) e há quatorze anos, completados em 2015, realiza a sua Festa de Congado. Trato aqui especificamente do Terno de Congada Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário, posto que, ambos têm a sua origem ligada ao Festival do Folclore de Olímpia.

No FEFOL, tanto o Terno Chapéu de Fitas, quanto o Moçambique Nossa Senhora do Rosário estão inseridos na categoria êmica folclore. O Terno de Congada Chapéu de Fitas foi fundado em 1974 e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário em 2009.

<sup>193</sup> Alexander Ivanovich em entrevista ao autor em julho de 2012.

<sup>194</sup> A autonomia conferida ao Pastoril Dona Joaquina é ambígua, posto que, ao mesmo tempo em o grupo consegue incentivar o “renascimento” de práticas folclóricas em seu estado, muitas vezes o grupo não consegue apoio viabilizar os seus projetos. No ano de 2014 as passagens aéreas prometidas ao grupo por autoridades de São Gonçalo do Amarante, foram canceladas em cima da hora, inviabilizando a sua participação no FEFOL daquele ano.

De maneira semelhante ao ocorrido com o GODAP e com o Sabor Marajoara, o Terno Chapéu de Fitas surge a partir do FEFOL, incentivado por José Sant'anna. José Ferreira relata que Sant'anna o procurou quando tomou conhecimento do vínculo de sua família com os assuntos do Congado em Minas Gerais. Segundo Ferreira, Sant'anna estava em busca de um grupo de Olímpia para representar a cidade no FEFOL, em suas palavras, Sant'anna precisava de “um grupo folclórico autêntico” (REIS, 2012).<sup>195</sup>

Aí ele [Sant'anna] me procurou [...] nós conversamos, ele me ofereceu as vantagens pra formação do grupo, e eu alembrei que meu pai, que era capitão de congo lá em Minas Gerais. [...] com essa aproximação dele, me deu condições de retomar, a minha origem de *congado* [...].<sup>196</sup>

Após mais alguns encontros Sant'anna propõe a José Ferreira a criação do grupo.

[...] a última conversa nossa foi no dia dez de maio, quando foi... dia cinco de junho, nós demo o primeiro ensaio aqui nessa casa, demo o primeiro ensaio... e foi o nascimento dessa Congada ali. E... nove de agosto de 1974, nós fizemos a abertura do nono Festival do Folclore, com nove componentes já prontos, como se fosse dançado de muitos anos, e daí pra cá nós vem tocando.<sup>197</sup>

Em 2015 o Terno Chapéu de Fitas completou quarenta anos de participação ininterrupta no FEFOL e desde o ano 2000 o capitão Ferreira realiza a sua Festa de Congado, que se encontra na décima quarta edição. Posteriormente, a Festa de Congado do capitão Ferreira dá origem ao Moçambique Nossa Senhora do Rosário. Tanto o Terno Chapéu de Fitas, quanto o Moçambique Nossa Senhora do Rosário são formados a partir do núcleo familiar de José Ferreira e estão sediados em sua casa, localizada na Rua do Folclore, no Bairro Santa Efigênia.

---

<sup>195</sup> José Ferreira em entrevista ao autor em 2011 e 2015.

<sup>196</sup> Idem.

<sup>197</sup> Idem.



Figura 72 – Terno Chapéu de Fitas, José Ferreira ao centro, com o tamboril (palco do FEFOL).  
Fonte – Estêvão Reis [2015].



Figura 73 – Moçambique Nossa Senhora do Rosário (Festa de Congado).  
Fonte – Acervo Terno Chapéu de Fitas [201-?].



Figura 74 – Capitão José Ferreira.  
Fonte – Luiz Fernando Rabatone [200-?].

O Terno Chapéu de Fitas é um dos grupos componentes do Reinado do Rosário, também chamado de Congado. Os integrantes do congado são chamados de congadeiros. Aos congadeiros, cabe a responsabilidade de realizar, anualmente, as Festas de Congado em honra a Nossa Senhora do Rosário e aos chamados santos pretos, São Benedito e Santa Efigênia (REIS, 2012). João Ferreira, filho de José Ferreira, destaca a ancestralidade das Festas de Congado, ao dizer que se trata de “uma tradição com mais de três séculos de existência”. De acordo com Gomes; Pereira (1998) apud Lucas, (2002), as Festas de Congado são festas de caráter religioso, cuja origem centra-se na elaboração dos elementos de devoção a Nossa Senhora do Rosário, fornecidos pelo catolicismo de Portugal e reforçados pela Igreja católica no Brasil, de posse destes elementos, os negros deram forma ao culto e à Festa.

O Reinado do Rosário é formado pelo rei, rainha, candombe<sup>198</sup> e pelas guardas de moçambique<sup>199</sup> e de congo<sup>200</sup>, cada qual responsável por cumprir uma

<sup>198</sup> No topo da hierarquia, o Candombe é o ritual que inicia as Festas de Congado e é realizado em uma cerimônia fechada. No plano mítico, foram os tambores do *Candombe* que resgataram a imagem de Nossa Senhora do Rosário e conduziram-na até a sua Capela. O *Candombe* é formado por três tambores, com pele somente de um lado e percutidos com as mãos (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

função ritualística específica no interior do Reinado. As Festas de Congado podem ser vistas em praticamente todo o país, assumindo características próprias de acordo com a região. As maiores diferenças entre as guardas podem ser notadas em relação aos trajes dos seus integrantes e aos instrumentos musicais de cada grupo. Em algumas regiões há ainda as guardas de cabolcros, catopês, vilão e marujada, todas estas, de uma maneira ou de outra, ligadas as Festas de Congado (REIS, 2012).

Apesar das variações encontradas, as Festas de Congado se apoiam na mesma fundamentação mítica: o relato da aparição de Nossa Senhora do Rosário. João Ferreira, o capitão do Moçambique Nossa Senhora do Rosário, se refere ao mito do rosário para contar a história do Moçambique de seu pai.

O Moçambique é uma tradição dos pretos, dos escravos, né. Que veio pro Brasil na época colonial, na época da escravidão. O Moçambique, ele retrata, as tradições, um pouco da tradição, um pouco da crença.. do povo.. do povo de Angola. Então as nações... as nações angolanas, representavam o povo de moçambique. Na época da escravidão, os negros que se juntaram pra tirar Nossa Senhora do Rosário lá da água, foi os negros do Congo e os negros do Moçambique. Os preto, candombeiro de moçambique foi quem conseguiu retirar nossa senhora do mar, das água, quando ela apareceu. Então você sabe que na festa do grande, pequeno não entra, né. E... e o moçambique, ele carrega essa tradição, ele carrega a força, a história dos povos africanos, de Angola.<sup>201</sup>

De maneira sucinta, a lenda conta que ainda no tempo da escravidão a imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar, próximo à praia. Com o intuito de resgatá-la os brancos trouxeram suas bandas de música, no entanto, sem obter sucesso. Depois de várias tentativas mal sucedidas os escravos pediram para tentar e com seus tambores tocaram e dançaram para a Santa. Para surpresa geral, a imagem veio em direção à praia, os negros então colocaram a santa sobre os seus tambores e conduziram-na até o altar de uma pequena capela construída especialmente para abrigá-la. Diz a lenda que a partir daquele momento, os negros escravos

<sup>199</sup> O Moçambique é o segundo na hierarquia, formado pelos integrantes mais velhos é a *guarda* que conduz Nossa Senhora do Rosário durante os cortejos dos dias de festa. O Moçambique é considerado o “Candombe que anda”, posto que, os seus integrantes conhecem os seus *segredos e mistérios* (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

<sup>200</sup> O Congo é o último da hierarquia, formado pelos integrantes mais jovens, o Congo segue a frente do cortejo e tem como função “limpar” os caminhos para o Moçambique passar conduzindo Nossa Senhora do Rosário (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

<sup>201</sup> João Ferreira em entrevista ao autor em 2016.

transformaram-se em guardiães e devotos de Nossa Senhora do Rosário, tornando-os assim, responsáveis pela celebração anual da festa em sua homenagem (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

O Terno Chapéu de Fitas é formado por aproximadamente vinte pessoas, entre homens e mulheres, que se dividem entre os papéis administrativos e rituais, e constitui uma comunidade de prática (WENGER, 2012), cuja organização assume a forma de uma associação católico-popular voluntária (REILY, 2014), assim como acontece com os Bacamarteiros de Aguada. O Terno Chapéu de Fitas é consagrado a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e a Santa Efigênia.

