

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

Estêvão Amaro dos Reis

**O Festival do Folclore de Olímpia, São
Paulo: *uma festa imodesta***

CAMPINAS
2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Estêvão Amaro dos Reis

**O Festival do Folclore de Olímpia, São
Paulo: *uma festa imodesta***

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
Título de Mestre em Música. Área de
concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientadora: Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo
aluno Estêvão Amaro dos Reis, e orientada pela Profa. Dra. Lenita
Waldige Mendes Nogueira.

Lenita Waldige Mendes Nogueira

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R277f	Reis, Estêvão Amaro dos. O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: Uma festa imodesta / Estêvão Amaro dos Reis. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Lenita Waldige Mendes Nogueira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Música. 2. Folclore. 3. Cultura popular. 4. Tradição oral. 5. Festivals. I. Nogueira, Lenita Waldige Mendes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Olímpia's Folklore Festival, São Paulo: an immodest party.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Music

Folklore

Popular culture

Oral tradition

Festivals

Área de Concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Lenita Waldige Mendes Nogueira [Orientador]

Maria Carolina Bovério Galzerani

Jorge Luiz Schroeder

Data da Defesa: 06-02-2012

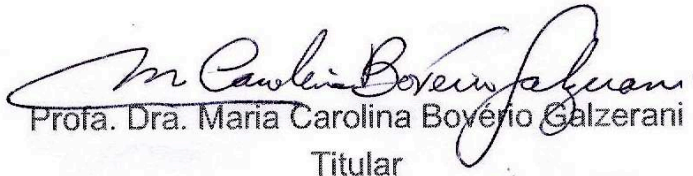
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Estêvão Amaro Dos Reis - RA 099761 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira
Presidente



Profa. Dra. Maria Carolina Boverio Galzerani
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder
Titular

Para Antonio (Tonico), Terezinha e Marisa, por me ensinarem
sempre que “*quem mói no asp’ro não fantaseia*”.

Aos grupos folclóricos e parafolclóricos, os ciganos de
Melquiades do Festival do Folclore de Olímpia.

Agradecimentos

À Lenita Nogueira, pela orientação clara e precisa, e pelo apuro acadêmico. Pela confiança e apreço, pela sensibilidade, sempre solícita para as reuniões entre São Paulo e Minas.

Aos amigos da disciplina Antropologia do Som, em especial a professora Érica Giesbrecht, pelos debates provocantes e enriquecedores.

Aos amigos Josi e Cadu, pela receptividade e acolhida carinhosa em sua casa em Campinas.

À Sandra Fantoni, pela sensibilidade e por ser a guia no trânsito entre Olímpia e *Macondo*.

Ao grande amigo Marcos Filho, homem do norte versado nas artes do improviso, pelo apoio fundamental nas “artes” tecnológicas e pelas conversas intermináveis recheadas de bom humor e refinada ironia. À Maria Fernanda, pelo reencontro, pela disponibilidade, pela leitura carinhosa e atenta, pelas belas imagens produzidas e pelas conversas regadas a café. À Marcela Caetano, pela amizade e carinho, pelo aprendizado constante e pela leitura que vai sempre muito além. À Mariana Camilo, amiga para as horas boas, e, essencial para as horas de “aperto”.

À Dona Cidinha Manzolli, pelos anos de histórias e pelo livre acesso ao acervo do FEFOL. Ao Fernando Monzani, pela cessão de acervo pessoal sobre o Festival e ao Edward “Wadão”, pelo depoimento rico em detalhes. Ao Edson (Magali) pela cessão do material audiovisual do FEFOL.

Aos grupos folclóricos e parafolclóricos participantes do FEFOL, representados aqui por José Ferreira, João Ferreira, Idelfonso Cruz de Oliveira, Maria de Lourdes Silva, Paulo Parente, Thiago Rocha e George Sampaio.

À Unicamp, universidade pública e gratuita. Ao Taigor, Rodolfo, Vivien e Joice, da secretaria de Pós-Graduação do IA, pelo atendimento atencioso e generoso.

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

Aos meus pais, Antonio e Terezinha, pelo amor incondicional, pelo bom humor e alegria em todas as horas e à Marisa, minha irmã sempre presente apesar da distância. À Célia, companheira de caminhada, por seu sorriso festivo, por seu amor e por ter embarcado nessa empreitada cheia de confiança, apoio e compreensão.

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

“Numa festa imodesta como esta, vamos homenagear...”

Caetano Veloso

Resumo

O Festival do Folclore de Olímpia – São Paulo (FEFOL) o maior evento do gênero no país, completou em 2011 quarenta e sete anos de existência. Em seu espaço são encontradas manifestações folclóricas ou tradicionais de todas as regiões brasileiras. A partir do pressuposto de que para alguns grupos folclóricos o FEFOL tornou-se o principal espaço de realização das suas atividades e considerando que o deslocamento dos seus locais de origem para outro espaço geográfico e social provoca transformações nas suas práticas, o presente trabalho investiga a relação entre estas manifestações e o novo contexto em que estão inseridas. A pesquisa realizada busca conhecer e compreender quais os motivos que levam os grupos a percorrer centenas de quilômetros todos os anos para participar do FEFOL, a influência do Festival do Folclore de Olímpia nesse processo e suas implicações para os ritos e para os integrantes destes grupos. O trabalho dedicou especial atenção aos grupos Batalhão de Bacamarteiros de Carmópolis (Sergipe), Terno de Congo Chambá (Minas Gerais), Terno de Congada Chapéu de Fitas (São Paulo) e o grupo Sabor Marajoara (Pará) e foram utilizadas, ao lado da bibliografia existente, entrevistas semi-estruturadas com os integrantes dos grupos e organizadores do FEFOL em épocas distintas, bem como o material audiovisual produzido em trabalho de campo e pelo próprio Festival.

Palavras-chave: música, folclore, cultura popular, tradição oral, festivais.

Abstract

Olímpia's Folklore Festival – São Paulo [Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL)], the largest event of its kind in the country, completed forty-seven years of existence in 2011. Folkloric or traditional expressions from all regions of Brazil can be found there. Starting from the assumption that FEFOL became the main place for some folk groups to carry out their activities and considering that the displacements from their original places to another geographic and social area causes changes in their practices, this work investigates the relationship between these expressions and their new insertion context. This research intends to get to know and understand the reasons why those groups travel hundreds of miles every year to participate in the FEFOL, the Festival's influence in this process and its implications for the rites and the members of these groups. A special attention was dedicated to the groups “Batalhão de Bacamarteiros de Carmópolis” (from Sergipe), “Terno de Congo Chambá” (from Minas Gerais), “Terno de Congada Chapéu de Fitas” (from São Paulo) and the group “Sabor Marajoara” (from Pará); alongside the existing bibliography, semi-structured interviews with group members and with FEFOL's organizers at different moments were used, as well as audiovisual material produced in the field research and by the Festival.

Keywords: music, folklore, popular culture, oral tradition, festivals.

Lista de Figuras

Figura 1. Desfile dos “capôs de fuscas”	13
Figura 2. Praça da Matriz. Escadarias da Igreja como arquibancadas	22
Figura 3. Bola na Lata. Brincadeiras tradicionais infantis no FEFOL	22
Figura 4. Corrida no saco. Brincadeiras tradicionais infantis no FEFOL.....	23
Figura 5. Jogo de Bétia. Brincadeiras tradicionais infantis no FEFOL	23
Figura 6. Guerreiros de Alagoas no palco do FEFOL	24
Figura 7. Matheus dos Guerreiros de Alagoas no palco do FEFOL	24
Figura 8. Parafusos na Praça da Matriz	25
Figura 9. Cordão de Bichos de Tatuí na arena do FEFOL	25
Figura 10. Gaúchos na Praça da Matriz	26
Figura 11. Caiapó na arena do FEFOL	26
Figura 12. Boi de Palha no palco do FEFOL	27
Figura 13. Vista parcial da Praça de Atividades Folclóricas	29
Figura 14. Bumba meu Boi Tajaçuaba (sotaque de orquestra)	39
Figura 15. Pastoril, na Praça da Matriz	39
Figura 16. Missa dos violeiros na Praça da Matriz	69
Figura 17. Violeiros na Missa dos Violeiros	70
Figura 18. Bacamarteiros do Povoado de Aguada	73
Figura 19. Caixa dos Bacamarteiros	74
Figura 20. Onça dos Bacamarteiros	74
Figura 21. Bacamarteiros atirando	81
Figura 22. Carregando o Bacamarte	81

Figura 23. Congada Chambá no palco do FEFOL	85
Figura 24. Congada Chapéu de Fitas no palco do FEFOL	93
Figura 25. Capitão José Ferreira da Congada Chapéu de Fitas	95
Figura 26. Dança do Lundu (Grupo Sabor Marajoara)	99
Figura 27. Paiás (Grupo Sabor Marajoara)	114

Sumário

Introdução	01
-------------------------	-----------

Capítulo 1

A cidade de Olímpia e seu Festival	09
--	----

1.1 A cidade de Olímpia	09
-------------------------------	----

1.1.1 O folclore na rua o povo na praça	11
---	----

1.2 Da Praça da Matriz ao Recinto do Folclore	17
---	----

1.2.1 O FEFOL no Recinto do Folclore	28
--	----

1.2.2 O Recinto do Folclore	33
-----------------------------------	----

1.3 Vendo e sendo vistos	37
--------------------------------	----

Capítulo 2

Uma festa imodesta	41
--------------------------	----

2.1 Um festival inventado	41
---------------------------------	----

2.1.1 Colcha de “Invenções”	46
-----------------------------------	----

2.2 O “Mercado” do FEFOL	46
--------------------------------	----

2.3 Mito “Inventado”	54
----------------------------	----

2.3.1 Língua franca do Alto Xingu	58
---	----

2.3.2 Promessa aos Santos Reis	58
--------------------------------------	----

2.3.3 O Divino Espírito Santo	60
-------------------------------------	----

2.4 Espaço de Consagração	62
---------------------------------	----

Capítulo 3

A paisagem sonora do FEFOL	67
3.1 A Missa dos Violeiros	68
3.2 O Batalhão de Bacamarteiros do Povoado de Aguada	71
3.2.1 Batucando e atirando	79
3.3 A Congada Chambá	82
3.4 A Congada Chapéu de Fitas	88
3.5 O Grupo Sabor Marajoara	96
3.5.1 O Sabor Marajoara encontra o FEFOL	99
3.6 Fronteiras atenuadas: influenciando e sendo influenciados	103
3.6.1 Quando morre um vaqueiro	107
3.6.2 Os Arturos e os Filhos de Zambi	109
3.7 Os tambores e a música do Sabor Marajoara	111
3.7.1 Sons em construção.....	119
 Considerações Finais	 121
Referências	125
Referências - entrevistas	129
Bibliografia	131
Glossário	135
Apêndice	139

Introdução

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo. Macondo era então uma aldeia de vinte casas de pau a pique, construídas à margem de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las era necessário apontá-las com o dedo. Todos os anos, pelo mês de março, uma família de ciganos esfarrapados plantava a sua tenda perto da aldeia e com um grande alvoroço de apitos e tambores, davam a conhecer os novos inventos.¹ [Tradução nossa].²

*“Boa noite, senhor, eu cheguei de longe e avistei essa terra tão boa”*³.

Com esta saudação, cantada de forma alegre e festiva, acompanhada por instrumentos como a sanfona, pandeiros, tambores e triângulo, o folguedo tradicional *Guerreiros de Alagoas*⁴ inicia sua apresentação no palco do Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo (FEFOL). À sua volta, nas arquibancadas ou de pé em frente ao palco do anfiteatro, o público presente canta e dança alegremente respondendo em coro às suas músicas. Nas grandes barracas situadas ao redor e nas tantas outras espalhadas pelos quatro cantos do *Recinto do Folclore*⁵ o burburinho é constante. Em seu interior famílias inteiras conversam e festejam,

¹ Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos.” (García Marquez, 2007, p. 9).

² Todas as traduções são nossas.

³ Trecho de canção do folguedo natalino Guerreiros de Alagoas.

⁴ *Guerreiros* – Auto popular do estado de Alagoas, pertencente ao ciclo do reisado. Usam chapéus imitando catedrais com espelhos e utilizam como instrumentos, tambores, sanfonas, triângulo e pandeiros. (Cascudo, 2001, p. 268).

⁵ Praça de Atividades Folclóricas Prefeito Wilson Zangilorami, foi o primeiro nome do Recinto do Folclore, local onde hoje se realiza o Festival do Folclore de Olímpia, posteriormente rebatizado Praça de Atividades Folclóricas Professor José Sant’anna. Nos dias de hoje, a população da cidade ainda se refere a este local como Recinto do Folclore.

divertindo-se com o jogo do bingo, tudo isso regado a bebidas e comidas típicas de quase todas as regiões do país.

É assim com os *Guerreiros de Alagoas* e com os mais de sessenta grupos folclóricos e parafolclóricos⁶ que anualmente se apresentam no FEFOL. Nos palcos do Recinto do Folclore e pelas ruas da cidade de Olímpia os grupos cantam e dançam e ao som de seus apitos e tambores, em um cortejo colorido e alegre, contagiam a todos em seu caminho. À semelhança dos ciganos de Melquiades que todos os anos desembarcavam em *Macondo*, aportam em Olímpia *Catireiros*, *Folias de Reis*, *Congos* e *Moçambiques*, *Boi Bumbá*, *Bumba meu Boi*, *Fandangos*, *Maracatus*, *Bacamarteiros*, *Taieiras*, *Parafusos*, *Pastoris* e *Reisados* para participar de seu Festival.

Os festivais de folclore e os encontros de cultura tradicional têm representado um tipo de evento de caráter emblemático. Influenciados⁷ pelas primeiras pesquisas realizadas por folcloristas, nascem com o objetivo de salvaguardar as manifestações folclóricas ou tradicionais que, de acordo com a visão destes pesquisadores, estariam em vias de extinção.

Lucas (2002) assinala que estas primeiras pesquisas realizadas por folcloristas eram de natureza essencialmente descritiva que mesmo reconhecendo sua importância no que concerne ao levantamento de dados, à documentação e valorização pouco contribuíram “para compreensão do contexto sociocultural que as abriga e da concepção de mundo daqueles que as produzem.”

Uma das finalidades desses estudos era o aproveitamento do material coletado e documentado para futura reelaboração por artistas eruditos. Na medida em que o que motivou alguns desses primeiros estudos era uma busca pela construção de uma identidade nacional, brasileira, o “objeto folclórico” tornava-se o foco principal de atenção, em detrimento de seus produtores e

⁶ Os grupos *parafolclóricos* ou de *projeção folclórica*, como também são chamados, têm nos grupos folclóricos uma fonte de inspiração e pesquisa e utilizam para a criação dos seus trabalhos artísticos os ritmos, os trajes e os passos de dança das manifestações folclóricas ou tradicionais da cultura popular brasileira.

⁷ Não negligenciando que a influência é bilateral, ou seja, que toda influência é uma via de mão dupla onde o que influencia é também influenciado. No contato entre as dinâmicas culturais é que as transformações se fazem perceptíveis.

toda a diversidade sociocultural que o conforma e determina. (REILY, 1990 citado por LUCAS, 2002, p. 38 - 39).

Segundo Lucas a perspectiva desse tipo de estudo impregnou o termo “folclore” de uma conotação pejorativa, o que o fez ser evitado e questionado por alguns pesquisadores.

Todavia, em todo o ambiente que cerca o nosso estudo constatamos que a utilização do termo folclore prevalece em relação à cultura popular. O festival é do folclore; os grupos participantes se denominam grupos folclóricos; e os organizadores, os moradores da cidade, os visitantes e todas as pessoas envolvidas direta ou indiretamente também se referem ao FEFOL no mesmo termo: folclórico. Diante disso, e mesmo conscientes de que essa questão requer um maior aprofundamento, também optamos pela utilização deste termo no contexto da nossa pesquisa. Longe de considerá-lo impregnado de conotações pejorativas, outorgadas a ele por algumas linhas de pensamento, trata-se aqui de pensar este termo como uma forma legítima de apresentar um saber tradicional.

A respeito da natureza dos eventos inspirados e originados a partir das primeiras pesquisas e no qual supostamente o FEFOL se enquadraria, Lucas diz.

Esse tipo de enfoque dispensado às tradições populares nas pesquisas será o mesmo que inspirará certos eventos de natureza “folclórica” promovidos pelos mecanismos oficiais de ação cultural, em que se observa normalmente uma descontextualização, um desvirtuamento de objetivos e uma descaracterização das funções básicas das manifestações tradicionais. (LUCAS, 2002, p. 39).

Essa linha de pensamento, sintetizado na citação acima, influenciou grande parte dos estudos relacionados às manifestações tradicionais brasileiras. Festivais e encontros de folclore normalmente são vistos pelos pesquisadores como espaços de desvirtuamento das tradições, onde os saberes tradicionais seriam usurpados dos seus herdeiros legítimos, de modo que, desconfigurados e “espetacularizados” (Carvalho, 2004) seriam apresentados na forma de puro entretenimento.

Concordamos em parte com este argumento e estamos cientes de que alguns desses eventos orientam-se segundo essa lógica. Estamos conscientes da necessidade de considerar uma certa dimensão do poder, e tudo o que ela implica em termos de abuso e opressão pelas quais passaram as comunidades detentoras desses saberes tradicionais, qualquer que seja a análise empreendida pelos diversos pesquisadores. Entretanto, como demonstraremos no decorrer do trabalho, o nosso argumento segue em outra direção. Nele o FEFOL não é visto como um local destinado apenas ao entretenimento, mas sim como um espaço de “negociação”, catalisador das manifestações folclóricas ou tradicionais, fortalecendo-as e, em alguns casos, promovendo o seu “renascimento”.

O FEFOL completou em 2011 quarenta e sete anos de existência. Em seu espaço reúnem-se anualmente cerca de sessenta grupos folclóricos e parafolclóricos de todas as regiões do país; em nenhum outro festival de folclore existente no Brasil é encontrada tamanha diversidade. Este cenário representa um ambiente profícuo para a pesquisa no que tange às manifestações folclóricas ou tradicionais brasileiras observadas neste contexto, posto que, de outra forma, tais manifestações poderiam ser observadas apenas isoladamente, cada qual em seu local de origem.

Outra peculiaridade contribui para tornar este festival ainda mais singular em relação aos seus congêneres: nele podem ser observados grupos folclóricos que, mesmo enfraquecidos em seus locais de origem, organizam-se e deslocam-se todos os anos até Olímpia. Para estes grupos apresentar-se no FEFOL representa, muitas vezes, o ponto culminante das suas atividades. Este fato inédito observado no FEFOL em conjunto com as reflexões desenvolvidas *a posteriori*, e mediante a comparação com outros eventos da mesma natureza despertou o nosso interesse e motivou a pesquisa que ora apresentamos.