Os papéis administrativos são de responsabilidade de José Ferreira e de seu filho, João Ferreira, cujas principais atribuições envolvem a manutenção do grupo, as negociações acerca da participação do grupo no FEFOL e em outros eventos similares, e a organização da Festa de Nossa Senhora do Rosário, incluindo a busca de recursos financeiros. A Festa de Nossa Senhora do Rosário do Terno Chapéu de Fitas é realizada no mês de maio e completou quatorze anos de existência em 2014.

Os papéis rituais são distribuídos entre os congadeiros: bandeireiro; capitães; músicos; e dançarinos. José e João Ferreira também participam dos papéis rituais, ambos são capitães de congo e José Ferreira ainda é o responsável pela construção dos instrumentos de percussão utilizados pelo grupo. Além disso, o grupo depende de papéis adicionais para o bom desempenho do grupo e o bom funcionamento da comunidade, como a confecção dos trajes, a manutenção dos instrumentos e a preparação das comidas no dia da festa.

Os instrumentos utilizados pelo Terno Chapéu de Fitas são a sanfona, o violão, pandeiros, caixas de folia e o tamboril. As caixas de folia são tambores com o corpo de madeira e pele de animal (geralmente bode) nos dois lados, fixadas com cordas, que servem também para manter a afinação. A pele de bode é mais utilizada por ser mais fina e mais flexível que a pele de boi. Tocadas com baquetas, podem ser levadas a mão ou aos ombros, presas por uma tira de couro ou de pano. As caixas de folia são instrumentos característicos das guardas de congo e moçambique e podem apresentar variações de acordo com a região onde são encontradas (REIS, 2012). As caixas de folia do Terno Chapéu de Fitas são decoradas com fitas coloridas feitas de papel crepom.

O tamboril é um instrumento de percussão de formato retangular com couro nos dois lados e um cabo de madeira na parte inferior. Levado em uma das

mãos, se assemelha a uma raquete e é tocado com uma baqueta. (REIS, 2012). O tamboril é o instrumento responsável por conduzir o ritmo da música, a Congada Chapéu de Fitas utiliza pequenos tambores como tamboril.

As caixas de folia e os pandeiros são tocados por praticamente todos do grupo. O tamboril, devido a sua importância no ritual, é tocado quase que exclusivamente pelos capitães. No Chapéu de Fitas, o neto mais novo de José Ferreira, aos poucos está assumindo a função de tocar o tamboril. Dona Edna, esposa de José Ferreira toca o violão e Jonathan Ferreira, filho de João e neto de José Ferreira, atualmente é o responsável pela sanfona. O traje do grupo é o mesmo para ambos os sexos: calças brancas ou amarelas e camisas brancas ou azuis, geralmente de mangas compridas e que podem ser acompanhadas de um colete; calçados que podem variar entre tênis, sapatos ou botinas; e chapéus de palha adornados com flores de papel crepom no topo e fitas coloridas, feitas de tecido cintilante que descem verticalmente até quase alcançar os pés dos congadeiros.



Figura 75 – Congadeiro com caixa de folia.  
Fonte – Luiz Fernando Rabatone [200-?].



Figura 76 – Detalhe do chapéu.  
Fonte – Luiz Fernando Rabatone [200-?].

A performance da Congada Chapéu de Fitas pode ser observada em dois momentos distintos no FEFOL: no palco do Recinto do Folclore; e no desfile de encerramento do Festival, nas duas ocasiões a bandeira vai a frente.

O grupo sobe ao palco e entre em cena, liderado pelo capitão Ferreira que vem logo atrás da bandeira, seguido pelo capitão João Ferreira e pelos músicos responsáveis pelo tamboril. Cabe aos capitães iniciar os cantos e conduzir a performance. Nas Festas de Congado, os capitães têm a incumbência de conduzir o ritual. Logo atrás se posicionam a sanfona e o violão, ladeados por duas grandes filas paralelas, formadas por congadeiros, portando os pandeiros e as caixas de folia. Com esta formação a Congada Chapéu de Fitas ocupa todo o espaço do palco.

Os microfones estão posicionados no centro do palco para captar o som da sanfona e do violão, os capitães utilizam microfones sem fio, que lhes dá liberdade de movimento durante o canto.

Com o grupo posicionado o tamboril inicia o ritmo e dá início a performance, seguido pelas caixas, pela sanfona e pelo violão. Os dançarinos começam a se movimentar ao ritmo das caixas, afastando os pés de um lado para o outro, o que

produz no corpo um movimento de pêndulo. O canto inicial faz referência aos três santos padroeiros do Reinado do Rosário.

Lá do céu caiu uma rosa, oi que rosa tão bonita  
Vem caindo sempre viva, parecendo maravilha, ai ai  
Vem caindo sempre viva, parecendo maravilha, ai ai  
Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria

Amado São Benedito, pai amado e padroeiro, ai ai  
Ele é chefe de congo, do Reinado brasileiro, ai ai  
Ele é chefe de congo, do Reinado brasileiro, ai ai  
Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria

Senhora Santa Efigênia, comandante coroada, ai ai  
A Senhora do Rosário, protetora da Congada ai ai  
A Senhora do Rosário, protetora da Congada ai ai  
Ave Maria, Ave Maria, Ave Maria

Em um segundo momento, o capitão João Ferreira começa a cantar, anunciando a chegada do Terno Chapéu de Fitas.

A Congada chegou, a congada chegou  
A Congada chegou, a congada chegou  
É de São Benedito, é de Nosso Senhor  
É de São Benedito, é de Nosso Senhor

Todo o grupo responde em coro:

A Congada chegou, a congada chegou  
A Congada chegou, a congada chegou  
É de São Benedito, é de Nosso Senhor  
É de São Benedito, é de Nosso Senhor

Logo após o coro, comandado por João Ferreira, o capitão José Ferreira canta sozinho:

Viva São Benedito, Viva Nossa Senhora  
Viva São Benedito, Viva Nossa Senhora  
Viva o Jesus Cristo, lá no Reino agora  
Viva o Jesus Cristo, lá no Reino agora

E o coro retorna:

A Congada chegou, a congada chegou  
A Congada chegou, a congada chegou  
É de São Benedito, é de Nosso Senhor  
É de São Benedito, é de Nosso Senhor

Após a repetição do refrão, o capitão Ferreira dá um sinal, marcado pelo tamboril e os congadeiros iniciam um movimento denominado pelo grupo de “bailado”. No bailado, os congadeiros cruzam os pés alternadamente e executam pequenos saltos, o que faz com que as fitas dos chapéus se movimentem em forma de onda e se misturem às fitas das caixas de folia, criando um desenho no ar. No momento do bailado não há canto (vídeo 16). Em seguida a Congada Chapéu de Fitas se despede e deixa o palco. A performance pode durar de dez a vinte minutos aproximadamente, tempo estipulado pelos diretores de palco e que é conferido de maneira igual a todos os grupos participantes do FEFOL.

No desfile de encerramento do FEFOL o Terno Chapéu de Fitas segue pela avenida em uma formação semelhante àquela observada no palco do Recinto do Folclore. O grupo se desloca devagar e realiza pequenas performances em trechos específicos do trajeto, na medida em que o público presente solicita. Nas ruas ou no palco, os capitães José e João Ferreira lideram a performance.

Como vimos, o Terno Chapéu de Fitas completou em 2015, quarenta anos de existência, no entanto, há apenas quatorze anos realiza a sua Festa de Congado. Esta situação representa um fato inusitado no que concerne ao universo congadeiro, posto que, a realização das Festas de Congado representa a própria existência dos grupos ligados ao Reinado do Rosário. É durante a Festa de Congado que os congadeiros renovam a sua fé no Rosário, é no espaço da Festa que ocorrem os *ritos*, com o objetivo de restaurar o tempo mítico para que o mito do rosário seja constantemente reatualizado. Neste sentido, é possível inferir que o Terno Chapéu de Fitas representava, até bem pouco tempo, uma das poucas guardas pertencentes ao Reinado do Rosário que não possuía uma Festa de Congado. No entanto, a morte de José Sant’anna, ocorrida em janeiro de 1999, transforma esse cenário e em 2000, um ano após a morte da pessoa que incentivou e contribuiu para a criação do Terno Chapéu de Fitas, o capitão Ferreira decide criar a sua Festa em Honra a Nossa Senhora do Rosário.

[...] É, então, eu achava falho, na segurança da fé do Reinado em si, a gente resolveu em 2000, criar essa festa. [...] E daí pra cá nós vem lutando, todo ano, fazendo o nosso encontro, com muita dificuldade, porque... se você não tem apoio, não tem recurso, fica difícil.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> José Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

José e João Ferreira destacam os motivos que os levam a realizar e manter a sua Festa.

Esse nosso trabalho aqui é devocional [...] Dos meus pais e... meus avós e que passou isso pra gente nos meus tempos de criança. De amor a fé, de amor a tradição e sabendo que essa cultura depende muito de nós, negros, pra que ela pudesse brotar hoje.<sup>203</sup>

E relatam as dificuldades enfrentadas para realizá-la sem apoio institucional.

[...] o apoio que a gente gostaria de conseguir a gente nunca conseguiu. Que é ter uma verba pra conseguir fazer o evento, entendeu? Isso a gente nunca conseguiu. [...]. Porque você vê... já tem quinze anos que nós realiza essa festa. O ano que nós conseguimos um projeto [PROAC] foi mais fácil, mas nos outros anos foi muito difícil pra nós [...].<sup>204</sup>

Por tradição, as Festas de Congado oferecem grande fartura de alimentos aos seus convidados, José Ferreira destaca que para ele isso não representa um problema, posto que, toda a comunidade do Bairro Santa Efigênia colabora e até mesmo comunidades pertencentes a outros bairros de Olímpia, além das figuras dos festeiros, responsáveis pelas despesas relativas à alimentação. Sem apoio financeiro, José Ferreira diz que a sua maior dificuldade reside na contratação das guardas visitantes, oriundas de outras localidades, distantes de Olímpia. Com o tempo, isso se tornou um problema sério para a Festa de Congado da família Ferreira.

---

<sup>203</sup> João Ferreira e José Ferreira em entrevista ao autor em 2016.

<sup>204</sup> Idem.



Figura 77 – Mastros da Festa de Congado do Chapéu de Fitas (Olimpia).  
Fonte – Acervo Terno Chapéu de Fitas [201-?].



Figura 78 – guarda visitante (Olimpia).  
Fonte – Acervo Terno Chapéu de Fitas [201-?].

Como vimos, o moçambique desempenha um papel fundamental na Festa do Rosário, responsável pelo ritual como um todo e pela condução de Nossa Senhora do Rosário nos trajetos do Reinado.

João Ferreira destaca a importância do moçambique para o ritual.

[...] porque ele é que é encarregado das ações principais ações dentro da.. dentro da festa. O moçambique que é encarregado de levantar os mastros, de trasladar os reis, né. Leva, busca pra fazer novena, as ações mais importantes dentro da festa, essa é... a incumbência do moçambique. Sem o moçambique, assim, não é uma festa completa.<sup>205</sup>

Desse modo, como realizar uma Festa de Congado, quando a sua família não conseguia recursos para convidar ao menos uma guarda de moçambique? José Ferreira encontrou a solução. Em 2009, quando a sua Festa completava dez anos de existência, Ferreira decidiu criar o seu próprio grupo de moçambique, com o objetivo de facilitar a realização de sua festa de acordo com os fundamentos míticos e os preceitos do Reinado do Rosário.

A formação do Moçambique Nossa Senhora do Rosário pode variar de oito a vinte integrantes, aproximadamente. O Moçambique Nossa Senhora do Rosário e a Congada Chapéu de Fitas, compreendem a mesma comunidade de prática (WENGER, 2012), organizando-se sob a forma de uma associação católico-popular voluntária (REILY, 2014). Como os integrantes dos dois grupos são praticamente os mesmos, estes se alternam nas funções administrativas e rituais, relativas aos dois grupos. Por pertencer à mesma família, os papéis administrativos dos dois grupos estão interligados, manutenção dos grupos de modo geral e a viabilização e organização da Festa de Nossa Senhora do Rosário.

Os papéis rituais também se assemelham, inclusive mantendo-se os mesmos nomes, bandeireiro, capitão, músicos e dançarinos, com o acréscimo da figura do rei e rainha do moçambique. Quando os dois grupos atuam juntos, como por exemplo, na sua Festa de Congado, os congadeiros se dividem: quatorze pessoas para a Congada; oito pessoas para o Moçambique, o que segundo Ferreira é mais do que suficiente para a performance de ambos os grupos, José Ferreira assume a Congada e o Moçambique fica a cargo de João Ferreira.

---

<sup>205</sup> João Ferreira em entrevista ao autor em 2016.



Figura 79 – João e José Ferreira na Igreja de São Benedito (Olímpia).  
Fonte – Acervo Terno Chapéu de Fitas [201-?].

O Moçambique Nossa Senhora do Rosário utiliza estritamente instrumentos de percussão: caixas de folia; e patangomes. As caixas de folia são de tamanho maior que as utilizadas na Congada e são levadas nos ombros a tiracolo. No Moçambique, são as caixas que conduzem o ritual, são consideradas instrumentos sagrados, pois representam os tambores do Candombe, responsáveis pela retirada de Nossa Senhora do Rosário do Mar.

Como ocorre no Chapéu de Fitas, o traje do grupo é o mesmo para homens e mulheres: calças e camisa brancas de manga comprida; sapato ou tênis; um lenço comprido que é pendurado no pescoço; e na cabeça um gorro branco trespasado com uma faixa azul. Nas mãos os capitães levam os bastões, pequenos mastros cobertos com tecido e adornados com flores de papel crepom. José Ferreira é o único que não utiliza o gorro, em seu lugar, veste um chapéu panamá.<sup>206</sup>

O Moçambique Nossa Senhora do Rosário se apresentou pela primeira vez no FEFOL em 2015, durante a 51ª edição, até então, o grupo cumpria somente as funções rituais para o qual foi criado, conduzir a Festa de Congado da família Fer-

<sup>206</sup> João Ferreira salienta que o traje do Moçambique se completa com um saiote azul, usado por cima da calça e que o motivo no grupo não utilizá-lo na performance observada no FEFOL de 2015, deveu-se a falta de tempo hábil para confeccioná-lo naquele ano.

reira. Segundo José Ferreira, em 2015 o grupo foi convidado pela comissão organizadora para apresentar-se no FEFOL. Após reunir-se com seu filho, João, o capitão Ferreira decidiu que era hora de apresentar o seu Moçambique à cidade de Olímpia.



Figura 80 – Cidinha Manzolli (coordenadora do FEFOL), José e João Ferreira, em seus trajes do Moçambique.  
Fonte – Estêvão Reis [2015].

João Ferreira relata que o Moçambique Nossa Senhora do Rosário acompanha a tradição de Minas Gerais no que se refere aos trajes, à instrumentação e ao canto, devido à origem familiar de seu pai.

Um dos cantos executados pelo Moçambique Nossa Senhora do Rosário é ouvido com frequência nas guardas de moçambique de Minas Gerais.

Ô me chamaram pra rezá  
 Numa festa tão bonita  
 Era festa do congado  
 Do Rosário de Maria  
 Do Reinado de Maria

Ai olerê, lerê, ai olerê, lará

Olha viva Deus no céu  
 Olha viva Deus na terra  
 Ô viva a coroa santa  
 Da virgem Nossa Senhora  
 Ai olerê, lerê, ai olerê, lará

O Rosário não é meu  
 Eu não sei de quem ele é

O rosário é de todos  
Porque no Rosário tem a fé  
O Rosário tem a Virgem  
Maria e São José

Ai olerê, lerê, ai olerê, lará

Apesar de ser pensado e criado por José Ferreira com o objetivo de suprir uma determinada lacuna em sua Festa de Congado, indiretamente, o Moçambique Nossa Senhora do Rosário está vinculado ao Festival do Folclore de Olímpia, do mesmo modo que o Terno Chapéu de Fitas.

Enquanto uma comunidade de prática (WENGER, 2012), os grupos folclóricos do capitão Ferreira estão negociando continuamente as suas práticas de acordo com o contexto em que estão inseridos, modifica-se o contexto, modificam-se as práticas. Em 1974, no contexto em que o FEFOL foi criado, José Ferreira negocia com Sant'anna uma forma de retomar as tradições de sua família deixadas em Lagoa da Prata (Minas Gerais), dessa maneira, cria o Terno de Congada Chapéu de Fitas atendendo ao objetivo de Sant'anna, que necessitava de um grupo "folclórico autêntico" para representar Olímpia no FEFOL. Inseridas em um novo contexto, as tradições do Reinado do Rosário da família Ferreira renascem, porém transformadas.