No decorrer dos anos, na medida em que o FEFOL foi se convertendo em um novo espaço de referência para tais grupos – na definição de Milton Santos (1994, p. 41) espaço como “o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos” – um processo de deslocamento se inicia, resultando na “transferência” destas

manifestações folclóricas dos seus locais de origem para um novo espaço geográfico e social diverso, ou seja, o espaço do FEFOL, propriamente dito. Desse modo, suas práticas passam por transformações e adaptações, influenciadas pelo novo local no qual se inserem.

O interesse do autor pelos temas relativos às manifestações folclóricas ou tradicionais brasileiras e, mais especificamente, nas relações destas com o FEFOL está diretamente ligado à sua participação por vários anos consecutivos neste festival. Em um primeiro momento, como mero espectador por residir em Olímpia, e ainda criança acompanhar os desfiles e as apresentações dos grupos folclóricos na Praça da Matriz⁸. Posteriormente de maneira mais efetiva atuando como músico do grupo “Menina Moça” do centro de tradições “Noiva Sertaneja” de Olímpia (GODAP); e do Grupo de Danças Brasileiras Sarandeiros, de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Durante o período que compreende os anos de 1997 a 2011, além do FEFOL, foi possível conhecer e participar de alguns dos maiores e mais importantes festivais de folclore no Brasil e no exterior. Assim, conhecendo de perto eventos desta natureza o FEFOL se destaca sob diversos aspectos dos quais motivaram a pesquisa que originou este trabalho.

A pesquisa etnomusicológica empreendida teve por objetivo investigar em que medida o FEFOL influenciou este processo de deslocamento, e quais as transformações por que passaram as práticas dos grupos folclóricos inseridos neste contexto.

Como pressuposto é preciso considerar que o universo das culturas populares no qual estão inseridos os grupos folclóricos abordados nesta pesquisa não é estanque; o contrário, se caracteriza antes pela dinamicidade, presente também no próprio FEFOL. Desta forma, limitamos o nosso campo de análise aos seguintes grupos: Congada Chapéu de Fitas (São Paulo); Batalhão de Bacamarteiros (Sergipe); Congada Chambá (Minas Gerais) e Sabor Marajoara

⁸ Local de realização do FEFOL até o ano de 1982. Conjunto formado por duas praças: a Praça da Matriz de São João Batista e a Praça Rui Barbosa.

(Pará). A escolha se deu pelos seguintes motivos: para esses grupos participar do FEFOL representa um aspecto fundamental e ponto culminante das suas atividades, e ainda a história particular de cada um deles guarda uma relação direta com o FEFOL.

A *Congada Chambá* participa desde o primeiro ano do festival; A *Congada Chapéu de Fitas*, cujo capitão é descendente de uma família tradicional de *congadeiros*⁹ de Minas Gerais, foi criada em função do FEFOL; Os *Bacamarteiros* se apresentam no evento há mais de trinta anos, e foi a partir dele que começaram a se apresentar em outras localidades do país; a fundação do grupo *Sabor Marajoara* foi influenciada diretamente pelo espaço do FEFOL após a participação do seu fundador no Festival.

O trabalho divide-se em três capítulos:

No capítulo 1 o FEFOL é apresentado e contextualizado historicamente; o FEFOL é abordado desde a sua origem com base em pesquisa documental, onde foram utilizados documentos escritos (Anuários do Folclore), documentos iconográficos (fotos, produções audiovisuais) e documentos orais, entrevistas semiestruturadas realizadas junto aos seus idealizadores, e com aqueles que trabalharam em sua organização em épocas distintas – do período em que permaneceu na Praça da Matriz até o momento da sua transferência para o Recinto do Folclore.

Uma reflexão acerca dos diversos gêneros de festivais de folclore encontrados no país é empreendida no intuito de dissipar os equívocos comumente observados na abordagem destes eventos.

No capítulo 2 o conceito de “tradição inventada” discutido por Hobsbawm (1997) é utilizado para a análise dos fenômenos ocorridos no FEFOL desde o momento de sua criação, seguido por seu desenvolvimento e consolidação quando se transforma no maior festival de folclore do país. Apoiado nos estudos etnomusicológicos de Menezes Bastos (1999) e Reily (1994), e à luz dos estudos sobre o mito desenvolvidos pela antropologia nos trabalhos de

⁹ *Congadeiros* – como são chamados os integrantes do Congado.

Canclini (2003), Eliade (1991) e Minard (1982), refletiremos acerca do processo de deslocamento e “transferência” das manifestações dos grupos folclóricos estudados para o espaço do FEFOL. Esta reflexão aponta para a formação de um “mercado” de bens simbólicos (Bourdieu, 2007) em seu interior e operado pelo FEFOL no período de sua realização, episódio que se torna fundamental para a compreensão deste processo e suas implicações para os grupos envolvidos.

No capítulo 3 será analisada a relação entre os grupos folclóricos selecionados para esta pesquisa e o FEFOL. A trajetória dos *Bacamarteiros*, da *Congada Chambá*, da *Congada Chapéu de Fitas* e do *Sabor Marajoara* será traçada a partir da sua fundação, passando pelo momento em que participaram pela primeira vez do FEFOL até chegar aos dias atuais. Por meio da observação de suas *performances* em várias edições do Festival e ancorado nos depoimentos dos seus integrantes analisaremos essa relação iniciada no primeiro “encontro” dos grupos com o FEFOL, e que no decorrer do tempo transformou-se e fez com que suas histórias se imbricassem, chegando ao ponto de se confundir nesse novo contexto.

Capítulo 1

A cidade de Olímpia e seu Festival

“Olímpia cidade moça, cidade do seresteiro, mostrando a brasilidade do folclore brasileiro”.¹⁰

1.1 A cidade de Olímpia

Situada no noroeste paulista a 450 km de São Paulo, com uma população de aproximadamente cinquenta mil habitantes (50.024 habitantes segundo o Censo de 2010) Olímpia é uma tranquila cidade do interior que tem sua rotina transformada todos os anos no mês de agosto¹¹ pelas atividades geradas pelo Festival de Folclore. Realizado ininterruptamente há quarenta e sete anos, o FEFOL – como o festival é chamado por seus habitantes – faz com que toda a cidade pare para assistir as apresentações dos mais de sessenta grupos folclóricos participantes, oriundos de todas as regiões do país. À semelhança dos ciganos de *Melquíades* que todos os anos desembarcavam em *Macondo* e ao som de tambores e apitos traziam ao conhecimento novos inventos, García Marquez, (2003) dezenas de grupos folclóricos chegam a Olímpia enchendo a cidade de sons, cores e sabores, anunciando que mais um FEFOL se inicia.

A história da fundação da cidade remonta a meados do século XIX, quando devido à decadência da mineração do ouro no sul de Minas Gerais ocorreu uma forte e contínua corrente migratória em direção ao oeste, em direção ao sertão ainda inexplorado. Famílias inteiras, juntamente com seus agregados e

¹⁰ Trecho da canção gravada por Tonico e Tinoco e lançado em LP pela gravadora Continental. (faixa 6, lado B, 1974).

¹¹ No ano de 2011 o FEFOL passou a ser realizado na última semana do mês de julho.

escravos saíram em busca de novas terras e durante muito tempo se estabeleceram nas margens do rio Grande e rio Pardo. Posteriormente, a região foi invadida por posseiros de terras devolutas em busca de grandes áreas para acomodar seus rebanhos¹².

Antônio Joaquim dos Santos, natural de Milho Verde, distrito de Caldas, no sul de Minas Gerais, ao contrário do que fizeram os primeiros migrantes, percorreu um longo trajeto passando por Ribeirão Preto e antes de retornar à sua província registrou em Jaboticabal várias léguas de terras, situadas à margem direita do rio Turvo. Em 1859 juntamente com sua mulher Maria Inês de Jesus e os filhos João, Miguel e Joaquim e mais sessenta escravos, veio ocupar suas terras, deixando em Milho Verde, Inês, a única filha do casal, casada com Felisberto dos Reis. Escolheu para a sede do imenso latifúndio o local à esquerda do córrego Olhos D'Água – nome dado em virtude do número incontável de nascentes que o alimentavam.¹³

No dia 2 de março de 1903 foram doadas por escritura pública 100 alqueires de terra para a formação do *Patrimônio de São João Batista dos Olhos D'Água*, e em 26 de julho de 1904 foi apresentado o projeto criando o distrito de *Vila Olímpia*. O nome foi escolhido atendendo ao pedido do idealizador do povoado, o engenheiro escocês Robert John Reid, em homenagem a Maria Olímpia, sua afilhada e filha do Dr. Antônio Olímpio Rodrigues Vieira, influente chefe político de Barretos, sede do Município. Somente em 1906 o Patrimônio é elevado à categoria de Vila, com a denominação de Vila Olímpia.¹⁴

Conhecida hoje como a *Capital do Folclore* a cidade de Olímpia recebeu de seus moradores, ao longo dos anos, várias alcunhas durante as diferentes fases de seu desenvolvimento histórico. Já foi a *Noiva Sertaneja* à época de sua fundação, e quando a expansão urbana apontou para uma nova fase de desenvolvimento econômico, a cidade foi nomeada *Cidade Menina Moça*, codinome que a cidade carrega até hoje.

¹² 14º Anuário do Folclore, 1979, s/n.

¹³ Idem, Ibidem, s/n.

¹⁴ Idem, Ibidem, s/n.

1.1.1 O folclore na rua, o povo na Praça

Victório Sgorlon, morador da cidade de Olímpia, nasceu em 1923 e faleceu em dezembro de 2011. No mês de janeiro do ano do seu falecimento¹⁵ nos relata que no início da década de 1950 trabalhava como professor no antigo Ginásio Olímpia, uma escola tradicional onde lecionava canto orfeônico. No intuito de despertar o interesse dos seus alunos para o folclore, assunto que à época se passava quase despercebido na região, decide organizar uma exposição de peças e trabalhos artesanais, todos relacionados ao tema; promoveu palestras e seminários, nos quais participaram Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica, dois eminentes folcloristas e estudiosos da cultura popular brasileira à época.

[...] através de Laura Della Mônica, que era a folclorista maior lá em São Paulo e o professor Rossini Tavares de Lima que era o fundador de um museu lá em São Paulo, então nós entramos em contato com ele e ele nos orientou e a dona Laura veio à Olímpia a nosso convite e deu umas aulas de folclore, lá no Capitão Narciso¹⁶, na escola onde trabalhávamos naquela época, e dali começou a incentivar ainda mais o assunto e os alunos passaram a gostar e cooperaram bastante para o evento.¹⁷

Os seminários foram muito bem aceitos e o interesse demonstrado foi tamanho que Sgorlon resolveu organizar, em conjunto com os seus alunos, uma exposição de artesanato e objetos folclóricos, utilizando como espaço as salas de aula do Ginásio Olímpia.

A adesão dos alunos da escola foi grande, e embasados nos estudos desenvolvidos durante os seminários começaram a pesquisar e a recolher junto às suas famílias, vizinhos, parentes e moradores mais antigos da cidade todo tipo de

¹⁵ O professor Victório Sgorlon concedeu-nos esta entrevista aos oitenta e oito anos de idade, onze meses antes do seu falecimento.

¹⁶ Escola Estadual Capitão Narciso Bertolino (CENE), para onde foram transferidos os professores do antigo Ginásio Olímpia fechado pelo advento do ensino público e gratuito que acabara de ser instaurado pelo governo federal. Segundo o professor Victório, apesar do apoio recebido da direção do Ginásio Olímpia para o seu empreendimento, foi na nova escola pública que acabara de nascer, onde o apoio foi mais substantivo.

¹⁷ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

material que consideravam ser de interesse folclórico. Segundo Sgorlon, no início isso gerou uma enorme confusão, pois todo e qualquer objeto antigo encontrado era considerado folclórico e levado à escola: painéis velhos quebrados, bules de café, vasos antigos, quadros, cerâmicas, etc. Ainda assim o trabalho apresentou um excelente resultado.

[...] Então os alunos começaram a pesquisar material para a exposição. E começaram a trazer esses bules antigos, painéis quebrados de ferro e... tanta coisa, tudo estragado e coisa que haviam jogado no quintal fora, eles levavam para ser, para ser folclore, então eles fizeram uma mistura tremenda. Então nós fizemos uma separação do material adquirido e fizemos uma exposição nesse colégio do Olímpia, o colégio do Doutor Neves. Na sala nobre do colégio. Foi muito bonita e muito concorrida [...].¹⁸

Valendo-se do resultado positivo causado pelas exposições, aproveitando a data de um feriado nacional (sete de setembro), onde as salas de aula poderiam ser utilizadas sem alteração na rotina da escola e no qual a população da cidade já se encontraria nas ruas para assistir ao desfile militar da independência do Brasil, foram organizados desfiles que tinha o folclore como tema. Foram utilizados carros alegóricos onde eram expostos trajes e objetos relacionados a cada uma das regiões brasileiras, cada carro representando um estado da nação. Por serem fuscas os modelos de carro utilizados nestes desfiles ficaram conhecidos como “os desfiles dos capôs de fusca”. (ELIANA, MONTEIRO¹⁹, 2011). Os capôs eram retirados e os carros transformavam-se em um palco móvel para apresentação das peças de artesanato e peças folclóricas.

¹⁸ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

¹⁹ A professora Eliana Antonia Bertencelo Monteiro foi amiga do professor José Sant’anna e trabalhou na organização dos primeiros festivais de folclore de Olímpia. Atualmente ocupa o cargo de Secretária de Educação de Olímpia.



Figura 1 – Desfile dos “capôs de fusca”.
Fonte: Arquivo do FEFOL [198-].

[...] [o festival] ainda era feito durante a semana no período da tarde e o que era muito marcante pra nós eram os desfiles que eram feitos nas ruas da cidade, que são os famosos desfiles nos capôs de fusca, em que os estados eram homenageados e as roupas eram muito bonitas, inicialmente eram os desfiles da tarde com roupas muito bonitas, as roupas típicas dos estados [...].²⁰

[...] Cada classe se incumbiu de fazer um carro, e também os automóveis volks tiravam o capô da frente, e o desfile de moças representando cada estado da federação. Foi muito, muito bonito! Muito edificante sabe, e muito instrutivo aquele desfile. Nós mostrávamos a parte do folclore com carros alegóricos, e... com referência, cada carro era um motivo de folclore [...].²¹

Sgorlon nos relata ainda que entre os alunos que colaboraram na organização desse primeiro evento estava José Sant’anna²², destacando-se

²⁰ Professora Eliana Monteiro em entrevista ao autor em 17 de maio de 2011.

²¹ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

²² José Sant’anna ou professor Sant’anna como ficou conhecido, nasceu no distrito de Ribeiro dos Santos em oito de julho de 1937 e faleceu em oito de janeiro de 1999. Foi um dos criadores e o responsável pelo desenvolvimento e consolidação do FEFOL. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, professor de português, pesquisador e folclorista criou o Departamento de Folclore de Olímpia e tornou-se membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore. Sua personalidade e seu

desde o início por sua disposição e profundo interesse pelo tema proposto. A partir do momento em que entrou em contato com os temas da cultura popular durante os seminários mencionados anteriormente, seu envolvimento foi imediato passando rapidamente ao estudo e a pesquisa de tudo o que poderia ser relacionado ao assunto. Sant'anna aproveitou a oportunidade para se especializar através das visitas constantes de Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica, responsáveis pela orientação dos primeiros trabalhos que começavam a ser desenvolvidos na cidade.

E dali ele gostou do assunto e ele tinha um campo imenso para explorar porque na cidade ninguém falava nisso, então, estava esquecido o folclore no Estado de São Paulo. [...] Enquanto isso o Sant'anna também trabalhava em São Paulo com a Laura Della Mônica que tinha muito conhecimento e com o Rossini, eu estive em reunião lá também em São Paulo, com o Rossini Tavares, fizemos cursos lá no.. em São Paulo com o Rossini Tavares [...].²³

Importante lembrar que esta época coincide com o momento em que é instaurado no país o regime de educação pública e o Ginásio Olímpia, um estabelecimento privado de ensino, é obrigado a fechar suas portas pelo fato de não poder competir com o ensino gratuito oferecido pelo novo modelo. Seus funcionários e professores foram incorporados ao serviço público do Estado e passaram a trabalhar nas novas escolas públicas recém-criadas.

[...] mais tarde fechou por falta de aluno, quando foi criado o ginásio do Estado e então nós passamos, nós professores passamos para o Estado, professores do Estado e os nossos alunos todos foram para o Estado que era de graça, e assim fecharam, fecharam o nosso colégio.²⁴

Mantendo o interesse pelas pesquisas folclóricas fomentado por esta experiência pioneira, o professor Sgorlon e seus “discípulos” seguiram

modo de ser identificavam-se de tal maneira com os integrantes dos grupos folclóricos presentes no FEFOL que a sua figura tornou-se lendária para estes grupos, transformando-se em uma espécie de “mito”.

²³ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

²⁴ Idem.

organizando suas exposições nas salas de aula e realizando os “desfiles dos fuscas” pelas ruas da cidade. Com o passar do tempo o aluno José Sant’anna tornou-se professor e companheiro de Sgorlon, auxiliando-o no trabalho de estudo e pesquisa e na organização das exposições que a partir daquele momento expandir-se-iam para outras escolas e estabelecimentos comerciais da cidade. O professor José Sant’anna liderou este movimento e desempenhou um papel fundamental na manutenção e posterior consolidação do FEFOL como o maior festival de folclore do país. Em torno de sua figura, reuniram-se inúmeros colaboradores das mais variadas áreas e seu nome tornou-se o elemento unificador entre o FEFOL e os grupos folclóricos que todos os anos dele participam.

Mas deu tempo assim mesmo através das aulas que eu dava de canto orfeônico de fazer a primeira exposição de artesanato e... dentro do colégio, mas a coisa se incrementou de uma tal maneira que as salas do colégio, não tinha uma sala a altura para fazer o que precisava. Então nós começamos a fazer exposição fora do colégio, ele... com trabalhos para os alunos, eu passava os trabalhos para os alunos em folclore e ele corrigia a parte de português, que ele era professor de português.²⁵

Essa fase considerada o embrião do FEFOL, ocorreu entre os anos de 1957 e 1964.²⁶ Em 1965, a ideia de levar as manifestações folclóricas para as ruas fez com que se organizasse o 1º Festival Folclórico de Olímpia, contando com a participação ainda hesitante de alguns poucos grupos folclóricos locais.