Com a morte de Sant'anna em 1999, e em suas palavras, "por sentir que a fé no Reinado estava abalada", o capitão Ferreira decide que é o momento de criar a sua Festa de Congado. A partir do ano 2000 em um contexto transformado, mediante nova negociação, José Ferreira realiza a sua Festa durante dez anos, enfrentando as dificuldades inerentes, e na maioria das vezes sem conseguir apoio institucional e financeiro para viabilizá-la. Em 2009, considerando as dificuldades enfrentadas nos anos anteriores, principalmente no que concerne a participação dos grupos oriundos de outras localidades, e com a necessidade de um grupo de moçambique para conduzir a sua Festa, José Ferreira decide criar o seu próprio grupo de moçambique, apoiado na fundamentação mítica que orienta o Reinado do Rosário. Dessa maneira, José Ferreira garante a realização de sua Festa de acordo com o que diz o mito do rosário.

Ao contrário do Terno Chapéu de Fitas, o Moçambique Nossa Senhora do Rosário nasce com uma função ritual específica, vinculada ao Reinado do Rosário. Posteriormente, em 2015, com a Festa do Rosário consolidada em Olímpia, o capi-

tão Ferreira negocia novamente, e leva o seu Moçambique para o palco do FEFOL, percorrendo o caminho inverso ao caminho trilhado pelo Terno Chapéu de Fitas.

Neste sentido, os grupos folclóricos “inventados” do capitão José Ferreira nascem com objetivos distintos em seu conteúdo, porém semelhantes em sua forma. São criados, cada qual em sua época, para suprir uma lacuna: no passado, a necessidade de se ter um grupo folclórico “autêntico” para representar Olímpia no FEFOL (de José Sant’anna); hoje, a necessidade de se ter um grupo de moçambique – igualmente “autêntico” – para conduzir o ritual da Festa de Congado de José Ferreira.

José Ferreira ainda se refere as suas práticas como folclóricas – assimilando a categoria êmica observada no contexto do FEFOL – ressaltando o caráter de autenticidade do que faz. Por outro lado, João Ferreira evita o termo folclore, prefere falar nos termos das tradições do Reinado do Rosário, mas mantém o termo autenticidade para ressaltar as suas práticas.

Fica a pergunta: qual denominação Jonathan Ferreira, hoje com dezesseis anos de idade, usará para se referir as práticas da família Ferreira se um dia vir a ser capitão de congo e moçambique?

## Considerações finais

Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.<sup>207</sup>

A travessia empreendida para realizar este trabalho instigou-me a “desaprender oito horas por dia”, como aconselha Manoel de Barros (2004), com o propósito de compreender qual o papel desempenhado pelos festivais de folclore no mundo contemporâneo, enquanto novos contextos de performance para as práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras.

Em um mundo em que a escassez dos contextos tradicionais de performance se caracteriza como um fenômeno que perpassa todo o universo das culturas populares brasileiras, o Festival do Folclore de Olímpia, uma “tradição inventada” (HOBBSAWM & RANGER, 1997) em meados da década de 1950, surge como um desses novos contextos de performance e se caracteriza como um espaço promotor de novas e constantes “invenções” e (re)“invenções”, relacionadas ao universo das culturas populares, tanto em Olímpia, quanto em outras localidades.

O trabalho permitiu compreender o folclore em contexto, isto é, a partir da perspectiva dos atores sociais envolvidos no momento em que estão em ação em contextos sociais específicos. O folclore não é mais visto como uma coleção de “objetos folclóricos”, uma “coisa”, um produto, mas sim como um processo. Esta nova perspectiva permite subtrair parte da carga negativa que o termo folclore acumulou ao longo de sua história, e abre a possibilidade para a concepção do folclore como um impulso estético dinamizador das práticas musicais amadoras das culturas populares, concepção utilizada no decorrer do trabalho para a análise das práticas performativas dos grupos folclóricos elegidos para a pesquisa.

Na medida em que o folclore é contextual, ele se relaciona com o contexto imediato de sua performance, que é dinâmica e negociada pelos participantes para que se articule com o contexto de performance. Isso permite a cada um dos grupos analisados definirem, por exemplo, mediante negociações internas e externas, qual a melhor forma de adaptar as suas práticas para cada um dos contextos em que es-

---

<sup>207</sup> GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. 19 ed. Nova Fronteira, 2001, p. 80.

tiverem inseridas. Em alguns casos com mais sucesso que em outros. Neste sentido, o palco do FEFOL representa um paradoxo para os grupos folclóricos, ao mesmo tempo em que limita as suas performances, através do pouco tempo disponível para cada grupo, da visibilidade e os projeta para além das fronteiras do Festival.

Os grupos folclóricos foram compreendidos como comunidades de prática (WENGER, 2012) autônomas, cujos participantes são agentes que negociam o seu capital simbólico (BOURDIEU, 2007), construído a partir da prática compartilhada, de acordo com as necessidades imediatas e específicas de cada contexto. Mais ainda, o próprio Festival do Folclore de Olímpia é visto como uma grande comunidade de prática, subdividida em inúmeras comunidades de prática menores, uma “constelação” de comunidades de prática interligadas (WENGER, 2012), representadas pelos grupos folclóricos, pela comissão organizadora e pelos demais atores sociais envolvidos em sua organização.

O trabalho também permitiu observar diferenças e semelhanças entre as comunidades de prática católico-populares (REILY, 2014). Por exemplo, ao observar a totalidade dos eventos constantes da Festa de São João dos Bacamarteiros de Aguada, pude notar que em muitos aspectos eles se assemelham aos eventos da Festa de Chegada de Reis, organizadas pelas Folias, ou Companhias de Reis. Além de ambos os grupos representarem associações católico-populares voluntárias, que atuam de forma autônoma (REILY, 2014), uma dedicada aos Santos Reis, outra dedicada a São João, os dois grupos se assemelham tanto ao aspecto que concerne ao grupo ritual, quanto ao que se refere ao processo ritual, ainda que as performances de ambas as manifestações sejam completamente diferentes.

No aspecto organizacional os dois grupos contam, ainda que com nomes distintos, com a figura responsável pela manutenção do grupo de modo geral e por subsidiar as suas respectivas festas. São eles, o *festeiro* na Folia e o *dono* no Batalhão. Além disso, os dois grupos percorrem um trajeto físico carregado de simbolismo em suas performances e realizam uma festa em honra aos seus santos de devoção. O trajeto da Folia de Reis dramatiza o trajeto percorrido pelos três Reis Magos a caminho de Belém, com o intuito de visitar o menino Jesus que acabara de nascer (REILY, 2002, 2014). O trajeto percorrido pelo Batalhão de Aguada rememora os raros momentos de festa em que os escravos negros podiam celebrar.

Tanto na Festa de Chegada de Reis quanto no Brinquedo de Roda, há uma fartura de alimentos oferecidos à comunidade no momento da festa. A diferença

está no fato de que a Chegada de Reis marca o final de um período de jornada de muitos dias da Folia, enquanto que a festa do Brinquedo de Roda marca o início do cortejo dos Bacamarteiros. O que é, em certo sentido, também uma jornada, porém, de apenas um dia. As semelhanças são notadas até mesmo na forma como os respectivos grupos percorrem os seus trajetos.

As Folias visitam as casas da comunidade, cantam para os Santos Reis e para o dono da casa e recebem em troca donativos na forma de alimentos ou mesmo um determinado valor em dinheiro, que serão revertidos na realização da Festa de Chegada. O Batalhão desfila pelas ruas da comunidade, canta dentro das casas e dispara os seus bacamartes em frente a cada uma delas, para louvar São João e saudar os seus moradores. Em troca, não recebem dinheiro, mas alimentos e bebidas que serão consumidas ali mesmo no local, pelos integrantes do grupo e por quem mais esteja acompanhando o cortejo.

O momento dos disparos dos bacamartes em frente às casas visitadas representa o ponto alto da performance dos Bacamarteiros, e equivale para os moradores das casas visitadas, ao momento de segurar a bandeira de Santos Reis, quando da visita da Folia.

Os ideais do Movimento Folclórico Brasileiro e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro influenciaram os idealizadores do FEFOL e, neste sentido, pode-se dizer que contribuíram para a sua consolidação. Inclusive, estes ideais se mantiveram vivos em Olímpia mesmo quando estes movimentos oficiais perderam força em âmbito nacional. Em certo sentido, pode-se dizer que foram assimilados e ainda continuam operantes no FEFOL, no entanto, transformados e adaptados ao novo contexto.