Há muito pensávamos, desde os bons tempos do Colégio Olímpia, em 1957, criar em nossa cidade um órgão que pudesse proteger e divulgar o folclore da nossa região. Começamos com uma série de palestras acerca da importância desta ciência. Fizemos algumas coletas. Montamos uma exposição (muito humilde). Em 1958 repetimos o mesmo trabalho acrescido de algumas pesquisas de campo, realizadas por estudantes de grau mais adiantado e uma exposição nas vitrinas da “Triunfal Modas”. Em 1959 a exposição

²⁵ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

²⁶ Ano do golpe militar no Brasil, foi necessário pedir a autorização ao interventor do município, nomeado pelo novo governo militar, para a utilização das salas de aula das escolas. (Relatado por Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011).

foi para a “Camisaria das Fábricas”. Nos anos de 1960, 1961, 1962 e 1963 as exposições foram montadas internamente no referido Colégio Olímpia (hoje extinto). Em 1964 levamos, novamente desta vez, no de Móveis Badeirantes. Nessa ocasião já estava bem mais ampliada. Em 1965 nossas atividades foram enriquecidas. Nossa exposição foi armada nas dependências da antiga “Taba do Carajá”, bem no interior da cidade. [...] O folclore foi levado às ruas através de um belíssimo desfile.²⁷

Folias de Reis, Cantadores, Catireiros e Ternos de Congo se juntaram ao desfile dos fuscas, cantando, tocando e dançando pelas ruas da cidade, o que desde o primeiro momento foi motivo de aprovação pelos moradores que compareceriam em massa às ruas para acompanhar os desfiles.

[...] nós pegamos uma época de desfile da cidade, era o sete de setembro. Aproveitamos o feriado para fazer alguma coisa. E... e a coisa melhorou, então nós levamos.. o material se avolumou, e nós então levamos, o Sant’anna levou o material todo para uma casa aqui em cima que havia sido loja, estava vazia e nós ocupamos toda, toda a parte de baixo. E fizemos a maior exposição e junto com essa exposição, fizemos o maior desfile que Olímpia viu, de alunos. Foi numa data de sete de setembro [...].²⁸

Logo nos primeiros anos de existência o FEFOL assumiria proporções inesperadas e ano após ano, constatava-se a presença cada vez maior de grupos folclóricos de diferentes estados brasileiros.

[...] E ali surgiu então, o grande movimento do folclore. Os alunos compreenderam o que era folclore e passaram a trabalhar e a selecionar o material necessário ou especial para uma exposição. Esse ano nós fizemos o desfile de alunos, mostrando para a cidade e região a beleza dos objetos antigos em desfile na cidade, com vinte e tantos carros alegóricos... não foi fácil! [...] Nesta data surgiu o primeiro festival grande, de vários dias de festa, na Praça da Matriz [...].²⁹

A repercussão e a amplitude do Festival de Olímpia despertaram a princípio o interesse das autoridades locais e posteriormente das autoridades

²⁷ Sant’anna José, 1971, s/p.

²⁸ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

²⁹ Idem.

estaduais e federais. Professores universitários, folcloristas, cantores famosos,³⁰ escritores, jornalistas, estudiosos do assunto e curiosos de todas as esferas dirigiam-se até Olímpia no mês de agosto, para assistir de perto a grande festa de sons, cores e ritmos proporcionada pelo encontro de grupos folclóricos de todo o país.

Em 1966 foi criado o Departamento de Folclore de Olímpia e no mesmo ano, o Museu do Folclore do Ibirapuera criaria uma seção especial para cidade de Olímpia; em 27 de julho de 1967, o governador Abreu Sodré assinou o decreto estabelecendo agosto como o mês do folclore; no mês de 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).³¹

Paulatinamente, todo o espaço da Praça da Matriz de São João Batista foi sendo ocupado pelas atividades do FEFOL; local onde permaneceu por dezoito anos, do 1º ao 18º festival,³² dando origem ao que é hoje o Festival do Folclore de Olímpia.

1.2 Da Praça da Matriz ao Recinto do Folclore

Situada na região central, mais precisamente onde se encontra o marco zero da cidade, a Praça da Matriz de Olímpia é um conjunto formado por duas praças: acima a Praça da Matriz de São João Batista, com a igreja consagrada à

³⁰ As cantoras Ely Camargo e Inezita Barroso tornaram-se amigas do professor José Sant'anna e por vários anos foram presenças constantes no FEFOL.

³¹ Mathias Netto, Rothschild, 1975, s/n.

³² O professor Victório Sgorlon, trabalhou e acompanhou de perto a organização do FEFOL desde a sua concepção até o momento em que permaneceu na Praça da Matriz, em 1982. A partir de 1986, passa a ser realizado na Praça de Atividades Folclóricas Professor José Sant'anna, local construído especialmente para abrigá-lo.

este santo – o padroeiro da cidade – e logo abaixo, sem nenhuma divisão física aparente, a Praça Rui Barbosa, com grandes árvores produzindo amplas sombras sobre a área pública³³. Da entrada principal da igreja estende-se uma longa escadaria, ladeada à esquerda e à direita por duas grandes rampas que se desdobram até os limites laterais da praça.

Durante os anos em que o FEFOL ocupava a Praça da Matriz o local transformava-se completamente no período de sua realização. Em frente à igreja havia um pequeno palco montado especialmente para o evento. A escadaria que dava acesso à construção religiosa se transformava em arquibancada para o público assistir as *performances* dos grupos participantes. O parque de diversões se instalava nas laterais da Praça, e as “barracas” de comidas típicas, artesanato e jogos de azar estavam por toda parte, sob as árvores, nas calçadas e esquinas das ruas e até mesmo embaixo das rampas da igreja.

Um pensamento comum perceptível na fala dos moradores e corroborado pelas entrevistas realizadas junto aos responsáveis pela organização do FEFOL em épocas distintas se refere ao fato de que a transferência do local de sua realização – da Praça da Matriz para o Recinto do Folclore – causou uma espécie de ruptura entre o FEFOL e a população da cidade de Olímpia. Os argumentos são de que à época em que o FEFOL era realizado na Praça, toda a população se sentia parte dele, como se todos fossem, em última instância, “donos” da festa.

O que podemos extrair desses depoimentos é que este sentimento de pertença, este sentir-se “dono”, diz muito a respeito de como o FEFOL era realizado em seus começos. Até 1982, quando o evento é transferido da Praça da Matriz, tudo acontecia de maneira um pouco improvisada, quase informal. Deste modo, a população da cidade participava mais efetivamente da sua organização, ainda que na condição de voluntários. Além disso, o fato de sua realização se dar na praça central da cidade fazia com que a sensação de se estar continuamente

³³ Até a década de 1960, aproximadamente, o conjunto que compreendia as duas praças era cortado pela rua São João, delimitando as praças da Matriz e Rui Barbosa, respectivamente.

“dentro” da festa, fosse contínua. Neste sentido, não havia a necessidade de se “ir” ao FEFOL, pois, sendo a região onde está localizada a Praça da Matriz o local de maior fluxo de pessoas e onde está concentrada a maior parte do comércio da cidade, de uma maneira ou de outra, era possível vivenciar a festa, mesmo que de forma rápida e às vezes passageira. Em outras palavras, pode-se dizer que nesta época era o FEFOL quem “ia” até os moradores da cidade.

Referindo-se a esta fase do FEFOL, Edward Marques da Silva³⁴ nos fornece o seguinte depoimento.

Algumas barracas tinham música ao vivo, a barraca do chefe, por exemplo, o Seu Zézão que era uma barraca bem marcante, que era bem característica do Festival, então ele praticamente tinha música o dia inteiro. Aquela barraca do seu Zé, me lembro, ela não fechava, ela amanhecia, dava um tempinho ali, já começava a arrumar as coisas, já abria de novo e já ia chegando os violeiros e já iam cantando e o chefe servia churrasco e as bebidas dele e ficava praticamente o dia inteiro [...] e as barracas todas de bambu, enfeitadas, no meio tinha uma feira de artesanato, artesanato mais tradicional, misturado com os hippies também, tinha um feirinha hippie também... a festa continuava o dia inteiro, uma feira de artesanato no meio da praça, ficava direto [...] naquela época, no auge dos anos setenta, vinha muito hippie e o pessoal tocava e as barracas funcionando e os grupos que estavam por ali chegando, vinham direto pra praça também, parava o ônibus, e já descia por aqui, já tocando [...].³⁵

Este sentir-se “dono” não diz respeito somente à participação da população na parte exterior da festa, ao seu planejamento e organização, mas também, e principalmente, refere-se ao seu interior, à sua dinâmica interna de funcionamento, ou seja, neste sentido, a população também era a festa. Ao mesmo tempo em que organizavam, também eram a festa propriamente dita. Seguiremos acompanhando o depoimento de Marques da Silva.

³⁴ Edward Marques da Silva, o Wadão, morador da cidade de Olímpia, é músico e pedagogo. Atualmente ocupa o cargo de Coordenador pedagógico na Secretaria Municipal de Cultura de Olímpia, responsável pelo setor de Arte e Cultura: folclore, meio ambiente e cultura, história afro-brasileira e indígena.

³⁵ Edward Marques da Silva em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

Alguns grupos, o pessoal levava alguns grupos pras suas casas, o pessoal ia almoçar, a gente oferecia.. muita gente levava pra casa assim, ia em casa, fazia comida, muita gente fazia um bolo de tarde, convidava pra tomar um café na casa assim. Hoje ainda tem um pouco é claro, mas já é não aquela coisa assim... antes era muito comum isso [...].³⁶

Como mencionado anteriormente, a Praça da Matriz de São João Batista está localizada na região central de Olímpia, em um local que mantém ainda hoje um trânsito intenso de pessoas. Quando o festival se iniciava as atividades aconteciam quase que ininterruptamente e aqueles que trabalhavam ou por outros motivos transitavam pelos estabelecimentos comerciais situados ali eram automaticamente “capturados” e envolvidos pelas atividades do FEFOL. Tinham suas rotinas transformadas e misturadas a este cenário e tudo acontecia como se houvesse uma fusão do espaço “natural” da cidade e do espaço de realização do FEFOL, durante toda a semana do evento. Crianças eram vistas correndo pelos quatro cantos divertindo-se com as mais variadas *brincadeiras tradicionais infantis*³⁷, como soltar papagaio, carrinho de rolimã, a pega do porco, bétia³⁸, bolinha de gude, bilboquê, amarelinha, perna de pau, bola na lata, etc. Os grupos folclóricos circulavam pelas ruas tocando, dançando e realizando curtas apresentações, chegavam de surpresa, tomavam de assalto lojas, bancos e supermercados³⁹. Palmas e batidas de pés anunciavam a presença de *catireiros*⁴⁰;

³⁶ Edward Marques da Silva em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

³⁷ As *brincadeiras tradicionais infantis* eram coordenadas por professores de educação física da rede pública de ensino da cidade de Olímpia e abertas a todas as crianças que quisessem participar. Essa atividade ainda está inserida no FEFOL, nela as crianças aprendem a construir carrinhos de rolimã, fabricar e empinar papagaios e descobrem brincadeiras muitas vezes já quase extintas.

³⁸ Bétia ou bente altas – brincadeira praticada com dois tacos de madeira, uma bola e quatro participantes, dois rebatedores e dois lançadores. A brincadeira consiste em lançar e rebater a bola ao estilo do *baseball*.

³⁹ Com o nome de *peregrinação folclórica*, essa atividade onde os grupos folclóricos cantam e dançam pelas ruas e estabelecimentos comerciais do centro da cidade, ainda hoje pode ser vista durante o período de realização do FEFOL.

⁴⁰ *Catireiros* – nome dado aos dançadores da *Catira*, dança executada predominantemente por homens, caracterizada pelo bater de palmas e sapateados ao som da viola caipira.

do outro lado da Praça, o *bumba meu boi* preparava a fogueira para afinar e fazer soar seus *pandeirões*⁴¹.

[...] o Festival acontecia aqui na praça central da cidade, tudo acontecia aqui na praça central, na praça da Matriz. Então eu me lembro assim, quando chegava agosto, a cidade.. Olímpia ganhava uma outra.. um outro colorido, ganhava uma outra vibração, parecia que era outra cidade. Começa a chegar as pessoas para montar barraca, começavam a decorar as lojas ao redor da praça, ali já começam pintando, ganhando cores diferentes.. a cidade.. sentia uma transformação assim incrível na cidade. Então, e mesmo a gente não sabendo o que era, eu não sabia o que era aquilo exatamente o que tava acontecendo, se era um festival de folclore ou não, o que que era aquilo que só mais tarde eu fui saber, eu percebia que a cidade ficava.. muito diferente e muito interessante, as brincadeiras da praça, eu me lembro muito bem que tinha várias brincadeiras, as gincanas, né. Jogo de bétia, jogar bola..jogar bola na lata, o.. a corrida no saco, a corrida no ovo, a corrida da colher no ovo, todas essas brincadeiras, ia uma movimentação de crianças, de estudantes e jovens, e tocadores, e grupos passando, chegando pela cidade [...].⁴²

Em seus horários de folga os trabalhadores da região passeavam pelo local, almoçavam nas “barracas” de comida típica e olhavam peças de artesanato. No final do dia, ao saírem do trabalho, o FEFOL os “recepcionava” para o encontro com os amigos, as apresentações dos grupos no palco tinham início e muitas vezes duravam a noite toda. Na manhã seguinte, mais uma vez de braços abertos, o FEFOL os recebia com suas cores, cheiros e sabores, com suas músicas e suas danças.

⁴¹ *Pandeirão* – instrumento de percussão utilizado no Bumba Meu Boi do Maranhão com sotaque de matraca. Espécie de pandeiro gigante, sem platinelas e originalmente sem tarraxas, necessita ser afinado ao calor do fogo. Atualmente já se encontram *pandeirões* afinados por mecanismo de tarraxas.

⁴² Edward Marques da Silva em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.



Figura 2 – Praça da Matriz. Escadaria da Igreja como arquibancadas.
Fonte: Arquivo do FEFOL [197-?].



Figura 3 – Bola na lata. Brincadeiras tradicionais infantis no FEFOL.
Fonte: www.folclorolimpia.com.br, 2010.



Figura 4 – Corrida no saco. Brincadeiras tradicionais infantis no FEFOL.
Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.



Figura 5 – Jogo de bétia. Brincadeiras tradicionais infantis no FEFOL.
Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.



Figura 6 – Guerreiros de Alagoas no palco do FEFOL.
Fonte: Arquivo do FEFOL [198-?].

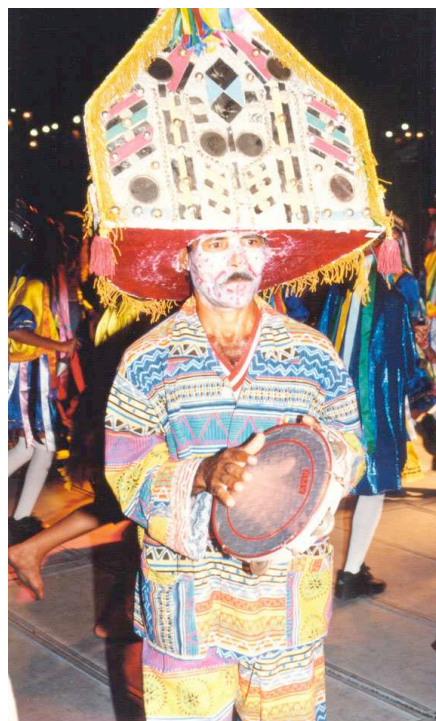


Figura 7 – Matheus dos Guerreiros
de Alagoas no palco do FEFOL.
Fonte: Luís Fernando Rabatone
[2002?].



Figura 8 – Parafusos na Praça da Matriz.
Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.



Figura 9 – Cordão de Bichos de Tatuí na arena do FEFOL.
Fonte. Luís Fernando Rabatone, 2002.



Figura 10 – Gaúchos na Praça da Matriz.
Fonte: www.folclorolimpia.com.br, 2010.



Figura 11 – Caiapó na arena do FEFOL.
Fonte: Luís Fernando Rabatone, 2002.



Figura 12 – Boi de Palha no palco do FEFOL.
Fonte: Luís Fernando Rabatone, 2002.

O FEFOL atualmente é o maior festival de folclore do país por abranger não somente as danças e folguedos folclóricos, mas também grande parte do que caracteriza a cultura popular brasileira como músicas, danças, jogos tradicionais infantis e comidas típicas. E conta ainda com um local apropriado construído especialmente para sua realização, denominado Praça de Atividades Folclóricas Professor José Sant'anna.

Consideramos importante observar que, na década de 1960, época em que o FEFOL foi criado e se consolidou como um evento anual, o Brasil vivia sob uma ditadura militar (os chamados anos de chumbo), instaurada no ano de 1964 e que terminaria somente em 1985, com a redemocratização do país. Paralelamente, havia um movimento de retomada do nacional-popular pelos artistas e intelectuais da época. A partir da década de 1970 o governo militar

adotou uma postura de valorização do nacional-popular, e através de um forte e eficiente mecanismo de propaganda, o nacionalismo foi exaltado ao extremo.

Neste contexto nasce o FEFOL, um festival com sua origem ligada a uma cultura escolar – surge a partir de um evento escolar no Ginásio Olímpia – uma cultura escolar na qual o governo estava interessado, vide a instauração do regime de ensino público e gratuito no país, coincidindo com o início do Festival, como mencionamos anteriormente. Desse modo, inserido nesse contexto, talvez o FEFOL não tenha passado incólume por esse período, guardando, ainda que indiretamente, alguma sintonia com os ideais nacionalistas pretendidos pelo governo militar.

Não obstante os documentos consultados, orais e escritos, incluindo os relatos das pessoas⁴³ que vivenciaram esta época em Olímpia não mencionarem nenhuma ocorrência que pudesse indicar uma aproximação entre o FEFOL e o regime militar, favorecendo desta maneira o seu desenvolvimento, pensamos que seria praticamente impossível ter havido a isenção total.

1.2.1 O FEFOL no Recinto do Folclore

O Festival do Folclore de Olímpia é um evento realizado anualmente e frequentemente impressiona os visitantes pela grandiosidade. São dois os motivos principais: a quantidade e a diversidade de grupos folclóricos presentes e a estrutura física montada para recebê-los.

Um local com área de 96.800 m², cercado, com estacionamento, galpões de estrutura metálica em formato de barracas de tamanhos variados, área livre para montagem de um grande parque de diversões e um teatro de arena com capacidade para receber aproximadamente três mil pessoas sentadas, além de

⁴³ Relato obtido em entrevistas realizadas com os professores Victório Sgorlon, Fernando Monzani e Maria Aparecida de Araújo Manzolli, o músico e pedagogo Edward Marques da Silva e o jornalista José Antônio Arantes, todos envolvidos com a organização do FEFOL em épocas distintas.

dois palcos, som e iluminação profissionais. Dito desta maneira pode-se pensar que a estrutura mencionada se refere a um local construído e destinado a receber shows de grandes astros da música pop, um espaço de caráter midiático ligado à indústria de entretenimento; o contrário, a estrutura descrita acima foi construída especialmente para receber grupos folclóricos de todo o país que todos os anos se dirigem à Olímpia para participar do seu Festival.



Figura 13 – Vista parcial da Praça de Atividades Folclóricas Professor José Sant'anna.
Fonte: www.folcloreolimpia.com.br [2009?].

Atualmente encontram-se inúmeros festivais de folclore espalhados pelo país e nos últimos anos este tipo de evento vem ganhando maior visibilidade. Além do FEFOL, podemos citar alguns dos festivais que figuram entre os mais importantes, como o Encontro Cultural de Laranjeiras, no Sergipe; o Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul; o Festival de Folclore de Blumenau, em Santa Catarina; o Festival de Folclore de Toledo, no Paraná; o Festival Internacional de Folclore de Anápolis, em Goiás; e o Festival Internacional de Folclore de Montes Claros, em Minas Gerais.

O surgimento desses eventos assegurou, em grande parte, a “sobrevivência” destes grupos folclóricos do mesmo modo que os Encontros de Bandas contribuíram para a manutenção e reestruturação das Bandas de Música, por proporcionar um espaço para a apresentação destas bandas, promovendo a troca de experiências e o intercâmbio de informações.

Como mencionamos anteriormente, os festivais de folclore e os encontros de cultura popular tradicional atualmente representam um tipo de evento de caráter emblemático e, nesse sentido, faz-se necessário um esclarecimento acerca dos diversos gêneros reunidos sob a designação de festivais de folclore, festas ou encontros de cultura popular. O que podemos observar é que existem muitos equívocos relacionados à maneira como são abordados estes eventos.

Para melhor compreensão os dividiremos em três categorias: 1) Festivais de Folclore, 2) Encontros Culturais e 3) Festivais Internacionais de Folclore. À categoria número um acrescentaremos uma subdivisão que chamaremos de Festivais de *Parafolclore*. O que difere estas três categorias diz respeito basicamente ao gênero dos grupos encontrados em cada uma delas e como veremos a seguir, este fato resulta fundamental no momento de sua análise.

Os Festivais de Folclore e os Encontros Culturais se assemelham, reúnem basicamente grupos folclóricos ou tradicionais, como é o caso da Festa de Agosto de Montes Claros e o Encontro Cultural de Laranjeiras. A Festa de Agosto de Montes Claros existe há quase um século e tem o intuito de propiciar o encontro de *Marujos*⁴⁴, *Catopês*⁴⁵ e *Caboclinhos*.⁴⁶ Atualmente a prefeitura de Montes Claros alia essa festa a um evento com participação de outros grupos e de

⁴⁴ *Marujos* – 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. (Cascudo, 2001, p. 369 e 370).

⁴⁵ *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, p. 96).

⁴⁶ *Caboclinhos* ou *cabocolinhos* – são danças dramatizadas, se apresentam fantasiados de índios e representam a luta entre caboclinhos e brancos. (Cascudo, 2001, p. 89).

artistas como, por exemplo, Hermeto Pascoal⁴⁷. No Encontro Cultural de Laranjeiras, com trinta e seis anos de existência, é grande a presença de grupos folclóricos, principalmente da região nordeste do Brasil. Nos dias de hoje, paralelamente ao encontro dos grupos, verifica-se a ocorrência de shows de grandes artistas da indústria de entretenimento.

Podemos perceber, neste caso, que a denominação do evento não é o que realmente importa para a definição da sua categoria.

Os Festivais Internacionais de Folclore são um fenômeno relativamente novo no Brasil, existem a aproximadamente quinze ou vinte anos e foram criados pelo *Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Arts Traditionnels*⁴⁸ (CIOFF), um órgão internacional vinculado a Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura (UNESCO). Por meio de seções nacionais localizadas em diversos países o CIOFF organiza festivais internacionais de folclore em todo o mundo. No Brasil os festivais do CIOFF reúnem grupos de várias partes do mundo, todos com uma característica em comum: todos os grupos participantes, brasileiros ou estrangeiros, são grupos *parafolclóricos*. O Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul, o Festival Internacional de Folclore de Montes Claros, em Minas Gerais e o Festival Internacional de Folclore de Anápolis, em Goiás, são exemplos de festivais organizados pelo CIOFF.⁴⁹

A categoria a que denominamos Festivais de *Parafolclore* reúne, em sua maioria, exclusivamente grupos *parafolclóricos*. Enquadram-se nesta categoria o Festival de Toledo, no Paraná e o Festival de Blumenau, em Santa Catarina.

⁴⁷ Informação fornecida por Marcos Edson Cardoso Filho, natural de Montes Claros, Minas Gerais, atualmente é professor do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei, Minas Gerais. (2011).

⁴⁸ Conselho Internacional das Organizações de Festivais Folclóricos e Artes Tradicionais.

⁴⁹ Nos anos de 1998 a 2004, sob o comando da professora Maria Aparecida de Araújo Manzolli, a cidade de Olímpia organizou sete edições de Festivais Internacionais de Folclore vinculados ao CIOFF.

O festival que ora nos dedicamos se enquadra na primeira categoria, a dos Festivais de Folclore, porém, com uma peculiaridade que o diferencia de todos os demais: o FEFOL reúne, simultaneamente, grupos folclóricos e *parafolclóricos*. À tal fato, acrescenta-se outra característica que acentua ainda mais essa diferença: a quantidade e a diversidade dos grupos presentes. A grande diversidade de grupos participantes permite a observação de manifestações *folclóricas* ou tradicionais da cultura brasileira onde, de outra forma, somente poderiam ser conhecidas mediante uma visita até seus locais de origem (quando isso é possível, pois, muitos deles, encontram-se enfraquecidos, e, em alguns casos, quase desapareceram em seus locais originais). Congadas, Moçambiques, Bois, Cavalos Marinhos, Maracatus, Taieiras, Parafusos, Folias de Reis, Fandangos, Marabaixo, Reisados e Pastoris são exemplos de algumas manifestações folclóricas ou tradicionais que são apresentadas todos os anos no FEFOL.

A maioria dos grupos presentes em cada edição (quarenta grupos, aproximadamente), são grupos folclóricos ou autênticos (como também são chamados); os demais grupos são chamados *parafolclóricos* ou de projeção folclórica, já que utilizam o fato folclórico como inspiração para seus trabalhos de criação. Neste sentido, o FEFOL representa uma oportunidade única de encontro e troca de informações entre os diversos grupos participantes, além de constituir rica fonte de pesquisa para os trabalhos realizados pelos grupos *parafolclóricos*.

O FEFOL recebe em maior número Ternos de Congo e Moçambique que muitas festas tradicionais de Nossa Senhora do Rosário, mais Folias de Reis do que muitas consagradas *Chegadas de Reis*;⁵⁰ sem mencionar os inúmeros grupos folclóricos do sul, norte e nordeste brasileiros. Em outras palavras, o FEFOL propicia a reunião de um grande número de manifestações folclóricas ou tradicionais que, fora deste, somente poderiam ser vistas separadamente, pois

⁵⁰ *Chegada de Reis* – como também são chamadas as Festas promovidas pelas Folias de Reis em honra aos Santos Reis.

cada encontro destes ocorre em épocas distintas; as Festas do Rosário em maio e em outubro e as Chegadas e Festas de Reis em janeiro, por exemplo.

No contexto do FEFOL, essas manifestações coexistem e podem ser observadas de forma simultânea durante todo o período de realização do evento; o que dificilmente ocorreria em outra situação.

A anedota nos diz ser impossível retornar de uma viagem sem que nada em nós tenha se modificado, do mesmo modo, é inegável que todo este processo deixa marcas nos grupos folclóricos participantes e que, com o passar do tempo, mediante as várias idas e vindas, as suas manifestações passem por transformações, influenciadas em grande medida pelo FEFOL.

1.2.2 O Recinto do Folclore

Construído no início da década de 1980, com o argumento de ser o local que propiciaria melhores condições para a realização das atividades do FEFOL, o Recinto do Folclore “prefeito Wilson Zangirolami” (posteriormente rebatizado Praça de Atividades Folclóricas professor José Sant’anna) causou polêmica desde o momento em que se optou pela sua construção. Apesar da constatação de que o FEFOL crescera em proporções colossais e inesperadas, e de haver certo consenso de que a Praça da Matriz não seria mais o local ideal para a sua realização, o momento seguinte à transferência⁵¹ do festival é descrito com estranhamento pelas pessoas que testemunharam esse período de transição. A um só tempo, a mudança de local estimulou o processo de profissionalização do evento, mas também provocou na população e nos grupos visitantes um misto de nostalgia e curiosidade, uma sensação de perda da ingenuidade e espontaneidade que se via até então.

⁵¹ Antes da sua total transferência para o Recinto do Folclore, três edições do FEFOL (1983, 1984 e 1985) foram realizadas no Centro de Esportes e Recreação Olinto Zambom, conhecido pela população como Ginásio de Esportes.

[...] mas também mudou muito, não houve assim uma aceitação... eu acho assim, que na praça, eu acho que também hoje não comportaria mais, né, a cidade cresceu muito, o festival cresceu muito. Mas quando deixou de ser ali... acho que foi uma ruptura assim [...] O pessoal não gostou muito não, que eu lembro assim, o pessoal que eu conhecia, não gostou muito não. Por isso que eu to te falando, uns dois anos foi meio frio assim, foi meio estranho sabe? Muita gente que gostava do festival acabou nem indo, não foi, ficou meio assim, meio que isolado assim [...].⁵²

Nostalgia semelhante à experimentada por Arcadio Buendía no momento em que se encontrava frente ao pelotão de fuzilamento, descrita por Gabriel García Marquez em seu livro *Cem Anos de Solidão*. Arcadio no momento em que está prestes a ser fuzilado ao invés de sentir medo em relação ao desconhecido que a morte pressupõe experimenta uma sensação de perda daquilo que é conhecido e amado por ele: a vida. E diante de uma manhã radiante a despontar no horizonte anunciando um novo dia sente saudades de todos os dias futuros que não mais verá.

Na escola em ruínas onde experimentou pela primeira vez a segurança do poder, a poucos metros do quarto onde conheceu a incerteza do amor, Arcadio achou ridículo o formalismo da morte. Na realidade não o importava a morte, mas sim a vida, por isso a sensação que experimentou quando pronunciaram a sentença não foi uma sensação de medo, mas sim de nostalgia. [...] A caminho do cemitério, sob uma fina chuva persistente, Arcadio observou que no horizonte despontava uma quarta feira radiante. A nostalgia se desfazia com a neblina e deixava em seu lugar uma imensa sensação de curiosidade.” (GARCIA MARQUEZ, 2007, p. 148).⁵³

Do mesmo modo, a população de Olímpia acostumada à atmosfera envolvente dos dias festivos e alegres proporcionados pela presença do FEFOL

⁵² Edward Marques da Silva em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

⁵³ En la escuela desportillada donde experimentó por primera vez la seguridad del poder, a pocos metros del cuarto donde conoció la incertidumbre del amor, Arcadio encontró ridículo el formalismo de la muerte. En realidad no le importaba la muerte sino la vida, por eso la sensación que experimentó cuando pronunciaron la sentencia no fue una sensación de miedo sino de nostalgia. [...]. [fuzilamento de Arcadio Buendía, Cien años de soledad] [...]. Camino del cementerio, bajo la llovizna persistente, Arcadio observó que en el horizonte despuntaba un miércoles radiante. La nostalgia se desvanecía con la niebla y dejaba en su lugar una inmensa curiosidad. (García Marquez, 2003, p. 148).

na Praça sente saudades de algo que não mais poderá vivenciar, e paralelamente dispõe de uma imensa curiosidade pelos novos rumos e pelas novas possibilidades anunciadas pela transferência de “sua” tão querida Festa.

O Recinto do Folclore, ao contrário da Praça da Matriz situa-se em uma região afastada, e à época de sua construção esta distância parecia ainda maior.

[...] Teve muita gente que criticou, a tirada do festival do centro da cidade para o recinto. Porque o recinto ficou longe, então só com condução pra ir lá, naquela época não tinha casa nenhuma lá, ficava perdido lá no meio de um pasto, e se lembrava dos festivais do centro, que era mais bonito, que tinha mais luz, tinha mais beleza, tinha mais entusiasmo [...].⁵⁴

A grande distância que naquela época separava o Recinto do Folclore da região mais habitada da cidade, junto com a criação de uma comissão organizadora formada por pessoas nomeadas pelo prefeito em decorrência do processo de profissionalização mencionado acima (a partir deste momento o FEFOL passava a ter um “dono” representado pelo poder político municipal e não mais pertencia a todos os moradores da cidade) simbolizam a nosso ver, a perda do sentimento de pertença que os moradores de Olímpia nutriam pelo FEFOL, e que os fazia sentir-se parte essencial da festa, transformando aos poucos os antigos “donos” do FEFOL em meros espectadores.

[...] dali da praça o pessoal sentiu mais e começou também a se profissionalizar um pouco mais também, porque antes ele era assim meio que espontâneo... muita gente envolvida, muita coisa improvisada assim, a comunidade participava mais, sabe, tinha muita gente assim, muito voluntário [...] a população se afasta um pouco, já vai se afastando um pouquinho e o festival parece assim que vai meio que tendo um dono, parece assim que o festival vai tendo assim, tipo um dono, assim, parece que já não é mais da cidade, parece que já fica assim mais com a comissão [organizadora], ou da prefeitura, ou da comissão, parece assim uma coisa mais oficial.⁵⁵

⁵⁴ Professor Victório Sgorlon em entrevista ao autor em 13 de janeiro de 2011.

⁵⁵ Edward Marques da Silva em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

Em um primeiro momento a população deixa de se envolver mesmo que indiretamente na organização do FEFOL, trazendo como consequência o afastamento de parte do público interessado em assistir às apresentações dos grupos folclóricos. Ao mesmo tempo, no decorrer dos anos o Recinto do Folclore passa a atrair cada vez mais um novo tipo de público, mais interessado nas novas formas de entretenimento oferecidas pela estrutura do novo local do que nas manifestações folclóricas ou tradicionais propriamente ditas.

De qualquer forma, o consenso de que a mudança seria necessária, existiu. Os moradores da vizinhança da praça reclamavam do barulho que se estendia noite adentro e da degradação do local provocado pelo grande fluxo de pessoas. Além disso, o vai-e-vem dos grupos no palco e por toda a praça já começava a incomodar o padre da igreja de São João Batista que encontrava dificuldades até para rezar suas missas “e o padre ficava atrapalhado com os horários de missa, então acabou também, foi uma das causas que não podia ficar mesmo ali. Não podia.” (SGORLON, 2011).

A transferência para um novo local, mais apropriado e distante do centro da cidade, foi a solução encontrada que possibilitaria a contínua expansão do FEFOL, sem causar maiores “prejuízos” às pessoas que viviam nas casas do entorno da Praça da Matriz.

De fato, o que se nota é que no novo espaço houve uma ampliação considerável dos locais que oferecem entretenimento ao público. As antigas “barraquinhas” da Praça, antes feitas de bambu e destinadas à venda de bebidas e comidas típicas, foram substituídas por grandes galpões de estrutura metálica, onde famílias inteiras se encontram todas as noites para comer, beber, conversar e se divertirem com o jogo do bingo,⁵⁶ à semelhança ao que ocorria nas antigas *quermesses*⁵⁷ da zona rural da cidade. Esse “novo” público passa a frequentar o

⁵⁶ Aos interessados no jogo do bingo são oferecidos prêmios que recebem o nome de *prendas*. No FEFOL, na maioria das vezes, as *prendas* vêm em forma de algum tipo de comida ou bebida, por exemplo, frango assado, costela de boi assado, caixas de cerveja, etc.

⁵⁷ As *quermesses* eram festas que tinham lugar mais especificamente nos bairros da zona rural da cidade, geralmente feitas em honra a algum santo católico. Construíam-se grandes “barracas”, onde se vendia comida e bebida, havia apresentações musicais e se jogava o jogo do bingo. Estas

Recinto do Folclore em busca desta nova forma de entretenimento, deixando em segundo plano as apresentações dos grupos folclóricos.

A transferência do FEFOL para um novo local em tese mais propício para seu desenvolvimento, paradoxalmente, causou uma ruptura a qual acabou por desagregar o FEFOL da cidade e da população, ao contrário do que ocorria na Praça da Matriz onde estes espaços se fundiam. No Recinto do Folclore, além desta dissociação, houve ainda o distanciamento entre o local destinado às apresentações dos grupos folclóricos e o local destinado especificamente ao entretenimento do público, o que consideramos ter contribuído, sobremaneira, para as transformações observadas nas edições posteriores à sua transferência para o novo espaço.

1.3 Vendo e sendo vistos

Um fato bastante peculiar nos chamou a atenção durante a realização do 46º FEFOL, em 2010. Um *Pastoril* do Rio Grande do Norte se apresentava no palco do Festival e em meio ao público um *brincante*⁵⁸ de um *Boi de Orquestra*,⁵⁹ do Maranhão, que pela primeira vez participava do FEFOL, observava atento, com um olhar oscilante entre o curioso e o cismado. Sem ser questionado ele nos disse que gostou do que havia visto, em suas palavras, “da *brincadeira*”⁶⁰ que estava no palco”, porém fez questão de ressaltar que a sua *brincadeira* (o Boi de Orquestra) era mais animada e alegre. Sua interpretação nos diz que aquilo que diferenciava o seu grupo do grupo que se apresentava no palco não era o caráter da

quermesses ainda hoje são realizadas nos bairros da zona rural e na região urbana da cidade de Olímpia.

⁵⁸ *Brincante* – nome dado aos integrantes dos grupos folclóricos ou tradicionais, também chamadas de *brincadeiras*. É quem *brinca*, quem realiza a *brincadeira*.

⁵⁹ *Boi de Orquestra* – um dos sotaques do Bumba meu Boi do Maranhão, caracterizado pela utilização de instrumentos de sopro (trompetes, trombones e saxofones), em seu instrumental.

⁶⁰ *Brincadeira* – como os integrantes dos grupos folclóricos ou tradicionais, principalmente no nordeste brasileiro, designam seus grupos: brincadeira do boi, brincadeira do cavalo marinho, brincadeira dos cabocolinhos, etc.

brincadeira em si, mas sim, a desenvoltura, a animação e a alegria expressadas durante a apresentação, ou seja, a comparação naquele momento estava relacionada à *performance* dos dois grupos.

Apesar das diferenças entre as duas *brincadeiras*, é possível destacar uma semelhança: ambas as manifestações utilizam instrumentos de sopro, trompetes, trombones e saxofones, instrumentos comuns tanto no *Pastoril*, quanto no *sotaque*⁶¹ *de Orquestra*. Para efeito de comparação, a distinção observada pelo brincante foi o modo como o *Pastoril* se “comportava” no palco. O que ele nos dizia era que naquela situação e naquele contexto (no palco do FEFOL) seu grupo desempenharia melhor aquele papel.

Em que outro local haveria a possibilidade de um *Pastoril* observar um *Boi* e vice-versa? Durante o FEFOL este movimento é constante, em cada edição muitas das manifestações folclóricas ou tradicionais encontram-se pela primeira vez. O fato destes grupos participarem do mesmo evento suscita a oportunidade para que se observem mutuamente, possibilitando dessa maneira, a comparação entre as duas apresentações, entre as duas *performances*.