Pude constatar ainda, em continuidade com a minha pesquisa de mestrado, que os festivais e folclore ainda são pouco estudados o que acarreta um desconhecimento de sua dinâmica de funcionamento, o que muitas vezes gera uma visão distorcida acerca destes eventos.

Acredito que o estudo sistemático dos festivais de folclore e eventos similares, considerando-os como um novo contexto de performance para as práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras, pode contribuir para a compreensão de fenômenos relativos ao universo das culturas populares de modo geral, e especificamente ao que se refere aos grupos performativos, aos grupos folclóricos. Acredito ainda que, ao se considerar o folclore como um impulso estético dinamiza-

do das práticas musicais amadoras é possível relativizar os conceitos de espetacularização (CARVALHO, 1994, 2004, 2010) e folclorização (CASTELO-BRANCO, 2003), abrindo deste modo uma importante janela para a discussão e consequente formulação de políticas públicas voltadas para as culturas populares brasileiras.

Quem sabe livre das acepções negativas, o folclore possa entrar em cena com toda a força e voltar a ser protagonista da cena cultural brasileira. Papel este muito bem representado pelos grupos performativos das culturas populares brasileiras, ou seja, pelos grupos folclóricos.

## Referências\*

ADORNO, Theodor. Mensajes en una botella. In: ZIZEK, Slavoj (Coord.). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 2003. *Apud* CAETANO POPOFF, M. L. C. *As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro*. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras)-Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ALMEIDA Renato. *Inteligência do Folclore*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal S.A., 1957.

ANDRADE, Mário de. "Folclore". In: MORAES, R. B. de & BERRIEN, William. *MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE ESTUDOS BRASILEIROS*. Rio de Janeiro: Souza, 1949. p. 286. *Apud* TRAVASSOS, Elizabeth. *Mário e o folclore*. In. ROSSETI, Marta. (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional/IPHAN, Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, 2002. p. 91-109.

\_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil*. (Org.) Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1959, 3 t.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano II, nº 2, 1971.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano V, 1975.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano VI, nº 7, 1976.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano VIII, nº 9, 1978.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano X, nº 13, 1983.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "D. Maria Olímpia" e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano XV, nº 18, 1988.

---

\* Baseadas na norma NBR 14724, de 2011, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano XVII, nº 20, 1990.

ANUÁRIO DO FOLCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” e Comissão de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano XXXVIII, nº 41, 2011.

ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ARAÚJO, Samuel. “Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo: repensando a agenda da pesquisa etnomusicológica”. In: ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

AUBERT, E. H. “A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico”. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, V. 50 nº 1. 2007.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 6. ed. Campinas: Papirus, 1994.

AYALA, Marcos; AYALA, M. I. N. *Cultura popular no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Ática, 2003.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huicitec; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós, 1994.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARROSO, Oswald. “Incorporação da Memória na Performance do Ator Brincante”. In: Teixeira, João Gabriel L.C.; Garcia, Marcus Vinícius C. & Gusmão, Rita (orgs.) *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: ICS-UNB, 2004.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhanbi, 1959.

BAUMAN, Richard. *Folklore as Transdisciplinary Dialogue*. In: *Journal of Folklore Research*, v. 33, n. 1 (Jan. - Apr., 1996), p. 15-20. Indiana University Press.

\_\_\_\_\_. *Identidad diferencial y base social del folklore*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.

\_\_\_\_\_. *Differential Identity and the Social Base of Folklore*. In: *The Journal of American Folklore*, v. 84, n. 331, *Toward New Perspectives in Folklore* (Jan. - Mar., 1971), p. 31-4. American Folklore Society.

BECKER, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. Apud REILY, Suzel Ana. *A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica*. In: *Música e Cultura*, v. 9 (2014), p. 1-28.

\_\_\_\_\_. “*Deep Listeners*”. In: *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BEN-AMOS, Dan. *Hacia una definicion de folclore em contexto*. (1971). In: BLACHE. M. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.

\_\_\_\_\_. *A History of Folklore Studies-Why Do We Need It?* In: *Journal of the Folklore Institute*, v. 10, N. 1/2, Special Issue: American Folklore Historiography (Jun. - Aug., 1973), p. 113-124. Indiana University Press.

BLACHE, Marta. (Org.). *Narrativa folklórica (II)*. Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología, FADA, 1995.

BLACKING, John; “*Reflections on effectiveness of Symbols*”. In: *Music, Culture and Experience*. Chicago: Chicago University Press, 1995 [1985].

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Tradução Sergio Miceli et al. 6. ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 2007. 361p. (Coleção estudos; 20 / dirigida por J. Guinsburg).

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Coordenada por Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. Tradução Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A. 1989. 311p. (Coleção Música e Sociedade).

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, C. R. *O que é folclore*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRASIL escola. *Aquífero Guarani*. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/brasil/aquifero-guarani.htm>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nova Iorque: University Press, 1978. In: O. R. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAETANO POPOFF, M. L. *As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro*. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras)-Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

CÂMARA dos deputados. *Câmara aprova título de Capital Nacional do Folclore a Olímpia*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/educacao-e-cultura-/471163->

camara-aprova-titulo-de-capital-nacional-do-folclore-a-olimpia.(sp).html>. Acesso em: 17 nov. 2015.

CAMBRIA, V. “*Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia*”. In: Araújo, S., Paz, G. e Cambria, V. (orgs.). *Música em Debate. Perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2008.

CARDOSO. N. N. A. *A Linguagem dos Tambores*. 2006. 401 f. Tese (Doutorado em Música)-Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARDOSO FILHO, M. E. *Pelo Gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917 – 1971)*. 2008. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CARIMBÓ – patrimônio cultural brasileiro. Blog oficial da campanha. *O Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (PA)*, 2002. Disponível em: <<http://campanhacarimbo.blogspot.com/2008/12/o-carimbo-de-sao-benedito-de-santarem.html>>. Acesso em: 28 nov. 2011.

CARNEIRO, Edson. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

CARVALHO, J. J. de. ‘*Espetacularização*’ e ‘*canabalização*’ das culturas populares na América Latina. In: *Revista ANTROPOLÓGICAS*, ano 14, v. 21 (1), 2010. p. 39-76.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: de Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento*. In: *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos, 2004. p. 65-83.

\_\_\_\_\_. *As duas faces da tradição*. O clássico e o popular na modernidade latinoamericana. In: *Série Antropologia*. Brasília: 2004. p. 1-28.

\_\_\_\_\_. *O olhar etnográfico e a voz subalterna*. In: *Série Antropologia*. Brasília: 1999. p. 1-30.

CASCUDO, L. C. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTELO BRANCO, S. EL-S. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. (Org.). Salwa El-Shawan Castelo Branco e Jorge Freitas Branco. Oeiras: Celta, 2003.

CAVALCANTI, M. L. V. de.; VILHENA, L. R. P. da. *Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, 1990. p. 75-92.

CAVALCANTI, M. L. V. de.; VILHENA, L. P. da. *Entendendo o Folclore e a Cultura Popular*. Rio de Janeiro: CNFCP, 2002. p 1-5.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. *O Centro*. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Secao=1](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=1) . Acesso em: 5 out. 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

CEZAR, L. S. *A Congada e a câmera: ação afro-descendente e representação midiática*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

CHAUCHARD, Paul. *Fisiología de las costumbres*, Buenos Aires: Troquel, 1966.

CHERNOFF, John. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social*. (1979). Apud PINTO, T. O. “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v.44 n, 1, 2001.

CIOFF. *Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*. Disponível em: <http://www.cioff.org/about-intro.cfm?lng=fr>. Acesso em: 11 dez 2015.

CLEDNEWS. *O Autêntico Boi de Reis de Cuité e Bocas de Pedro Velho, RN*. Disponível em: <http://www.clednews.com/2010/12/o-autentico-boi-de-reis-de-cuite-e.html>. Acesso em 29 mar. 2016.

CONNERTON, Paul. “A Memória Social”. In: *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nova Iorque: Harper Perennial, 1990.

DAMATTA, Roberto. *O que faz do brasil, Brasil?* 8. ed. Rio de Janeiro, 1997.

DELLA MÔNICA, Laura. *Manual do folclore*. 3. ed. São Paulo: Global, 1989.

DIÁRIO da região. *A onda que está turbinando o turismo regional*. Disponível em: <http://www.diariodaregiao.com.br/economia/a-onda-que-est%C3%A1-turbinando-o-turismo-regional-1.379063>. Acesso em 17 nov 2015.