⁶¹ *Sotaque* – como são denominados os estilos do Bumba meu Boi: sotaque de matraca, de zabumba, de orquestra.



Figura 14 – Bumba meu Boi Tajaçuaba (sotaque de orquestra).
 Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.



Figura 15 – Pastoril na Praça da Matriz.
 Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.

Capítulo 2

Uma festa imodesta

2.1 Um festival inventado

Sob a ótica de Hobsbawm (1997), para quem:

[...] muitas das práticas que a primeira vista podem ser consideradas práticas tradicionalíssimas e ligadas a um passado imemorial, ao serem olhadas mais de perto, indicam que se trata na realidade de uma “tradição inventada”. (HOBSEBWM, 1997, p. 9).

Podemos dizer que o FEFOL é uma “festa inventada”, ainda que sua invenção só tenha sido possível pelo fato destas tradições, reunidas posteriormente sob a forma de um festival de folclore, estarem presentes e vivas na cidade de Olímpia à época de sua “invenção”.

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSEBWM, 1997, p. 9).

Retomemos por um momento os começos do FEFOL. Quando se iniciaram os primeiros movimentos impulsionados pelo professor Victório Sgorlon e seus alunos no antigo Ginásio Olímpia, a ideia inicial, como atesta a professora Maria Aparecida de Araújo Manzolli⁶², era simplesmente estudar o folclore no

⁶² Maria Aparecida de Araújo Manzolli, a Dona Cidinha Manzolli, é professora aposentada e fundadora do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (GODAP). Amiga e “discípula” do professor José Sant’anna, trabalharam juntos no FEFOL por quase

intuito de conhecer um pouco mais do que, em suas palavras, “ainda estava muito presente na vida dos moradores da cidade naquela época.” Em seu relato Manzolli (2011) nos informa que várias manifestações folclóricas ou tradicionais ainda podiam ser vistas com frequência em Olímpia, principalmente as de cunho religioso como, por exemplo, a “Recomenda de Almas”⁶³, obedecendo ao calendário das famílias herdeiras destas tradições e das comunidades que as realizavam.

Em um segundo momento, os grupos folclóricos responsáveis por estas manifestações são convidados e levados até a escola⁶⁴, com o intuito de demonstrar aos alunos o que havia sido discutido e apresentado conceitualmente. Por conseguinte, Folias de Reis, Catireiros e Cantadores visitavam com frequência as dependências do Ginásio Olímpia e posteriormente da escola estadual Capitão Narciso Bertolino (CENE), para onde se transferiram os professores do antigo Ginásio Olímpia.

O fato destas manifestações folclóricas ou tradicionais estarem “vivas” na cidade, como destacou Manzolli, foi fundamental para que as exposições e as atividades de pesquisa empreendidas pelos professores Sgorlon, Sant’anna e em seguida pela própria Cidinha Manzolli se consolidassem na Olímpia dos anos 1960. A proximidade em que se encontravam os grupos (temas da atividade escolar) liberou as primeiras pesquisas de grandes investimentos financeiros. Isto facilitou posteriormente a reunião destas manifestações na forma de um festival de folclore, anunciando a gênese de um festival “inventado”, o qual se tornaria parte das tradições da cidade de Olímpia.

Neste sentido, a base na qual a “invenção” do FEFOL se assenta não está diretamente ligada a uma tradição de mesmo caráter, pré-existente na cidade

quarenta anos. Por ser musicista e professora de música, foi procurada por Sant’anna para cuidar da parte musical das pesquisas que estavam sendo empreendidas.

⁶³ “Recomenda de Almas” – Grupo de pessoas que saíam à época da quaresma cobertos com lençóis brancos, rezando pelas almas. Batiam de porta em porta ao som da *matraca*, os moradores colocavam comida na porta das casas, mas em hipótese alguma poderiam abri-las. Para saber mais ver: SANTANA, José. *Aspectos folclóricos da quaresma no município de Olímpia*. In: Anuário do Folclore, 24º Festival do Folclore, 1988, p. 7 et seq.

⁶⁴ Escola Estadual Capitão Narciso Bertolino (CENE).

de uma perspectiva histórica, e nem mesmo fruto de uma iniciativa dos próprios grupos folclóricos da cidade. O FEFOL não remete a uma tradição de Festivais de Folclore existentes em Olímpia no passado, anteriormente à sua “invenção”. Ao contrário, o FEFOL está vinculado às manifestações folclóricas presentes em diferentes regiões do município.

Porque ainda existia as manifestações folclóricas. Um exemplo, a Recomenda de Almas, nós tínhamos ainda em Ribeiro, [Ribeiro dos Santos, distrito de Olímpia] a Recomenda de Almas, então nós íamos lá pra acompanhar a Recomenda de Almas [...]. É, em princípio eles tem os ciclos, né? [...] Então Reis é naquela época de dezembro, que antecede o dia de Reis, o Congo é no mês de maio, por causa da abolição da escravidão, mas eles começam a participar não como Festival, mas desde o primeiro, porque os grupos vinham para a escola, faziam suas apresentações dentro da escola, Desde o início, fazíamos as pesquisas em campo, mas trazíamos também [...] eles vinham pra fazer as suas apresentações, fora mesmo dos seus ciclos de atividade, na escola para os alunos. Isso durante o mês de agosto. Depois foi.. sedimentando, né.⁶⁵

O FEFOL vincula-se às tradições das manifestações folclóricas ou tradicionais encontradas na região de Olímpia e a partir delas, incentivando-as, “inventa” a sua tradição.

Em princípio é de Olímpia, da região, os próximos, né? Os mais próximos. Muitos foram incentivados porque estavam desaparecendo, algumas manifestações, que é o caso da própria Congada do Capitão Ferreira, do Moçambique do Capitão Adelis. Então, foram incentivados pelo professor Sant’anna, a... reativar. [...] E um grupo assim que foi âncora mesmo, foi a Companhia de Reis da Família Miranda, que existe até hoje. A família Miranda foi uma grande âncora do Festival. Foi uma âncora mesmo.⁶⁶

Seguimos acompanhando o pensamento de Hobsbawm (1997).

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos

⁶⁵ Maria Aparecida de Araújo Manzolli em entrevista ao autor em 11 de junho de 2011.

⁶⁶ Idem.

valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBBSAWM, 1997, p. 9).

De acordo com Hobsbawm (1997), a “tradição inventada” pode surgir da ruptura com a “velha” tradição, quando uma sociedade transforma-se rapidamente debilitando ou destruindo os padrões sociais para os quais foram feitas e produz novos padrões para os quais essas “tradições” são incompatíveis. Na busca pelo preenchimento do vácuo existente, “inventam-se” novas tradições.

Um dos grupos presentes no FEFOL nos auxiliará na compreensão desse conceito. O *Boi de Reis de Cuité* da cidade de Pedro Velho, Rio Grande do Norte, com aproximadamente cem anos de existência, sofre o impacto dessas transformações no final da década de 1970, quando a energia elétrica chega até a cidade trazendo com ela o rádio e a televisão. A *brincadeira* do *Boi*, antes o principal atrativo e fonte de diversão dos moradores da cidade, paulatinamente, é substituída pelos novos meios de entretenimento recém-incorporados à rotina do município. Devido à crescente falta de interesse por parte da população, o *Boi de Reis de Cuité*, chega quase a desaparecer, permanecendo inativo por um longo período, até o final dos anos 1990. A *brincadeira* retoma as suas atividades no ano de 1997, quando é “descoberta” por um professor ao participar de um encontro cultural organizado na cidade de Pedro Velho.⁶⁷

O grupo foi criado no final do ano de 1900, pelas famílias Joaquim e Marreiro [...] O grupo ficou conhecido pela sua história e tradição, ficando esquecido, apenas no final da década de 70 com a chegada da energia elétrica em Pedro Velho, que aos poucos foi tomando espaço da arte popular, dando lugar aos meios de comunicação, como televisão e rádio. Em 1997, foi a vez do grupo retornar a ativa. Atendendo um convite da organização do primeiro encontro de artes, cultura e humanidade, denominada Semana de Chico Antonio, o grupo voltou a se apresentar. O evento abriu

⁶⁷ Essas informações foram obtidas junto aos integrantes do *Boi de Reis de Cuité*, de Pedro Velho, Rio Grande do Norte, em uma conversa informal durante a 42ª edição do FEFOL, realizada em agosto de 2006.

portas para o grupo, que voltou a ser convidado a participar de eventos culturais em todo o estado.⁶⁸

O contexto, os padrões sociais em que nascera o *Boi de Reis de Cuité* e que o vinculava a sociedade de Pedro Velho durante quase um século são debilitados com a chegada da tecnologia moderna representada pela energia elétrica, o rádio e a televisão e o enfraquecimento destes elos fomenta a “invenção” de uma nova tradição com o objetivo de preencher o vácuo deixado pela “velha” tradição. A *brincadeira do Boi de Reis* renasce,⁶⁹ porém transformada.

O Grupo Boi de Reis de Cuité, do município de Pedro Velho, fará apresentações na 42ª edição do Festival de Folclore de Olímpia, em São Paulo, a partir da próxima quarta-feira. [...] As apresentações seguirão até o sábado, na praça de eventos, reunindo toda a população do município. [...] O primeiro convite para participar do Festival de Folclore em Olímpia, surgiu em 2003. Mas, por falta de patrocínio o grupo não pode aceitar. O mesmo aconteceu em 2004 e 2005. Este ano, o Sesc⁷⁰ de Catanduva, reconhecendo a importância cultural do grupo, decidiu patrociná-lo e tornando possível as suas apresentações.⁷¹

A nova tradição “inventada” implica que a *brincadeira do Boi* não mais se dará junto aos moradores da cidade e sim em encontros culturais organizados especificamente para este fim.⁷²

⁶⁸ NORDESTEWEB NOTÍCIAS. Diário de Natal. *Boi de Reis de Cuité fará show em SP*. 2008. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060804c.htm> Acesso em: 04 dez. 2011.

⁶⁹ Posteriormente a sua redescoberta na Semana de Chico Antonio, a *brincadeira do Boi de Reis de Cuité* foi incluída no documentário Música do Brasil, lançado pela editora Abril.

⁷⁰ Em meados da década de 2000 a Comissão Organizadora do FEFOL firmou parceria com o SESC São Paulo.

⁷¹ NordesteWeb notícias. Diário de Natal. *Boi de Reis de Cuité fará show em SP*. [on-line]. [acesso 04 de dezembro 2011]. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060804c.htm

⁷² No 42º FEFOL um dos integrantes do Boi de Reis de Cuité, nos disse que antigamente a *brincadeira* durava a noite toda, aproximadamente doze horas, e que hoje em dia não passa de uma hora.

2.1.1 Colcha de “Invenções”

Na medida em que a “invenção” do FEFOL se consolida surgem em seu interior novas tradições, cuja “invenção” está diretamente ligada a sua própria “invenção”. Isto, quando considerado que a “invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado”. (HOBBSAWM, 1997, p. 12).

Exemplos de eventos realizados durante a 47ª edição do FEFOL: 46ª Gincana de Brinquedos Tradicionais Infantis; 27º Mini Festival do Folclore; 23ª Peregrinação Folclórica – Folclore na Rua; 40º Campeonato de Truco; 38º Campeonato de Malha; 7º Campeonato de Bocha; 38º Festival da Seresta; 22º Salão de Pinturas e Artes Folclóricas; 38ª Exposição Filatélica.

Como uma colcha de retalhos costurada ao longo dos anos, novas tradições são “inventadas” em seu espaço, “velhas” tradições são resignificadas e, neste sentido, o espaço do FEFOL torna-se o ambiente ideal para a “invenção” constante de novas tradições.

Durante o período de sua realização o FEFOL suscita um espaço de valorização da produção simbólica dos grupos folclóricos nele inseridos, favorecendo o surgimento de um “mercado” de bens simbólicos em seu interior. Para os integrantes dos grupos esta tal valorização transforma o festival num espaço “sagrado”. A partir da experiência de valorização experimentada no contexto do FEFOL os grupos sentem-se “consagrados”, e este reconhecimento lhes proporciona uma espécie de “renascimento”.

2.2 O “mercado” do FEFOL

Dissemos, anteriormente, que o Festival do Folclore de Olímpia é um evento singular, tanto pela estrutura física de que dispõe para a sua realização, quanto pela multiplicidade de grupos que nele podem ser vistos. Vimos que nele

podem ser observados grupos folclóricos que se encontram praticamente desaparecidos em seus locais de origem e que, ainda assim, se organizam anualmente para participar do FEFOL.

A partir desta consideração surge a seguinte questão: qual o motivo para que grupos folclóricos de várias regiões do Brasil se organizem, todos os anos, para participar de um festival de folclore que acontece em uma cidade distante centenas e muitas vezes milhares de quilômetros dos seus locais de origem? Antes de responder a essa pergunta, esclareceremos dois pontos que consideramos importantes para a compreensão deste fato: 1) Os grupos não recebem cachê para participar do FEFOL; 2) As condições de hospedagem oferecidas pela comissão organizadora são extremamente precárias.

A única forma de apoio financeiro que a comissão organizadora oferece aos grupos é o pagamento total ou parcial do transporte, sempre feito por via terrestre, de ônibus, de suas cidades até Olímpia e disponibiliza hospedagem e alimentação durante o período de sua permanência na cidade. Apesar da Prefeitura Municipal atualmente ser a “dona” do FEFOL e a principal responsável pela sua organização, nunca houve uma preocupação em criar ferramentas que viabilizassem a obtenção de recursos que garantissem a sua realização. Em decorrência disto, nunca se sabe ao certo e com antecedência a quantidade de dinheiro que será disponibilizada para o evento, resultando que, ainda nos dias de hoje, a sua realização ocorra em parte, de maneira improvisada.

A professora Cidinha Manzolli nos relata o seguinte a esse respeito.

[...] ver que ele [o FEFOL], já quase chegando aos cinquenta anos, daqui a pouco está na terceira idade, sem interrupção, ano a ano, com todas as dificuldades financeiras, que foi desde o começo até hoje, então o festival sempre tem essa questão.⁷³

Os grupos ficam hospedados nas escolas municipais e estaduais da cidade, que tem suas aulas suspensas na semana do FEFOL. São espalhados colchões no chão das salas de aula e estas funcionam como dormitório, a

⁷³ Maria Aparecida de Araújo Manzolli em entrevista ao autor em 11 de junho de 2011.

semelhança de “quartos” coletivos e a dificuldade para proporcionar água quente é uma constante. Em geral, o festival conta com cerca de sessenta grupos convidados, cada um com uma média de quarenta integrantes divididos entre homens, mulheres e crianças. Aproximadamente duas mil e quatrocentas pessoas ficam alojadas em condições que estão longe de serem as ideais e ainda assim, basta que participem uma única vez do FEFOL, para que este passe a ser parte entranhável da vida dos seus componentes e do calendário de suas atividades.

Então esse povo vem com a maior dificuldade, aceita as acomodações do jeito que são, viajam, nossa, não sei como eles conseguem, às vezes três quatro dias pra chegar aqui, três quatro pra voltar, e se você for ver, todos querem voltar todo ano e volta e vem e tem sabe, aquele amor. Então este festival, eu acredito que para os grupos ele é considerado a participação em uma Olimpíada, sabe pra um atleta, por que é de admirar... a boa vontade, como eles se disponibilizam e como eles vem assim...com o maior carinho [...].⁷⁴

A participação no FEFOL e, conseqüentemente, a viagem até a cidade de Olímpia transforma-se em um episódio extremamente significativo para estes grupos. Este fato é atestado pelos depoimentos dos organizadores do FEFOL ao se referirem ao momento em que o convite aos grupos folclóricos é oficializado. Em relato, assinalam que a comissão organizadora prioriza determinados grupos em função do recurso financeiro disponível, causando certo transtorno ao tomar essa decisão. Mais de uma vez testemunhamos a ocorrência do que nos foi relatado: grupos folclóricos que a princípio não participariam de uma determinada edição do FEFOL, chegam à Olímpia por terem conquistado, por outras vias, um meio de transporte que os conduzissem até a cidade.

Através dos depoimentos e entrevistas realizadas com os integrantes dos grupos folclóricos, pudemos identificar que a simples possibilidade de participarem do FEFOL faz com que se mobilizem, promovendo diversas atividades para arrecadar fundos e reivindicando apoio junto às autoridades locais para custear as despesas de viagem até Olímpia.

⁷⁴ Maria Aparecida de Araújo Manzolli em entrevista ao autor em 11 de junho de 2011.

Nós damos algumas ajudas às vezes, de custo. Tem grupos que a gente precisa ajudar com alimentação de estrada porque eles são tão pobres que eles não tem nem como se alimentar na estrada, mas eles também lutam, o que a gente manda de ofício, eles vão atrás eles pedem, inclusive é até interessante, as vezes a gente vê... tem histórias aos longos desses anos, tem um grupo de Santa Catarina, que um ano eles não *tavam* conseguindo e nós não estávamos conseguindo trazê-los, não tínhamos dinheiro. Aí eu recebi um telefonema de alguém que devia ser um secretário de cultura, aí ele me dizendo assim: olha o grupo do *Boi de Mamão*⁷⁵ tá indo, porque olha, esses venho aqui me deram uma canseira, eles choravam aqui na minha porta todo dia, até que eu consegui pagar o transporte deles pra eles *taem* indo pro Festival. Então é essa paixão sabe, eles vão atrás eles choram, eles pedem, eles imploram, eles trabalham o ano inteiro! O ano inteiro essas pessoas... Essas pessoas sem ter de onde tirar, eles fazem promoções, eles fazem de tudo, de tudo pra vir pro Festival de Olímpia.⁷⁶

A participação anual no Festival do Folclore de Olímpia há muito se tornou o ponto-alto das atividades destes grupos e nesse sentido, o espaço do FEFOL transformou-se em um local “sagrado” para a apresentação e valorização das suas manifestações.

Apesar de a inexistência de cachê constituir-se em um dado importante para a nossa análise, não é este o fator primordial que determinaria a participação dos grupos folclóricos no Festival. A inexistência de cachê também ocorre em eventos similares, como por exemplo, os encontros de Bandas de Música e os Encontros de Corais, mas nem por isso elas deixam de participar destes encontros.

No momento em que o FEFOL configura-se como um espaço “sagrado” para os grupos folclóricos inseridos em seu contexto, ele é elevado a outro patamar e deixa de ser visto simplesmente como mais um festival de cultura popular voltado exclusivamente para o entretenimento. Para estes grupos o espaço do FEFOL passa a ser considerado como um espaço de consagração,

⁷⁵ A *brincadeira do Boi* pode ser vista em todas as regiões do Brasil e apesar de seguirem o mesmo enredo (o nascimento, a morte e ressurreição do boi), em cada localidade adquire características próprias. O *Boi de Mamão* é uma dessas variantes e pode ser vista no estado de Santa Catarina.

⁷⁶ Maria Aparecida de Araújo Manzolli em entrevista ao autor em 11 de junho de 2011.

onde suas manifestações são respeitadas e valorizadas. Não se trata aqui de um espaço submetido à lógica do capital, que atuaria como usurpador dos saberes tradicionais que compõem tais manifestações apresentando-as desconfiguradas e “espetacularizadas” como assinala Carvalho (2004).

Independentemente da análise empreendida, consideramos necessário levar em conta a dimensão do poder e tudo o que ela implica em termos de abuso e opressão por que passaram e passam as comunidades detentoras destes saberes tradicionais, desde o início do processo de colonização até os dias de hoje. Ainda assim, acreditamos não ser possível uma total submissão destes setores subalternos, frente ao poder hegemônico. O conceito de subalternidade a que nos referimos é assinalado por Popoff (2009):

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: o “subalterno” como sujeito condenado ao silêncio e à invisibilidade por parte dos grupos “hegemônicos”.” (POPOFF, 2009, p 9).

Para esta autora é necessário relativizar o conceito de subalternidade quando considerado que as instâncias do poder hegemônico e do poder subalterno (identificando o poder subalterno também como uma forma de poder) estão cientes, em maior ou menor grau, de que esta condição de subalternidade é transitória. Isto implica que as duas instâncias de poder, o hegemônico e o subalterno, estejam em constante negociação. O que está em jogo é o equilíbrio e a manutenção da ordem estabelecida. “Não é uma única ordem que é ameaçada, são duas ordens paralelas que, na trégua, apenas mantêm um vulnerável e tácito contrato de uma pacificação ainda mais vulnerável⁷⁷” (POPOFF, 2009, p. 4). E ainda, como salienta Canclini (2003), a “negociação” sempre foi uma estratégia⁷⁸

⁷⁷ Para saber mais acerca da representação das relações de poder e o conceito de subalternidade ver: Popoff, em *“As perversões ficcionais da representação: de Vaimaca Perú a Antônio Conselheiro.”* (2009).

⁷⁸ Michel de Certeau ao referir-se a ação dos setores subalternos em relação aos setores hegemônicos denomina estas ações como táticas desviacionistas, fazendo uma clara distinção entre estratégias e táticas. As estratégias seriam empregadas pelos setores hegemônicos visando

muito importante utilizada pelos setores subalternos e na América Latina isso ainda ocorre constantemente, pois a modernidade (poder hegemônico) e os setores “populares” (poder subalterno) convivem lado a lado.⁷⁹

No universo simbólico da festa pode ser observado um microcosmo da luta simbólica entre as classes (Bourdieu, 1989). O universo da festa, caracterizado pela relação desta com “os fins superiores da existência humana” (BAKHTIN, 1987, p. 8) torna-se o ambiente ideal para que ocorram as “negociações” entre o poder hegemônico e o poder subalterno. Para o autor, as festividades ligaram-se, em todas as suas fases históricas, a períodos de *crise*, de transformação, na vida da natureza, da sociedade, do homem e esses momentos de alternância e renovação, morte e ressurreição presentes nas formas concretas das diferentes festas, criaram o clima típico da festa. (BAKHTIN, 1987).

As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma *primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. Os “exercícios” de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o “jogo no trabalho”, o descanso ou a trégua no trabalho nunca chegaram a ser verdadeiras *festas*. Para o que o sejam, é preciso um elemento a mais, vindo de uma outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos *meios* e condições indispensáveis, mas daquele dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo das ideias. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa. (BAKHTIN, 1987, p. 7 e 8).

Estas observações têm apenas a finalidade de assinalar o aspecto pelo qual, considerarmos relevante a discussão acerca das ficções de representação

o controle dos setores subalternos e por sua vez, os setores subalternos se valeriam de táticas para driblar estas estratégias impostas de dominação. “[...] a tática é a arte do fraco”. “[...] a tática é determinada pela *ausência de poder* assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder.” As táticas são “[...] gestos hábeis do “fraco” na ordem estabelecida pelo “forte” [...]”. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 101 e 104.

⁷⁹ GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 18 a 66.

do poder subalterno. Não é nosso interesse no presente trabalho aprofundá-las, mas apenas indicar mais uma possibilidade para a abordagem de temas semelhantes em pesquisas futuras, envolvendo as táticas⁸⁰ de “negociação” adotada pelas culturas populares e sua relação com estes novos espaços.

A nosso ver, um dado observado durante a semana de realização do FEFOL tem relação direta com a pergunta inicial e constitui-se no episódio que pode auxiliar na sua solução: a existência de um mercado de bens simbólicos que o FEFOL opera todos os anos no momento em que se inicia.

De acordo com Bourdieu (2007), durante toda a Idade Média, grande parte do Renascimento e por todo o período clássico, a vida intelectual e artística esteve sob a tutela de instâncias de legitimidade externas, libertando-se gradualmente, econômica e socialmente do “comando da aristocracia e da Igreja, bem como de suas demandas éticas e estéticas”. (BOURDIEU, 2007, p. 100). Este processo é permeado por uma série de transformações.

[...] a) a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos não somente as condições mínimas de independência econômica mas concedendo-lhes também um princípio de legitimação paralelo; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer exclusivamente um certo tipo de determinações como por exemplo os imperativos técnicos e as normas que definem as condições de acesso à profissão e de participação ao meio; c) a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural, como por exemplo as academias, os salões (onde, sobretudo no século XVIII, com a dissolução da corte e da arte cortesã, a aristocracia mistura-se com a intelligentsia burguesa e passa a adotar seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e das instâncias de difusão cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural, ainda que, como no caso das editoras e das direções artísticas dos teatros, continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais capazes de influir, por intermédio, sobre a própria vida intelectual. (BOURDIEU, 2007, p. 100).

⁸⁰ Cf. nota 78 deste capítulo.

A formação de uma nova classe de consumidores anônimos, desvinculada da aristocracia e da igreja, capaz de oferecer aos produtores de bens simbólicos um princípio de legitimação ao mesmo tempo em que proporciona-lhes certa condição de independência, aliada a eclosão de métodos ligados à comercialização da obra de arte, incute nos objetos artísticos, nos bens culturais ou simbólicos, um valor mercantil. Transformando-os, em certo sentido, em produtos, preservando porém, o seu significado cultural repleto de significações. (BOURDIEU, 2007).

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos [...] é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Natureza dos bens simbólicos: “estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural.” (BOURDIEU, 2007, p. 102 e 103).

Bourdieu diz que:

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual artística. (BOURDIEU, 2007, p. 103).

Neste sentido qualquer produção artística ou cultural passaria a ser um bem simbólico.

Neste caso específico, no mercado de bens simbólicos gerado pelo contexto do FEFOL, o valor cultural atribuído aos bens simbólicos produzidos pelos grupos participantes, destaca-se e ultrapassa o valor meramente mercantil.

O FEFOL não dispõe de um investimento fixo para o seu financiamento; em várias edições houve dificuldades para o débito dos investimentos realizados; a forma como a produção simbólica dos grupos é apresentada no FEFOL, não é a

mais valorizada pelo mercado; nem os grupos folclóricos, nem a comissão organizadora, nem a prefeitura, lucram com a sua organização; todas as atividades do FEFOL são gratuitas. No interior deste “mercado” gerado no momento em que o FEFOL se inicia a produção simbólica destes grupos é culturalmente valorizada, tornando o ambiente propício para que ela seja “negociada” de forma mais equilibrada. Mais do que um local destinado a exposição de produtos e “mercadorias”, o espaço do FEFOL transforma-se em um espaço de troca e consagração para estes grupos.

Constituídos por pessoas simples e pobres oriundas em sua maioria das classes subalternas, das camadas menos favorecidas da população, os grupos folclóricos experimentam durante a semana do FEFOL um sentimento de respeito e admiração para com as suas atividades. São lavradores, cortadores de cana, pedreiros, feirantes, muitas vezes discriminados no seu dia a dia até mesmo em suas cidades de origem os quais, ao chegarem à Olímpia, são respeitados e valorizados como detentores de um tipo de saber, de um conhecimento que merece atenção e reconhecimento. Além da presença do público que acompanha as apresentações cantando e dançando suas músicas, são entrevistados por repórteres de rádio e televisão, procurados por autoridades da região, fotógrafos, pesquisadores, cinegrafistas, artistas plásticos e músicos, prefeitos e vereadores e literalmente tornam-se o centro das atenções. As escolas, transformadas em “hotéis”, ficam repletas de moradores da cidade e visitantes em busca de conhecimento e interação com estas culturas aparentemente tão distantes do seu universo.

2.3 Mito “inventado”

Muitos desses grupos folclóricos encontram-se enfraquecidos em seus locais de origem e alguns, como veremos mais adiante, literalmente renasceram no espaço do FEFOL. A chegada anual à Olímpia, simbolicamente, é uma forma

de celebrar e agradecer este “renascimento”. A participação no FEFOL renova essa sensação e faz com que retornem valorizados aos seus locais de origem, ou seja, a valorização experimentada estende-se para além das fronteiras do Festival e a busca contínua pela renovação deste “contrato” simbólico com o FEFOL transforma-se no principal motivo que mobiliza este processo de retorno.

O espaço do FEFOL transforma-se no “mito” a ser celebrado e revivido todos os anos pelos grupos participantes. Isto faz com que os seus “rituais” sofram transformações e adaptações dentro do novo espaço, gerando novos “ritos”, “inventados” para este novo contexto. Da relação grupos folclóricos/FEFOL “nasce” um novo “mito”, um mito “inventado” que será revivido sistematicamente através de “ritos” também “inventados”, em seu novo espaço de consagração.

Consequentemente as práticas musicais destes grupos, elemento fundamental em seus “rituais”, sofrem transformações. Transformando-se os “rituais”, transformam-se as práticas musicais e a *performance* do grupo como um todo. Neste contexto, a “invenção” do FEFOL e posteriormente sua consagração por parte dos grupos folclóricos como um espaço de respeito e reconhecimento das suas tradições, ou seja, um espaço considerado “sagrado”, estudaremos as transformações ocorridas e em que medida estas foram influenciadas pelo novo espaço.

Sob esta perspectiva, aliada ao saber desenvolvido pela antropologia sobre o ritual, está apoiada nossa reflexão sobre as transformações pelas quais passaram as práticas dessas manifestações folclóricas ou tradicionais, em alguns grupos que tomaram para si o espaço do FEFOL como o local apropriado e o ponto culminante para a realização de suas atividades.

Acompanhando o pensamento de Eliade (1991), estamos conscientes da dificuldade de encontrar uma definição de mito que atendesse a todas as linhas de pensamento e ao mesmo tempo fosse acessível aos não especialistas.

[...] por acaso é possível encontrar uma definição *única* capaz de abarcar todos os tipos e funções dos mitos em todas as sociedades, arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e

interpretada por perspectivas múltiples e complementárias. (ELIADE, 1991 p. 6).⁸¹

Isto posto, entende-se aqui por ritual o caráter simbólico desses eventos, com data, local e horário apropriado para sua realização; público determinado; e função específica dentro da comunidade a que está inserida. Sobre o mito, Eliade (1991) nos apresenta a seguinte definição.

[...] o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Dito de outra maneira: o mito conta como, graças às façanhas dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja esta a realidade total, o Cosmos, ou somente um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 1991, p. 6).⁸²

E segue:

[...] o mito se considera como uma história sagrada e, portanto, uma história verdadeira, posto que se refere sempre a *realidades*. O mito cosmogônico é “verdadeiro”, porque a existência do Mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente “verdadeiro”, posto que a mortalidade do homem o prova, e assim sucessivamente. (ELIADE, 1991, p. 6).⁸³

Esta definição vai ao encontro do pensamento de Minard (1982).

“O rito é percebido por todos como uma re-atualização de um evento do passado. O rito é um recomeço daquilo que aconteceu nos tempos originais, mas ele não é uma simples comemoração, ele abole o tempo profano para fazer adentrar ao homem na

⁸¹ ¿acaso es posible encontrar una definición *única* capaz de abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades, arcaicas y tradicionales? El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias. (Eliade, 1991, p. 6).

⁸² [...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. (Eliade, 1991, p. 6).

⁸³ [...] el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente. (Eliade, 1991, p. 6).

eternidade. O mito revive, o tempo mítico é restaurado, ele volta a ser presente com toda sua força operante. Os mitos e os ritos estão intimamente ligados. Não existem ritos que não se correspondam com algum desenvolvimento mítico.” (MINARD, “Les obsessions, entre mythe et rite. Approche ethnopsycanalytique” in *Les obsessions*, 1982, p. 230).⁸⁴

Canclini (2003), por sua vez, corrobora os pensamentos de Eliade e Minard.

Costuma-se estudá-los como práticas de reprodução social. Supõe-se que são lugares onde a sociedade reafirma o que é, defende sua ordem e sua homogeneidade. [...] Há rituais pra confirmar as relações sociais e dar-lhes continuidade (as festas ligadas aos fenômenos “naturais”: nascimento, casamento, morte) [...]. (CANCLINI, 2003. p. 45).⁸⁵

E ao mesmo tempo, apresenta-nos outra possibilidade de interpretação dos ritos.

Mas os rituais podem ser também movimentos em direção a uma ordem diferente, que a sociedade ainda rejeita ou proscreeve. [...] destinados a efetuar em cenários simbólicos, ocasionais, transgressões impraticáveis de forma real ou permanente. (CANCLINI, 2003. p. 45).⁸⁶

Nossa abordagem em relação ao “rito” alinha-se, neste ponto, ao pensamento de Canclini e sob esta ótica o espaço do FEFOL constituiria o novo cenário simbólico para os “rituais” dos grupos folclóricos inseridos em seu contexto.

Acompanhemos de forma sucinta, a descrição de alguns eventos que tem o caráter ritualístico como fio condutor que os perpassa.

⁸⁴ Le rite est perçu par tous comme une reactualisation d'un événement passé. Le rite est un recommencement de ce qui s'est passé dans les temps originaux, mais il n'est pas une simple commémoration, il abolit le temps profane pour faire pénétrer l'homme dans l'éternité. Le mythe revit, le temps mythique est restauré, il redevient présent avec toute force agissante. Les mythes et les rites sont intimement liés. Il n'y a pas de rites que ne correspondent à quelque développement mythique. (Minard, 1982, p. 230).

⁸⁵ Canclini, N. G., 2003, p. 45.

⁸⁶ Canclini, N. G., 2003, p. 45.

2.3.1 Língua franca no Alto Xingu

Menezes Bastos (1999), em seus estudos sobre os Kamaiurá⁸⁷, nos mostra como o ritual na sociedade xinguanas é visto como um sistema de comunicação. Não há na região do Alto-Xingu⁸⁸ uma língua franca falada por todos os povos indígenas que lá habitam e o que se vê são várias línguas ininteligíveis entre si. Sendo assim, é o ritual que cumpre o papel de língua comum entre todos os povos xinguanos, possibilitando deste modo a própria existência da sociedade xinguanas. Pode-se dizer que no Alto-Xingu uma tribo não convida outra para uma “conversa” e sim para uma “festa”. “Então não há falta de língua franca no Alto-Xingu, mas tão somente a presença do ritual como possibilitador das relações sociais entre os membros desta sociedade”. (MENEZES BASTOS, 1999, p. 55).

2.3.2 Promessa aos Santos Reis

Em nossas observações, notamos que muitas *Folias de Reis*⁸⁹ iniciam-se a partir de uma promessa feita aos Santos Reis para obtenção de uma “graça”⁹⁰ que pode ser, por exemplo, um pedido de cura para algum membro da família. No momento em que a “graça” é alcançada, o pagamento da promessa vem em forma da constituição e manutenção da *Folia de Reis* durante o período de pelo menos sete anos. A quebra dessa promessa ocasionaria o rompimento

⁸⁷ Os Kamyurá são índios xinguanos de fala Tupi-Guarani que habitam uma única aldeia no Parque indígena do Xingu. (Menezes Bastos, 1999, p. 25).

⁸⁸ A Região do Alto-Xingu, localizada no norte do estado brasileiro de Mato Grosso, compreende as terras marginais aos formadores do Rio Xingu, grande afluente da margem direita do Rio Amazonas. (Menezes Bastos, 1999, p. 51).

⁸⁹ As *Folias de Reis* ou *Companhias de Reis*, como também são denominadas, são grupos formados geralmente por pessoas da mesma família, que cantam e tocam ao som da viola caipira, flautas artesanais e instrumentos de percussão, como tambores, pandeiros e chocalhos. Há ainda a figura dos “palhaços”, indivíduos mascarados que representam os soldados do Rei Herodes, durante a perseguição ao Cristo Menino. Durante a peregrinação, a *Folia* é responsável pela arrecadação das doações para a realização da *Festa de Santos Reis*.

⁹⁰ *Graça* – Algo impossível de se realizar sem o auxílio do Divino, espécie de milagre.

do “acordo” firmado com os Santos Reis, intermediários na negociação entre a família e o sobrenatural, para que a “graça” pedida fosse alcançada, acarretando dessa maneira a total desorganização do ambiente social em que se encontram.

A maioria das *Folias de Reis* após o término do período de pagamento da promessa mantém a sua *peregrinação*⁹¹ anual e a realização de suas Festas. É comum ouvir dos *foliões*⁹² ao se referirem à peregrinação de suas *Folias*: “nós fazemos por devoção e não por obrigação”. A razão pela qual são feitas as promessas aos Santos Reis não se restringem a problemas de saúde e como veremos a seguir, os motivos podem ser os mais diversos.

Antonio dos Reis, setenta e sete anos, morador da cidade de Olímpia, começou a sair em peregrinação com uma *Folia de Reis* quando contava a idade de 12 anos e em depoimento nos fornece o relato de uma promessa feita aos Santos Reis da qual resultou o surgimento de uma nova *Folia*.

Segundo Antonio, o proprietário rural Abílio José dos Santos possuía um sítio no bairro da Galiléia, na zona rural de Olímpia. A maior dificuldade encontrada por Abílio era conseguir água para a manutenção do sítio, pois todo poço que furava secava após um curto período de funcionamento. Em busca de uma solução para o problema, fez uma promessa aos Santos Reis com o seguinte teor: se conseguisse furar um poço que fornecesse água em abundância para sua família e para o seu sítio, ele criaria uma *Folia de Reis* e sairia com ela para pagar a promessa. Logo depois o poço do sítio jorrou água em abundância e a sua *Folia de Reis*, criada como forma de pagamento da promessa, começou a sair em peregrinação.

⁹¹ *Peregrinação* é o nome que se dá ao movimento realizado pelas “*Folias de Reis*” todos os anos. Compreende o período que se inicia no mês de dezembro e termina no dia 06 de janeiro do próximo ano, dia consagrado aos Santos Reis. Durante a peregrinação a *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, por ocasião do encerramento das atividades daquele ano. Nesta festa, toda a comunidade se faz presente e sempre há muita fartura de comida e bebida.

⁹² *Foliões* – como são denominados os integrantes da *Folia de Reis*.