DUPEY, A. M. *Artisanos contemporâneos entre la creación y el mercado*. 1. ed. Buenos Aires: Malaspina, 2012.

EDWARD. L. B. *The Tagmemic Contribution to Composition Teaching. II. The Development of Kenneth L. Pike's Tagmemic Theory*. 1997. Disponível em: <http://personal.bgsu.edu/~edwards/tag3.html>. Acesso em: 29 mar. 2016.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Tradução Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1991. 99p. (Colecion Labor, nueva serie 8).

FELD, Steven. “The boy who became a Muni Bird” e “To you they’re birds. To me they’re Voices in the forest”. In: *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics, and*

*song in Kaluli Expression*, 2. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990/1982.

FLORESTAN, Fernandes. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FONSECA, E. J. M. *A ideia de folk e as etnomusicologias*. In. Debates, v. 12, p. 79-91. 2014.

\_\_\_\_\_. *Reis dos Temerosos: comunidades, identidades e circuitos musicais em Januária-MG*. In. Claves, v. 1, p. 21-38. 2013.

\_\_\_\_\_. *Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje*. In. Música e cultura, v. 4, p. 1-10. 2009.

FRADE, M. C. de. *Evolução do conceito de folclore e cultura popular*. In. X Congresso Brasileiro de Folclore. Recife. Anais, São Paulo: Mundicarmo Ferretti (CMF). 2004. 443 p.

FUENTES, Carlos. *Nuevo Tiempo Mexicano*. México: Aguilar, 1994. Apud CAETANO POPOFF, M. L. C. *As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro*. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras)-Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. 13. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1. ed. 3. reimp. Buenos Aires, Paidós, 2010.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003. p. 18 – 66.

GEERTZ, Clifford. *aInterpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LCT – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GIESBRECHT, Érica et al. *Comunidades tradicionais no contexto contemporâneo: recriações de valores, autenticidades e formas estéticas*. In. XXII Congresso da ANPPOM. Anais. 2012.

\_\_\_\_\_. *O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais*. 2011. 422 f. Tese. (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GIRARDELLI, E. C. da. *Ternos de Congos: Atibaia*. Rio de Janeiro. MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

GOMES, N. P. M.; PEREIRA, E. A. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. Juiz de Fora: Ministério da Cultura/EDUFJF, 1988. Apud LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 44.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Serão: Veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUTZWILLER, Andreas. *Stone Age and Promised Land: An Answer to James Reid' Ethnomusicology*; xxiii/i. 1979, p. 103-107.

G1 SERGIPE. TV Sergipe. *Campo de petróleo em Camópolis virou patrimônio histórico de Sergipe*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/se/sergipe/setv-2edicao/videos/v/campo-de-petroleo-em-carmopolis-virou-patrimonio-historico-de-sergipe/2785871/>>. Acesso em 27 nov. 2015.

HISTÓRIA do mundo *O que foi o movimento Manguebeat?* Disponível em: <<http://historiadomundo.uol.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-manguebeat.htm>>. Acesso em: 14 dez 2015.

HOBSBAWM, E. RANGER, T. *A invenção das Tradições*. Traduzido por Celina Cardim. 9. ed. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. *A invenção das Tradições*. Traduzido por Celina Cardim. 3. ed. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOD, M. Musical Significance”, *Ethnomusicology*, v. 8 (3), 1963. Apud OLIVEIRA PINTO, Tiago. O. “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora”. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 44 nº 1, 2001, p. 92-187.

IBGE. Cidades. Disponível em: IBGE. [on line]. <<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=280150&search=sergipe|carmopolis|infograficos:-historico>>. Acesso em 25 nov. 2015.

IKEDA, Alberto. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. In. *Cultura e Música Popular*. Estudos avançados 27 (79), 2013. p. 173-190.

KEIL, Charles; FELD, Steven. “Participation in Grooves”. In: *Music grooves: Essays and dialogues*. Chicago/London: University of Chicago, 1994.

KNOX, Dan. *Spectacular Tradition Scottish Folksong and Authenticity*. In. *Annals of Tourism Research* 35 (1), 2008, p. 255-273.

LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1994.

LESSA, Barbosa & CORTES, Paixão. *Manual de Danças Gaúchas*. Irmãos Vitale, 1997.

LIMA, R. T. de. *Abecê do folclore*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes (Raízes), 2003.

\_\_\_\_\_. *Abecê do folclore*. 6. ed. São Paulo: Record, 1985.

LUCAS, Glaura. *O Batuque e os "Filhos de Zambi": recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos*. In. III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Anais. São Paulo: 2006. p. 1 – 7.

\_\_\_\_\_. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MELLO, M. I. C. *Aspectos Interculturais da Transcrição Musical*. In. XV Congresso da ANPPOM. Anais. 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje*, 2004.

\_\_\_\_\_. *"Musicologias Kamayurá"*. In: *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MINARD, Claude. *"Les obsessions, entre mythe et rite. Approche ethnopsicanalytique."* In. *Les obsessions*, 1982, 230 p.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. O. *"Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora"*. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 44 n. 1, 2001.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olhos d'água, [s/d].

PANKARARU, Benvina; *"Sons e Rituais Sagrados – A experiência Indígena"* In: TUGNY, Rosângela; QUEIROZ, Ruben (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 321-329.

PEDRASSE, C.E. *Banda de Pífanos de Caruaru: uma análise musical*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PEIRANO, Mariza. 1980. *The anthropology of anthropology: the Brazilian case*. Dissertação (Doutorado) – Harvard University. *Apud* CAVALCANTI, M. L. V. de.; VILHENA, L. da P. *Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore*. In. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, 1990. p. 75-92.

PESTANA, M. R. do. *Folclorização em Manhouce*. In. CASTELO BRANCO, S. El-S. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. (Org.). Salwa El-Shawan Castelo Branco e Jorge Freitas Branco. Oeiras: Celta, 2003.

PFAHLER, Gerhard. *El hombre y su pasado*. Barcelona: Editorial Labor, 1965.

PIKE, K. L. *A Linguistic Pilgrimage*. 1997. Disponível em: <[http://www-01.sil.org/klp/klp\\_lingpilg/lingpilg4.htm#3\\_2](http://www-01.sil.org/klp/klp_lingpilg/lingpilg4.htm#3_2)>. Acesso em: 29 mar. 2016.

RABINOW, Paul. *Reflexiones sobre um trabalho de Campo em Marruecos*. Madrid: Ediciones Jucar, 1992. Apud GIESBRECHT, E. (2011). *O Passado Negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através das performances de legados musicais*. 2011. 422 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RAMOS, Rui. *A ciência do povo e as origens do estado cultural*. In. CASTELO. BRANCO, S. EL-S. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. (Org.). Salwa El-Shawan Castelo Branco e Jorge Freitas Branco. Oeiras: Celta, 2003.

REILY, S. A. *As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins*. In Debates n. 12: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. n.12 (jun. 2014). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2014, p. 35-50.

\_\_\_\_\_. *A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica*. In. *Música e Cultura*, v. 9 (2014), p. 1-28.

REILY, S. A. & BRUCHER, Katherine. *Brass Band of the World: Militarism, Colonial Legacies and local music making*. Boorlinton: ASHGATE, 2013.

REILY, S. A. “*Não há música sem dimensão política*”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. [entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza]. *Proa*. n. 4, v. 1, 2014.

\_\_\_\_\_. *Musicalidade, Colonialismo e Comunidades de Prática nas Minas Gerais do Século XVIII*. (não publicado), 2010.

\_\_\_\_\_. *Jornadas encantadas: as folias de Reis do sul de Minas*. In. *Festas Populares, Folias de Reis*. Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2006.

\_\_\_\_\_. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Manifestações populares: do “aproveitamento” à reapropriação*. In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Org.). *Do folclore à cultura popular*. ENCONTRO DE PESQUISADORES NAS CIÊNCIAS SOCIAIS. *Anais* São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990, p. 1 – 31. Apud LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?*. [S.l.], 2000.

\_\_\_\_\_. *“Musical Performance at a Brazilian Festival*. In. *British Journal of Ethnomusicology*. v. 3 (1994). p. 1-34.

REIS, E. A. dos. *O Festival do Folclore de Olímpia, o Grupo Sabor Marajoara e o Culto da Jurema: “invenções” sucessivas e complementares*. In. 9º Encontro Internacional de Música e Mídia (MusiMid). Anais. 2013.