Quando Antonio dos Reis conheceu Abílio e foi por ele convidado a acompanhar a sua *Folia de Reis* na década de 1940, esta já existia a mais de quinze anos.

De fato, mais importante que a natureza da promessa é o compromisso firmado com os Santos Reis; compromisso que será honrado e renovado periodicamente. Renovação esta caracterizada pela peregrinação da *Folia* e pela realização da Festa. Diante disso, busca-se a “garantia” de que a harmonia na comunidade seja contínua e constantemente renovada. Essa regra é válida para todas as *Folias de Reis* de modo geral.

2.3.3 O Divino Espírito Santo

Nas festas em honra ao Divino Espírito Santo, gênero que se assemelha às *Festas de Reis*, esta “negociação” atinge níveis ainda maiores, posto que, muitas vezes, encontra-se envolvida em sua organização uma cidade inteira. Reily (1994) nos mostra em seu trabalho sobre o Festival do Divino Espírito Santo ou Festa de Pentecostes de São Luís do Paraitinga (uma pequena cidade do interior de São Paulo) a dimensão que atinge para a comunidade a organização de uma festa dessa natureza. A Igreja, o prefeito e autoridades locais, comerciantes, pequenos produtores rurais, trabalhadores, enfim, todos os setores da sociedade reúnem-se e trabalham conjuntamente para que o Festival de Pentecostes (considerado o maior e mais importante evento do calendário da cidade) transcorra sempre da melhor maneira possível.

Nesse caso, uma enorme negociação é empreendida, a colaboração de todos, tanto no âmbito material, quanto no âmbito simbólico, resulta o bom andamento da Festa.

Além da negociação empreendida com o Divino Espírito Santo, na qual toda a comunidade de São Luís está direta ou indiretamente ligada – o que garante, segundo a tradição da Festa, que a colheita daquele ano seja boa e que

a provisão de alimentos se dê de forma que todos possam compartilhar, o Festival de Pentecostes de São Luís do Paraitinga implica uma negociação de outra natureza e nela está implícita a “distribuição” dos papéis a serem desempenhados por todos os envolvidos em cada uma das várias etapas da Festa.

Como se fosse uma grande peça teatral cada esfera social da cidade representa e cumpre seu papel para que a obra seja encenada. Por exemplo, as camadas mais “ricas”⁹³ (comerciantes e pequenos proprietários rurais) oferecem o apoio material em forma de dinheiro ou de doações de alimentos; a Igreja católica é responsável pelos momentos religiosos da Festa através da realização da missa de abertura e da procissão que encerra as festividades; os grupos folclóricos da cidade, *Folias do Divino*⁹⁴ e “*Moçambiques*”⁹⁵ (formados em sua maioria por trabalhadores rurais e pessoas das camadas mais “pobres” da sociedade de São Luiz) compõem os momentos “espirituais” do festival. Nas cerimônias rituais das quais participam as *Folias* e os *Moçambiques* são o elo entre os momentos material e espiritual da festa, são os responsáveis pela intermediação junto ao Divino Espírito Santo acerca da grande negociação, empreendida pela cidade e por toda a comunidade paraitinguense.

É o momento em que todo o povo da região sente prazer pelo fruto do seu trabalho, de tal forma que ele deve coincidir com o período de grande produção de leite. Eles celebram em agradecimento ao Divino Espírito Santo, a divindade considerada responsável por garantir a prosperidade da comunidade, proporcionando-lhes uma colheita abundante. Através de uma redistribuição simbólica dos bens providos pelo sobrenatural durante o ano, o festival é a ocasião sagrada para a comunidade devolver uma pequena parte do presente. Assim o festival marca o fim e o início do ciclo produtivo local, articulando reciprocamente a relação entre o Espírito Santo e a comunidade. Através do festival a população

⁹³ Na cidade de São Luís do Paraitinga, apesar de um pequeno proprietário de terra ou um comerciante ser considerado “rico”, na realidade os “ricos” não são tão “ricos” e nem os “pobres” são tão “pobres”.

⁹⁴ As *Folias do Divino* se assemelham às *Folias de Reis* e desempenham o mesmo papel de arrecadar, através de doações, fundos para a realização de suas festas.

⁹⁵ *Moçambique* – manifestação popular afro-brasileira ligada às festas em honra a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, também conhecidas como Festas de Congado. Formados exclusivamente por homens, os *Moçambiques* cantam e dançam em honra a estes Santos ao som de instrumentos de percussão característicos, denominados *caixas de folia* e *patangomes*.

renova seu vínculo com a divindade garantindo assim a continuidade da prosperidade.⁹⁶ (REILY, 1994, p. 7).⁹⁷

Por enquanto, nos deteremos ao ritual desempenhado pelas *Folias de Reis*, *Folias do Divino* e as Festas em honra a Nossa Senhora do Rosário, com suas *guardas*⁹⁸ de *Congo* e *Moçambique*, por tratar-se de manifestações folclóricas presentes no FEFOL.

2.4 Espaço de consagração

Após a promessa feita e o objetivo alcançado caracterizado pela concessão da “graça” pelos Santos Reis, a *Folia de Reis* sai em peregrinação para efetuar o pagamento da promessa. Nesse momento, o que surge sob a forma de devoção e sentimento de gratidão por parte dos *foliões* aos Santos Reis, representa todo o esforço empreendido na obtenção da *graça*, cuja renovação, mediante a (re) negociação com o sobrenatural, faz-se necessária. O período de peregrinação da *Folia* culmina na realização da Festa em honra aos Santos, e representa simbolicamente um retorno aos “começos”, um modo de reviver em outro extrato de tempo, o momento exato em que tudo teve início, a promessa, a “graça” alcançada, a criação da *Folia* para o pagamento da promessa.

⁹⁶ The Pentecost Festival in São Luis, as in many Brazilian towns, is a festival of abundance. It is the moment in which the people of the region take pleasure in the fruits of their labour, such that it coincides with the period of greatest milk production. They celebrate in thanksgiving to the Holy Spirit, the divinity considered responsible for guaranteeing the prosperity of the community by providing them with a bountiful harvest. This association is rooted in the belief that it was the Holy Spirit who impregnated the Virgin Mary, giving birth to Jesus Christ. Through a symbolic redistribution of the goods provided by the supernatural during the year, the festival is the sacred occasion for the community to return a small portion of the gift. Thus the festival marks the end and the beginning of the local productive cycle, articulating a reciprocal relationship between the Holy Spirit and the community. Through the festival the population renews its bond with the divinity to guarantee its continued prosperity. (Reily, 1994, p. 7).

⁹⁷ Para saber mais sobre o Festival de Pentecostes de São Luís do Paraitinga, ver: Reily em, British Forum for Ethnomusicology: Musical Performance at a Brazilian Festival: British Journal of Ethnomusicology, Vol. 3 (1994), pp. 1-34.

⁹⁸ *Guarda* – nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias. (Lucas, 2002, p. 241).

Impulsionado pela força criadora do sobrenatural, o tempo profano é abolido e o tempo mítico é restaurado, assegurando que a ordem seja (re) estabelecida e, por mais um ano, a família dos *foliões* e toda a comunidade possam viver em harmonia até o momento de o compromisso firmado ser (re) negociado e outra vez renovado.

Se a negociação não ocorre o compromisso não é renovado, e em consequência disso, neste caso específico, a doença não é curada e o poço para de brotar água.

Nas festas em honra ao Divino Espírito Santo, em que tomamos como exemplo o Festival do Divino Espírito Santo de São Luiz do Paraitinga, a estrutura do mito se mantém e se amplia consideravelmente. O raio de alcance do acordo firmado com o sobrenatural (que na Folia de Reis é restrito aos *foliões* e aos seus familiares), neste caso, atinge toda a sociedade paraitinguense. O compromisso com o Divino Espírito Santo é respaldado por seus moradores em troca de uma boa produção de leite e uma colheita abundante que atenda a toda a comunidade da cidade. Em um compromisso que tacitamente sugere a aderência de toda a comunidade, necessariamente tem que ser por ela honrado.

A festa (a semelhança do que ocorre com as *Folias de Reis*) é o local ideal para que ocorra a renovação do acordo firmado. O espaço da festa é “sagrado”, situa-se fora do tempo cronológico, e justamente por isso possibilita aos que dentro dele se inserem reviver os acontecimentos primordiais, não somente relembra-los, mas sim experimentá-los em seu momento inicial, no momento em que “nasceram”. (ELIADE, 1994).

É nesse sentido que o FEFOL torna-se “sagrado” para os grupos folclóricos que dele participam, no momento em que o seu espaço, impulsiona e propicia o “renascimento” destas manifestações. No contexto do FEFOL estes grupos são (re) descobertos e voltam a ser valorizados, como já dissemos, até mesmo em suas cidades, ou seja, o reconhecimento experimentado ultrapassa os limites do próprio Festival, fortalecendo-os para além do período de sua realização. Ao retornarem para os seus locais de origem, gozam do “status”

adquirido pela sua participação no FEFOL e novamente são respeitados e admirados, (re) conquistando um lugar em sua comunidade que, no decorrer dos anos gradativamente foram perdendo.

George Sampaio, músico do grupo Sabor Marajoara de Belém do Pará, diz o seguinte.

[...] o Festival de Folclore de Olímpia, para os grupos de Belém do Pará, é como se fosse um currículo. As pessoas chegam em Belém e gostam de bater no peito e dizer: eu fui ao Festival de Folclore de Olímpia, eu fui ao FEFOL. [...].⁹⁹

Manzoli (2011) refere-se à importância que os grupos folclóricos atribuem a sua participação no FEFOL, comparando-a a um grande evento esportivo de nível de excelência; “eu acredito que para os grupos ele é considerado a participação em uma Olimpíada, sabe pra um atleta”. O que é corroborado nas palavras do músico do Sabor Marajoara; “Olímpia é a Copa do Mundo dos grupos, para folclóricos ou folclóricos, porque todo mundo quer tá aqui, todo mundo que chegar aqui, todo mundo quer tá em cima daquele palco”. (GEORGE SAMPAIO, 2001).

Essas palavras, ao mesmo tempo deixam claro o sentimento de realização e gratidão pelo fato de participarem do FEFOL e demonstra como se sentem ao retornarem para o seu local de origem.

Eu, eu.. digo que o Sabor Marajoara é muito agraciado porque o grupo vem de 96 a 2004, voltou em 2009 e tá aqui mais um ano [2011] [...] o Festival tem um peso em cima de grupos, principalmente em Belém, todo mundo quer chegar num microfone numa apresentação e dizer: o grupo foi ao Festival de Folclore de Olímpia, nós chegamos ao Festival de Folclore de Olímpia.¹⁰⁰

Retornar à Olímpia é uma forma de “devolver” ao FEFOL, através das suas manifestações, da sua música e da sua dança, parte do que foi recebido, da mesma maneira que a população de São Luiz do Paraitinga agradece e devolve,

⁹⁹ George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁰⁰ Idem.

mediante a distribuição de alimentos, parte do presente recebido em forma de uma colheita próspera e de uma boa produção de leite.

Se para muitos grupos folclóricos participantes do FEFOL na atualidade os benefícios concedidos pelo sobrenatural, no passado, vinha em forma de uma colheita farta, boa produção de leite, a cura para um ente familiar ou a perfuração de um poço que jorrasse água em abundância, hoje, é a sensação de “renascimento”, de (re) descoberta e fortalecimento das suas tradições que deve ser celebrada, agradecida e renovada todos os anos; outrora a colheita farta, hoje o “renascimento” do próprio grupo.

A cada edição os próprios grupos folclóricos reforçam a condição de “sacralidade” do espaço do FEFOL. Deste modo, a relação com o Festival ultrapassa quaisquer propósitos mercadológicos, operando em nível simbólico outro, passível de diversas possibilidades de interpretação.

Capítulo 3

A paisagem sonora do FEFOL

Quando nos dirigimos a uma festa de Congado, o primeiro sinal de estarmos chegando, muitas vezes é dado pela paisagem sonora que, pouco a pouco, vai se definindo em nossos ouvidos. Os sons dos instrumentos característicos das guardas, que, juntas, executam, cada uma, um canto e um ritmo diferentes, não nos deixa dúvidas: atrás dos muros daquele terreno, ou virando aquela esquina, há uma festa de Congado. Ao longo de todo o evento, outras fontes sonoras somam-se às músicas simultâneas das guardas para compor o ambiente próprio dos rituais: os fogos de artifício, os apitos dos capitães, o chiado das gungas dos moçambiqueiros transitando quando não estão dentro de suas guardas, os sinos da igreja, as rezas, as ladainhas, os vivas.¹⁰¹

A descrição de Glaura Lucas a respeito da paisagem sonora do Congado pode ser perfeitamente utilizada para descrever a paisagem sonora do FEFOL; os sons do Recinto do Folclore são ouvidos e vão se definindo à medida que nos aproximamos deles.

A uma distância de algumas centenas de metros tomamos consciência dos primeiros sons vindos do palco onde os grupos folclóricos se apresentam. *Toadas de Boi, de Folias de Reis, cantos de Moçambiques, modas de Catireiros, marchinhas de Pastoril, loas de Maracatus* chegam sucessivamente aos nossos ouvidos, e ao entrarmos no Recinto do Folclore somos atingidos pela massa sonora característica do FEFOL. Ao som do palco somam-se variados sons: aqueles dos instrumentos dos grupos que se “aquecem” simultaneamente no camarim, ou em cortejo pelas alamedas do Recinto; às vozes das pessoas que cantam e dançam enquanto assistem as apresentações; ao vozerio das pessoas nas barracas de comida típica; a narração do jogo do bingo; e, ainda, aos sons do

¹⁰¹ Lucas, 2002, p. 70.

parque de diversões. Oriundas de fontes diversas as mais variadas sonoridades relacionadas ao FEFOL se sobrepõem, contribuindo para a criação do clima da festa e preparando o espaço para que o Festival aconteça. A paisagem sonora do FEFOL resulta justamente desta paisagem sonora difusa.

3.1 A Missa dos Violeiros

A *Missa dos Violeiros*, ou *Missa folclórica* como também é chamada, ocorre na manhã de domingo logo após a abertura oficial do FEFOL, realizada no sábado à noite. É celebrada na Igreja da Praça da Matriz – lugar do primeiro palco do Festival – pelo padre da paróquia, e uma característica a distingue das missas comuns: sua semelhança com a missa Conga das Festas de Congado. Na Missa dos Violeiros os grupos folclóricos participam ativamente da celebração. Um grupo de violeiros é responsável pelo conteúdo musical da missa, e os grupos folclóricos são responsáveis pela liturgia. Esta missa é o primeiro contato dos grupos com o Festival, e é considerada umas das atividades mais importantes do FEFOL.

É interessante perceber que a paisagem sonora do FEFOL não fica restrita ao âmbito do Recinto do Folclore, e que durante o período do evento ela se desloca por diferentes espaços da cidade¹⁰².

Por mais que a cerimônia das missas em geral tenha regras pré-estabelecidas, a cada edição do Festival a Missa dos Violeiros sofre adaptações provocadas, espontaneamente, pelo comportamento dos grupos folclóricos durante sua celebração. Na edição de 2011, por exemplo, pudemos testemunhar que o padre precisou reiniciar a cerimônia e improvisar em vários momentos pelo fato de que os grupos chegaram cada qual em um horário, e, ao chegarem, entravam tocando e dançando até o altar, cantando para saudar o local e louvar

¹⁰² Outro momento em que a paisagem sonora do FEFOL pode ser observada é durante o desfile de encerramento do festival. Ocorre na manhã do último domingo e tem a participação de todos os grupos folclóricos e parafolclóricos presentes.

os santos nele consagrados. Quando tudo parecia se acalmar, tudo se repetia com a chegada de um novo grupo folclórico.

Terminada a missa os grupos saem em cortejo, cada qual tocando seus ritmos, e a Praça da Matriz é tomada por uma massa sonora que se desloca colorida e alegre.

Essa característica de improvisação e adaptação constantes é observada em todas as edições do FEFOL.



Figura 16 – Missa dos Violeiros na Igreja da Matriz.
Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.



Figura 17 – Violeiros na Missa dos Violeiros.
Fonte: www.folcloreolimpia.com.br, 2010.

3.2 O Batalhão de Bacamarteiros do Povoado de Aguada

[...] e aos sons de apitos e tambores davam a conhecer os novos inventos.¹⁰³

Entre os grupos que há mais tempo participam do FEFOL, encontra-se o *Grupo Folclórico Batalhão de Bacamarteiros* do Povoado de Aguada, do município de Carmópolis, Sergipe. Fundado em 1780, apresentou-se em Olímpia pela primeira vez no ano de 1982¹⁰⁴ e situa-se entre os mais antigos grupos folclóricos ainda em atividade no Brasil. De geração a geração transmitem o seu legado oralmente, como nos relata Idelfonso Cruz de Oliveira, de setenta e cinco anos de idade e atual chefe dos *Bacamarteiros*.¹⁰⁵

[...] desde que nasci resido no povoado de Aguada no município de Carmópolis, e tem trinta e cinco anos que tomo conta do grupo, mas que participo do grupo é desde menino. Hoje no grupo já tenho minha filha que eu to preparando para me substituir e tem o meu neto que tem doze anos e já atira de bacamarte desde os sete anos, já atira. E... o meu histórico é esse aí.¹⁰⁶

O folguedo dos *Bacamarteiros* tem sua origem que remonta ao período da escravidão no Brasil. Homens brancos e escravos negros dos engenhos de cana-de-açúcar juntavam-se para celebrar os santos do mês de junho, Santo Antônio, São João e São Pedro respectivamente. Cantavam, dançavam e no auge da brincadeira atiravam com seus bacamartes saudando o povo e os santos juninos.

¹⁰³ García Marquez, 2003, p. 9.

¹⁰⁴ Anuário do 32^a Festival do Folclore, 1996, capa.

¹⁰⁵ O folguedo dos Bacamarteiros pode ser visto em outras cidades de Sergipe e em outros estados do Nordeste, como por exemplo, o estado de Pernambuco. Como no nosso caso estamos tratando especificamente do grupo de Bacamarteiros do povoado de Aguada do município de Carmópolis em Sergipe, sempre nos referiremos a ele como Bacamarteiros do Povoado de Aguada, Bacamarteiros de Carmópolis ou simplesmente Bacamarteiros.

¹⁰⁶ Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 26 de julho de 2011.

As festas feitas pelos negros escravos como forma de celebração das suas tradições eram permitidas e muitas vezes incentivadas pelos senhores de engenho e fazendeiros escravocratas. Eram utilizadas como estratégia¹⁰⁷ para evitar conflitos e rebeliões por parte dos escravos.

A permissão para a realização desses rituais, no entanto, foi um meio usado pelo Estado e pela Igreja para controle dos escravos. Esse fato foi ressaltado por viajantes estrangeiros que aqui estiveram no século XIX [...]. (LUCAS, 2002, p. 45).