\_\_\_\_\_. *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE. *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Comissão Nacional de Folclore. Rio de Janeiro, 1961 a 1976. Disponível em: <[http://comissaonacionaldefolclore.org.br/?i=revista\\_brasileira\\_de\\_folclore](http://comissaonacionaldefolclore.org.br/?i=revista_brasileira_de_folclore)>. Acesso em: 05 out. 2014.

ROUGET, Gilbert. *“Trance and Possession”*. In. *Music And Trance: A theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

SANDRONI, Carlos. *O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012*. In. Debates. n. 12. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. n.12 (jun. 2014). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2014, p. 55-62.

\_\_\_\_\_. *Os ex-votos na “Missão de Pesquisas Folclóricas” (1938)*, In. *Expressões Votivas da América*. 2011. Disponível em: <<http://exvotosargentina.wordpress.com/tag/carlos-sandroni/>>. Acesso em: 08 out. 2014.

\_\_\_\_\_. *Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia*. [trabalho apresentado na XXVII Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, 2010].

\_\_\_\_\_. *Aponotamentos sobre a história e o perfil da etnomusicologia no Brasil*. In. REVISTA USP, São Paulo, n. 77, 2008. p. 66-75.

\_\_\_\_\_. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANT’ANNA, José. *Folclore – Festa de um povo que se entende*. Anuário do Folclore. Departamento de Folclore de Olímpia. 7º Festival do Folclore. Olímpia: Ano II, 1971, s/p.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Tradução Giovanni Cirino. In. MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992.

TAKIMOTO, Tatiana. *Afinal, o que é uma comunidade de prática?* In. *Sociedade Brasileira de Gestão do Conhecimento (SBGC)*. Disponível em: <<http://www.sbgc.org.br/sbgc/blog/afinal-que-e-uma-comunidade-pratica>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

TONI, C. F. *Missão: as pesquisas folclóricas*. In. REVISTA USP, São Paulo, n. 77, 2006. p. 24-33, março/maio 2008. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/revusp/article/viewFile/13654/15472>>. Acesso em: 05 out. 2014.

TONICO; BIBI; NILTON JOSÉ. *Olímpia Menina Moça*. Intérprete: TONICO E TINOCO. Tinoco 32 anos. Continental, p 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular*. In. TEIXEIRA, J. G. J. C. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização*. Brasília: ICS/UnB, 2004.

\_\_\_\_\_. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. In. Opus n. 9. Revista da ANPOM, 2003.

\_\_\_\_\_. VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas. 332 p. (resenha). In. Mana v. 4 n. 1 Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131998000100015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100015)>. Acesso em: 18 fev. 2016.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. "Habits of the Self, Identity and Culture". In: *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. "Social Identities and Indigenous Musical Practices". In: *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

UM HOMEM de moral. Direção: Ricardo Dias. Brasil: Biscoito Fino, 2008. 1 DVD.

VALENTINE, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfys e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo, 2010. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2010.

VILHENA, L. R. P. da. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte, 1997. Apud TRAVASSOS, Elizabeth. *Mário e o folclore*. In. ROSSETI, Marta. (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional/IPHAN, Mário de Andrade*. Rio de Janeiro, 2002. p. 91-109.

\_\_\_\_\_. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte, 1997.

WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge, University Press. 1998.

\_\_\_\_\_. *Communities of practice and social learning systems: the career of a concept*. Disponível em: <<http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2016.

WULFF, Helena. *“Experiencing the Ballet Body: Pleasure, Pain, Power”*. In S Reily ed., *The Musical Human: Rethinking Jonh Blacking’s Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Aldershot: Ashgate, 2006.

ZANITH, R. M. *Arquivos de música de tradição oral*. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

## Entrevistas

ARANTES, A. J. *José Antônio Arantes*. [inédito]. depoimento [jan. 2011]. Entrevistador: REIS, E. A. dos. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

EUSTÁQUIO, S. E. *José Salvador Eustáquio*. [inédito]. depoimento. [jul. 2011]. Entrevistador: REIS, E. A. dos. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

FERREIRA, João. *João Ferreira*. [inédito]. depoimento. [2011; 2015; 2016]. Entrevistador: REIS, E. A. dos. Olímpia, 2001; 2015; 2016. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

FERREIRA, José. *José Ferreira*. [inédito]. depoimento. [2011]. Entrevistador: REIS, E. A. dos. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

MANZOLLI, Ap. M. de. *Maria Aparecida de Araújo Manzolli*. [inédito]. depoimento. [2011; 2014; 2015]. Olímpia, 2011; 2015; 2016. Entrevista concedida a Estêvão dos Reis.

MARQUES DA SILVA, Edward. *Edward Marques da Silva*. [inédito]. depoimento. [mai. 2011]. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

MONTEIRO, B. A. E. *Eliana Antonia Bertoncelo Monteiro*. [inédito]. depoimento. [mai. 2011]. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

MONZANI, L. F. *Luís Fernando Monzani*. [inédito]. depoimento. [jan. 2011]. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

OLIVEIRA, C. I. *Idelfonso Cruz de Oliveira*. [inédito]. depoimento. [2011; 2014]. Olímpia; Carmópolis, 2011; 2014. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

OLIVEIRA, C. *Cileia Oliveira*. [inédito]. depoimento. [2014; 2015]. Carmópolis, 2014; 2015. Entrevista concedida a Estêvão Amato dos Reis.

OLIVEIRA, I. J. *José Inácio de Oliveira*: inédito. Olímpia, 31 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

PARENTE, Paulo. *Paulo Parente*. [inédito]. depoimento. [jul. 2011]. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

REIS, Antonio dos. *Antonio dos Reis*. [inédito]. depoimento. Olímpia, 2011; 2014; 2015; 2016. Olímpia, 2011; 2014; 2015; 2016. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

ROCHA, Thiago. *Thiago Rocha*. [inédito]. depoimento. [jul. 2011]. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

SAMPAIO, George. *George Sampaio*. [inédito]. depoimento. [2011; 2015]. Olímpia, 2011; 2015. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

SGORLON, Victório. *Victório Sgorlon*. [inédito]. depoimento. [jan. 2011]. Olímpia, 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

SILVA, L. M. de. *Maria de Lourdes Silva*. [inédito]. depoimento. [jul. 2011]. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

## Apêndice A

### Glossário

Bailado – momento da apresentação em que os congadeiros do Terno de Congada Chapéu de Fitas tocam e dançam executando movimentos acompanhados de grandes saltos.

Bombo leguero – é um tambor de tamanho médio, com corpo de madeira e coberto com pele de carneiro em ambos os lados e é tocado com baquetas.

Borná – corruptela de embornal, pequena sacola feita de pano com uma alça lateral, levada à tira-colo e usada para carregar todo tipo de coisa.

Brincadeira – é a forma como se autodenominam muitos grupos performativos das culturas populares. Neste universo, é comum ouvir a expressão “vamos brincar boi”, “vamos brincar cavalo marinho”, em referência as performances dos grupos.

Brincante – é o nome dado aos integrantes da brincadeira, brincante é o que brinca. Travassos (2002, p. 110) assinala que o termo brincante é oriundo da fala popular em alguns locais do Nordeste.

Caboclinhos ou cabocolinhos – são danças dramatizadas, se apresentam fantasiados de índios e representam a luta entre caboclinhos e brancos (CASCUDO, 2001).

Caixa de Folia – Tambores com o corpo de madeira e pele de animal (geralmente de bode), nos dois lados, fixadas com cordas e com uma tira de couro ou de pano para ser levada aos ombros. Tocada com baquetas e afinada através de cordas.

Candombe – ritual que inicia as Festas de Congado. São utilizados três tambores com pele somente de um lado e são tocados com as mãos, sem a utilização de baquetas.

Casa de pau a pique – habitação característica da zona rural paulista, construída com paredes de bambu e barro entrelaçados e telhado coberto com palha. Diz-se que a casa de pau a pique refresca no verão e aquece no inverno. Informação obtida junto ao morador de Olímpia Antonio dos Reis, em 2014.

Casa de taipa – habitação semelhante a casa de pau a pique, encontrada primordialmente na região nordeste.

Catira – dança executada predominantemente por homens, caracterizada pelo bater de palmas e sapateados ao som da viola caipira.

Catireiros – nome dado aos dançadores da Catira.

Catopês – modalidade de congo, geralmente sem enredo. É provável que, antigamente estivesse ligado ao séquito dos festejos religiosos: novenário do orago, comemoração do divino, de nossa senhora do rosário e outros. Utilizam pandeiros e reco-recos como instrumentos (CASCUDO, 2001).

Congos – guarda que participa do Congado. Formada pelos mais jovens, movimentada-se de maneira leve e ágil. Nos dias da Festa segue à frente do cortejo com a função de “limpar” os caminhos para o *Moçambique* passar conduzindo Nossa Senhora do Rosário (LUCAS, 2002; REIS, 2012).

Curimbós – grandes tambores de madeira, escavados diretamente em um tronco de árvore. Tem aproximadamente um metro de altura, com quarenta centímetros de diâmetro na parte superior, onde é presa uma pele de veado. A técnica de execução envolve dois instrumentistas, um deles sentado sobre o corpo do instrumento, percutindo-o com as mãos, enquanto outro se posiciona na parte de trás do curimbó e utiliza duas baquetas denominadas de matracas, para percutir o corpo do instrumento.

Fresta de Chegada de Reis – festas promovidas pelas Folias de Reis em honra aos Santos Reis.

Folias de Reis ou Companhia de Reis – grupos performativos cujos integrantes geralmente pertencem à mesma família. Tocam e cantam ao som da viola caipira, flautas artesanais e instrumentos de percussão, como tambores, pandeiros e chocalhos. É formada por músicos e “palhaços” ou bastiões.

Foliões – como são denominados os integrantes da Folia de Reis.

Galpão crioulo – no Rio Grande do Sul refere-se ao espaço usado para guardar o material usado nas cavalgadas. Atualmente, galpão crioulo é um espaço rústico utilizado para guardar raridades, objetos que passam de geração a geração. (Informação fornecida por Rodrigo Machado, CTG Estância da Serra, 2015).

Ganzás – chocalhos em formato cilíndrico, feitos de alumínio, latão ou outro tipo de metal.

“Graça” – algo impossível de se realizar sem o auxílio do Divino, espécie de milagre.

Guarda – nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias. (LUCAS, 2002).

Gungas – instrumento de percussão utilizado nas Festas de Congado. Formado por pequenas latas de conserva com contas (sementes), ou pequenas esferas de chumbo, presas por uma tira de couro forrada com espuma. As gungas são levadas amarradas nos tornozelos dos congadeiros.

Jornada, giro ou peregrinação – nome que se dá ao movimento realizado pelas Folias de Reis todos os anos. Compreende o período que antecede o Natal e termina em 06 de janeiro, dia consagrado aos Santos Reis. Durante a jornada Folia vai de casa em casa cantando e arrecadando doações, que podem ocorrer na forma de dinheiro ou alimentos, para a realização da sua festa em louvor aos Santos Reis.

Maraca – instrumento de percussão que consiste numa cabaça ou casca de coco, recheada com sementes em seu interior e presa por uma haste. São tocadas em pares através de movimentos circulares mantendo a haste presa em uma das mãos.

Marujos – Auto tradicional com a mesma denominação da Bahia ao Sul. No Pará desde de 1798, na irmandade de São Benedito, se inclui a marujada. Em Alagoas é folguedo eclético, inclui elementos de folguedos náuticos, reisados, taieiras e pastoris (CÂMARA CASCUDO, 2001).

Matraca – instrumento de percussão utilizado no *Bumba meu Boi* do Maranhão. Formado por duas peças de madeira, cortadas de tamanhos variados. O som é produzido mediante choque entre as duas peças. Também é a denominação de um dos sotaques (estilos) do Bumba meu Boi.

Moçambique – manifestação popular afro-brasileira ligada as festas em honra a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, também conhecidas como Festas de Congado. Formado predominantemente por homens, os Moçambiques cantam e dançam ao instrumentos de percussão característicos, denominados caixas de folia e patangomes.

Obaluaiê – Orixá do Candomblé que tem o poder de espalhar e curar doenças. Trás todo corpo coberto de palha e no sincretismo católico, representa São Lázaro.

Onça, ou tambor onça – espécie de cuíca grave feita de madeira com pele de animal (geralmente bode), de onde sai uma vareta de fora para dentro do corpo do instrumento. Sua execução se dá friccionando-se um pedaço de pano úmido em movimentos de vai e vem na vareta.

Piás – instrumentos de percussão construídos a partir de materiais diversos, como sementes de tamanho grande (de árvores encontradas na Amazônia), chaves de portas, unhas de animais (lhama), casca de mexilhões, etc. Presos por um fio estes instrumentos se assemelham a um grande chaveiro, e produzem som ao contato das mãos.

Pandeirão – instrumento de percussão utilizado no Bumba Meu Boi do Maranhão com sotaque de matraca. Pandeiro gigante, sem platinelas e originalmente sem tarraxas, afinado ao calor do fogo. Atualmente já se encontram pandeirões afinados por mecanismo de tarraxas.

Pastoril – Folgado pertencente ao “ciclo natalino”, o Pastoril faz referência à adoração dos pastores ao Menino Jesus, por ocasião do seu nascimento. As “pastoras” (como são chamadas as integrantes desse folguedo) dividem-se em dois “cordões”, o Azul e o Encarnado.

Patangomes ou folha – instrumento de percussão utilizado nas Festas de Congado. Consiste em uma lata redonda com contas (sementes). Tem cerca de vinte e cinco centímetros de diâmetro e também pode ser feito com calotas de carro (fusca).

*Reiseiro* – em *Olímpia* é o nome dado a quem canta Reis, a quem está vinculado a uma Folia de Reis.

Tamboril – instrumento de percussão de formato retangular com couro dos dois lados e um cabo de madeira na parte inferior. Levado em uma das mãos e tocado com uma baqueta.

Ternos – como também são chamadas as guardas de congo e moçambique.

## Apêndice B

### **DVD – Exemplos das performances musicais dos grupos folclóricos analisados, participantes do FEFOL**

#### FAIXA 1

Instrumentos do Batalhão de Bacamarteiros do Povoado de Aguada (Sergipe): tambor onça e caixa.

Imagens: Maria Fernanda Santos, 2011. Estêvão Reis, 2014.

#### FAIXA 2

Novena de São João de Aguada na Igreja do Nosso Senhor do Bonfim.

Imagens: Estêvão Reis, 2014.

#### FAIXA 3

Brinquedo de Roda, na sede do Batalhão.

Imagens: Estêvão Reis, 2014.

#### FAIXA 4

A música do Batalhão de Bacamarteiros Aguada.

Imagens: Maria Fernanda Santos, 2011. Estêvão Amaro dos Reis, 2014.

#### FAIXA 5

Refrão para o cheio: música Maracangalha, de Dorival Caymmi.

Imagens: Estêvão Reis, 2014.

#### FAIXA 6

Batalhão de Aguada arrastando o povo nas ruas de Aguada.

Imagens: Estêvão Reis, 2014.

#### FAIXA 7

Deda no apito do Batalhão.

Imagens: Célia Nahas e Estêvão Reis, 2014.

## FAIXA 8

Disparos dos tiros dos bacamartes em frente as casas, música do brinquedo de roda antes dos disparos.

Imagens: Célia Nahas, Paula Libório e Estêvão Reis, 2014.

## FAIXA 9

Batalhão de Bacamarteiros de Aguada no palco do Recinto do Folclore.

Imagens: Estêvão Reis, 2014 e 2015.

## FAIXA 10

Saída da Missa dos Violeiros: Grupos na Igreja da Matriz de Olímpia.

Imagens: Estêvão Reis, 2015.

## FAIXA 11

Dança do Bambu: GODAP NA Praça da Matriz, no Festival Internacional de Folclore de Olímpia (FIFOL).

Imagens: Acervo GODAP, 2015.

## FAIXA 12

Folia de Reis: Folia de Reis de Itaú de Minas (Minas Gerais) na Capela dos Santos Reis no Recinto do Folclore.

Imagens: Maria Fernanda Santos, 2011.

## FAIXA 13

Grupo Sabor Marajoara: Dança do Obaluaiê no palco do Recinto do Folclore.

Imagens: Edson José Magro. [201-?].

## FAIXA 14

Grupo Sabor Marajoara: Dança do Lundu Marajoara no palco do Recinto do Folclore.

Imagens: Estêvão Reis, 2014.

## FAIXA 15

Pastoril Dona Joaquina no palco do Recinto do Folclore.

Imagens: Edson Antonio Magro, 2011.

## FAIXA 16

Terno Chapéu de Fitas no palco do Recinto do Folclore.

Imagens: Estêvão Reis, 2015.