Um exemplo são as festas de coroação dos Reis do Congo ocorridas na cidade do Recife em meados do século XVIII, que posteriormente deram origem ao Maracatu pernambucano e à Festa de Nossa Senhora do Rosário, principalmente nos estados de São Paulo e Minas Gerais.¹⁰⁸

O grupo dos Bacamarteiros é formado por aproximadamente sessenta pessoas, em sua maioria homens; as mulheres, ainda que em menor número, também participam. São divididos em: *capitão*, *músicos*, *dançarinos* e *atiradores*. Há ainda no grupo a figura do *tirador de cheio*, do qual falaremos mais adiante.

Os Bacamarteiros do povoado de Aguada distingue-se de outros Batalhões de Bacamarteiros, por ser o único grupo a possuir músicos em sua formação. Enquanto outros Batalhões apenas atiram com seus bacamartes, este canta, dança e atira ao som de sua música. Seus trajes, tanto dos homens quanto das mulheres, são característicos do ciclo junino. As mulheres usam vestido com estampas floridas, sandálias de couro e chapéu de palha recoberto com os mesmos motivos do tecido do vestido, ricamente decorado com flores e babadosinhos de renda na aba. Os homens vestem calças compridas de tecido grosso, geralmente da cor verde, camisas de manga comprida (do mesmo tecido florido dos vestidos das mulheres), tênis e chapéu de couro à semelhança dos

¹⁰⁷ Cf. nota 78 deste capítulo.

¹⁰⁸ 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. No Brasil, a coroação de Reis de Congo já era realizada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no Recife, em 1674. (Cascudo, 1980, p. 243 citado por Lucas, 2002, p. 45).

vaqueiros nordestinos. Os homens trazem atravessado ao peito um *borná*¹⁰⁹ de pano, onde carregam a pólvora e todos os utensílios necessários para carregar e disparar os tiros dos bacamartes.



Figura 18 – Bacamarteiros do Povoado de Aguada.
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].

A música dos Bacamarteiros é animada e contagiante, todos cantam e dançam ao som de uma bateria de instrumentos de percussão. Os instrumentos utilizados são construídos de maneira artesanal pelos próprios integrantes do grupo e obedecem à seguinte composição: quatorze pandeiros¹¹⁰, quatro *ganzás*¹¹¹, duas *caixas* (pequenos tambores), semelhantes às *caixas de folia*¹¹² e duas *onças*¹¹³. Alguns pesquisadores se referem à música dos Bacamarteiros

¹⁰⁹ *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.

¹¹⁰ Os pandeiros usados são de diâmetro menor que os pandeiros comuns e possuem um número menor de platinelas.

¹¹¹ *Ganzás* – chocalhos em formato cilíndrico, feitos de alumínio, latão ou outro tipo de metal.

¹¹² *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, a afinação é feita esticando-se ou afrouxando-se as mesmas cordas que servem para fixar as peles ao corpo do tambor. Instrumento muito utilizado nas Guardas de Congo e de Moçambique.

¹¹³ *Onça*, ou *tambor onça*, como também é chamado. 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

como sendo *samba de coco*, “um canto e dança popular, largamente difundido no Nordeste” (Anuário do Folclore, 1990). Porém, Oliveira discorda dessa definição e nos relata em entrevista que a música dos Bacamarteiros do povoado de Aguada não é *samba* (de coco) e sim uma música diferente e única que é executada somente pelo seu grupo, uma música que “quando começa, ninguém consegue ficar parado” (OLIVEIRA, 2011).



Figura 19 – Caixa dos Bacamarteiros.
Fonte: Estêvão Amaro dos Reis, 2011.



Figura 20 – Onça dos Bacamarteiros.
Fonte: Estêvão Amaro dos Reis, 2011.

instrumento. Sua execução se dá friccionando-se um pedaço de pano úmido em movimentos de vai e vem na vareta. Produz um som rouco e também é encontrado na brincadeira do Bumba meu Boi do Maranhão.

A *onça* marca o ritmo e determina a pulsação, sustentado por um ostinato que pode variar levemente à medida que a música avança. Todos os outros instrumentos se guiam pela *onça*, fazendo intervenções esporádicas e dialogando com o que ocorre no canto. O canto pode ser dividido em duas partes, uma fixa e outra improvisada; o refrão e o *cheio*, respectivamente. Estes se complementam na forma de pergunta e resposta, “O cheio é o que acompanha o refrão. O refrão é que acompanha o cheio” (OLIVEIRA, 2011).¹¹⁴

O cantor, chamado de *tirador de cheio*, canta um verso improvisado cujo tema pode ser um fato ocorrido durante o dia ou algo que acabara de acontecer no decorrer da apresentação. Em Olímpia o tema dos improvisos gira em torno do FEFOL, da cidade e das pessoas próximas, organizadores ou integrantes dos outros grupos. Terminado o verso cantado no *cheio*, todos respondem cantando o refrão. Assim como o *versador* do Partido Alto carioca, o *tirador de cheio* tem que estar atento, ser ágil e ter raciocínio rápido para transformar o que acabara de observar em música e, além disso, esse improviso deve ser algo que faça sentido dentro de todo o contexto da apresentação.

Sobre a música, a variedade e a quantidade dos *cheios*, Oliveira diz:

A música dos Bacamarteiros é uma música improvisada. Tem... esse aqui, que é Sinhá é hoje,... que é do Sinhô de engenho, que diz: *Sinhá é hoje que a paia da cana avoa, Sinhá é hoje que ela tem que avoa*. Esse é o refrão. Aí vai o.. o tirador de cheio. O cheio é o que acompanha o refrão. O refrão é que acompanha o cheio. Aí ele tira o cheio, aí a turma repete novamente, vai, quando chega na frente aí muda outro, vamo dizê, esse aí já tá bom, já.. deu um quarteirão por exemplo. [...] Aí vai tirando, tirando, tirando um.. tirando os verso e cantando e batucando, tira o dia todinho e não volta pra tirar o mesmo!¹¹⁵

Outros exemplos dos versos dos Bacamarteiros:

- a) Quero ver queimar carvão,
Quero ver carvão queimar,
Quero ver queimar carvão
E a poeira levantar.

¹¹⁴ Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 26 de julho de 2011.

¹¹⁵ Idem.

- b) Cala a boca menino,
Pra você não tem consolo,
Vou te balançar na rede,
Pra você deixar de choro.
- c) Aqui não tem areia,
Areia só tem no mar,
Chora neném,
Meu amor vou te deixar,
Deixa chorá.

Os versos podem aparecer em variadas formas: quadras, sextilhas, décimas, etc.¹¹⁶

No refrão, onde o grupo todo canta, os instrumentos tocam ritmicamente de maneira mais contida e as variações ocorridas são menos perceptíveis. O momento do *cheio*, onde o *tirador* improvisa, também é o momento onde os *tocadores* (instrumentistas) têm maior liberdade para as variações, especialmente os pandeiros e as *caixas*.

Ainda, no que diz respeito à instrumentação do grupo, Oliveira diz que anteriormente havia um reco-reco que foi retirado do grupo. Ao ser perguntado o motivo da eliminação do reco-reco, ele assim respondeu:

O reco-reco tava atrapalhando. [...] Por que não casava um tocadô que tocasse.. por que toca tudo igual, né? As músicas.. acompanhando um ao outro, quando erra um pandeiro, a gente para logo, errou! Diz o pandeiro tá errado!¹¹⁷

O que podemos inferir destas palavras é que enquanto houve no grupo um músico que tocasse bem o reco-reco o instrumento esteve incorporado ao grupo, mas a partir do momento em que esse músico, por algum motivo teve que ser substituído, e a dificuldade em encontrar um substituto a altura tornou-se um fato, optou-se por tirar o reco-reco da formação instrumental dos Bacamarteiros. A nosso ver, não era o instrumento em si que atrapalhava a *performance* do grupo, interferindo na sonoridade do conjunto, por questões timbrísticas ou até mesmo

¹¹⁶ Anuário do Folclore. 26º Festival do Folclore. Olímpia, 1990, p. 101.

¹¹⁷ Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 26 de julho de 2011.

por questões estéticas. O que pesou nesse sentido, foi o fato de o músico responsável por tocar o reco-reco não desempenhar bem o seu papel, e deste modo, interferir na *performance* do grupo como um todo.

No Anuário do 26º FEFOL (1990) podemos ver uma breve descrição dos Bacamarteiros do povoado de Aguada em que o reco-reco é citado como componente do instrumental do grupo.¹¹⁸ Não sabemos ao certo quando esse instrumento foi retirado, mas a partir disso podemos levantar uma questão: será que durante todo esse tempo não surgiu no povoado de Aguada ou mesmo na cidade de Carmópolis um instrumentista capaz de tocar reco-reco sem comprometer a *performance* do grupo? Ou será que mediante a sua exclusão, sua função musical foi incorporada por outros instrumentos sem que fosse necessária a sua volta?

De um modo ou de outro este fato corrobora o conceito de música participativa, muito presente neste tipo de manifestação, em que todos contribuem para que a música aconteça, em que várias competências atuam conjuntamente, independentemente do maior ou menor grau de especialização. Na música participativa há excessiva liberdade, mas deixemos claro que, isso não significa ausência completa de limites. Mesmo que todos contribuam para que a música aconteça da melhor forma possível não são todos que decidem de qual modo se dará esta contribuição. Fica claro a existência de uma hierarquia aceita por todos os integrantes, e as pessoas situadas no topo desta hierarquia são os decisores de cada contribuição; avaliam as formas e a validade de cada um para a *performance* e para o bom funcionamento do grupo, de um modo geral.

Nos Bacamarteiros esse papel é desempenhado pelo senhor Idelfonso, é ele quem através da observação decide qual integrante se adapta melhor a cada função, e assim determina quem participa ou não do grupo. Em outras palavras, na música participativa todos podem participar e contribuir, mas apenas alguns decidem de que forma se dará essa participação.

¹¹⁸ Anuário do Folclore. 26º Festival do Folclore. Olímpia, 1990, p. 101.

Nesse caso específico e em outros da mesma natureza – grupos folclóricos cujos instrumentos ou práticas musicais foram acrescentados ou subtraídos de suas *performances* – podemos concluir que estes grupos se prendem às pessoas e não às práticas. Desse modo, as pessoas são mais importantes que as práticas, e ainda mais são elas que determinam as práticas.

Para explicar esta perspectiva tomamos como exemplo o quarteto de cordas, formação tradicional e característica da música ocidental de concerto. Se por alguma razão o violinista do grupo não puder mais participar, deve ser substituído por outro violinista. A substituição não pode ser feita por um violoncelista, um contrabaixista, um flautista ou um saxofonista. Nesse caso, é o instrumento, o violino, que determina o substituto, um violinista. Tal prática, há muito estabelecida e convencionada, determina que um quarteto de cordas seja formado por um violoncelo, uma viola e dois violinos.

No caso dos Bacamarteiros, e grupos semelhantes, ocorre o contrário: o substituto é determinado com base na pessoa e não no instrumento. Tanto o instrumento quanto a prática estão subjugados à pessoa. Com a saída do reco-reco, ao invés de buscar-se outro reco-reco, busca-se outra pessoa que desempenhe a mesma função, independentemente de qual instrumento tocará, sem que isso seja uma determinação ou obrigação imposta pela prática estabelecida.

Sendo assim, podemos dizer que os fatores que determinam e regem as concepções estéticas¹¹⁹ da música praticada pelos Bacamarteiros, perpassam outros lugares e trilham outros caminhos, e justamente por serem diferentes, desembocam em novas soluções. Por serem “analfabetos de Aristóteles”¹²⁰

¹¹⁹ A música dos Bacamarteiros e a *performance* do grupo como um todo, não é regida apenas pela sua funcionalidade. Nas conversas com o líder dos Bacamarteiros e com outros integrantes do grupo, fica claro que uma consciência estética (no sentido de belo) permeia toda a *brincadeira*. Antes de tudo uma brincadeira tem que ser bonita.

¹²⁰ Analfabetos de Aristóteles ou Analfatóteles – termo utilizado pelo cantor e compositor Tom Zé ao se referir ao movimento tropicalista. Diz que os tropicalistas só fizeram o que fizeram em termos de revolução musical e estética, pelo fato de alguns integrantes do movimento (ele incluso) terem vindo do sertão nordestino e desconhecerem Aristóteles e tudo o que o seu pensamento representa para a cultura “clássica”.

encontram soluções para a resolução dos seus problemas, que são extremamente funcionais ao mesmo tempo que não interferem esteticamente na configuração do grupo.

Os Bacamarteiros são adorados pelo público do FEFOL. O grupo é considerado uma grande atração no evento, e hoje sua presença é praticamente obrigatória. Onde quer sejam anunciados, no palco, nos cortejos pelas ruas da cidade ou do Recinto do Folclore, no desfile de encerramento e até mesmo na Missa dos Violeiros, as pessoas saem ao seu encontro. Oliveira (2011) diz que a sua maior dificuldade enquanto líder do grupo no momento em que são convidados para o FEFOL é decidir quem vai e quem fica, pois “o ônibus tem quarenta e quatro lugares e no grupo têm setenta pessoas querendo ir.” Em 2011 os Bacamarteiros se apresentaram em um festival em Santa Catarina, em grande parte decorrente da divulgação obtida através da sua participação no FEFOL. O líder dos Bacamarteiros conclui: “é uma alegria, uma festa vir pra cá. Quando vem chegando perto, todo mundo começa a se animar... tem muitos festivais por aí, mas o de Olímpia é especial.” (OLIVEIRA, 2011).

3.2.1 Batucando e atirando

“Qué i mais eu vamu, qué i mais eu vambora”¹²¹

A *brincadeira* dos Bacamarteiros atinge o ápice no momento em que seus integrantes atiram com seus bacamartes. A música diminui de intensidade e o movimento de deslocamento cessa, criando o clima para o ponto alto da apresentação. No momento em que o *tirador de cheio* começa a cantar estes versos: “*quero ver queimar carvão, quero ver carvão queimar, quero ver queimar carvão e a poeira levantar*”, os atiradores se preparam para carregar e

¹²¹ Refrão de canção cantada pelo Batalhão de Bacamarteiros do povoado de Aguada.

descarregar seus bacamartes. Atiram cada um em sua vez encenando uma coreografia alegre e divertida, na qual são simuladas quedas sob o impacto dos tiros dos bacamartes junto a brincadeiras com o público. Este é o momento de cada atirador demonstrar a sua habilidade no manuseio do bacamarte.

Assim como os instrumentos musicais todos os bacamartes são confeccionados artesanalmente (geralmente, cada atirador constrói o seu) e como tudo na *brincadeira* esta tradição também vem sendo transmitida de geração a geração. Além de fabricar os bacamartes, a pólvora utilizada nas armas também é feita pelo grupo.

Segundo Oliveira, os bacamartes remetem a época da Guerra de Canudos.

A pólvora é feita também pelos bacamarteiros... duma árvore lá do nordeste que se chama Imbaúba. Agora por que, que essa árvore. Por que 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. [...] E tem outros ingredientes, é o próprio bacamarteiro que faz a pólvora. [...] 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.¹²²

Apesar de não haver nenhuma referência, além das armas, que remeta a uma possível tradição ou influência militar, durante suas apresentações os Bacamarteiros do povoado de Aguada deslocam-se sempre em bloco, à semelhança de um grupo militar em desfile, porém de maneira não tão organizada quanto exige a disciplina militar. O grupo é um bloco compacto que se desloca cantando e dançando e apesar de toda a sua concisão, se move de maneira leve, como se deslizesse sobre as ruas por onde passa; uma onda sonora e colorida que arrastam todos a sua volta, conduzindo quem os acompanha a uma atmosfera alegre e festiva.

¹²² Idelfonso Cruz de Oliveira em entrevista ao autor em 26 de julho de 2011.



Figura 21 – Bacamarteiros atirando.
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].



Figura 22 – Carregando o Bacamarte.
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].

3.3 A Congada Chambá

O Grupo Folclórico Terno de Congo Chambá da cidade de São Sebastião do Paraíso (Minas Gerais) está presente no Festival do Folclore de Olímpia desde a sua primeira edição, em 1965. O grupo existe desde 1920 e tem boa parte da sua história diretamente ligada à história do FEFOL, tendo participado ininterruptamente das suas quarenta e sete edições.

Em relato, Maria de Lourdes Silva, presidente do Terno Chambá, nos fornece o seguinte depoimento sobre a relação do seu grupo com o FEFOL.

Nóis teve um contato muito bom com o professor Sant'anna, era um grande homem, era não, é! Continua sendo onde ele tá. Era um grande homem e nós foi muito bem recebido, nós foi dos primeiro grupo a sê convidado a vortá na festa, nós tá com quarenta e sete anos vai pra cinquenta se Deus quisé. Por que morreu, mas não acabou a festa, né? Deixou essa raiz e enquanto nós pudé nós queremo vim. [...] O grupo tá com cinquenta, cinquenta e poucos, por que vem de geração em geração, aí vai saindo o pessoal, vai morrendo e nós vai repondo com outro.¹²³

O Terno de Congo Chambá ou Congada Chambá como o grupo é denominado é uma variante dentre as muitas existentes entre as manifestações populares brasileiras que integram o Reinado do Rosário.

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 à 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. (GOMES; PEREIRA, 1988 apud LUCAS, 2002, p. 44). São realizadas em uma data específica e em honra aos chamados santos pretos (São Benedito e Santa Ifigênia) e à Nossa Senhora do Rosário.¹²⁴

¹²³ Maria de Lourdes Silva em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹²⁴ Para saber mais sobre as origens das Festas de Congado, ver: Lucas, em Os Sons do Rosário, O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. (2002).

O Reinado do Rosário é formado pelo Rei, Rainha, *Candombe*¹²⁵ e pelas *guardas de Congo e de Moçambique*, cada qual responsável por cumprir uma 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 Cabolclos, Catopês, Vilão e Marujada*, todas estas, de uma maneira ou de outra, ligadas as Festas de Congado.

No entanto, apesar das diferenças encontradas entre as *guardas* nas várias regiões do país, as Festas de Congado se apoiam sobre a mesma fundamentação mítica: o relato da aparição de Nossa Senhora do Rosário.

A título de orientação histórica, pois não se trata aqui de contar a história das Festas de Congado no Brasil, a lenda que fundamenta o mito e é confirmada pelos congadeiros de variadas regiões do país, diz que ainda no tempo da escravidão a imagem de uma santa apareceu no mar, próximo à praia. Para tirá-la de lá os brancos trouxeram suas bandas de música, o que fez com que a santa apenas se movimentasse, sem sair do lugar. Depois de várias tentativas mal sucedidas os escravos pediram para tentar remover a imagem, e com seus tambores tocaram e dançaram para a santa. Para surpresa geral, a imagem não só se movimentou como veio em direção à praia até atingir a areia. Neste instante, os negros colocaram a santa sobre os seus tambores e conduziram-na até o altar de uma pequena capela construída especialmente para ela.

A partir de então, os escravos transformaram-se em guardiães e devotos de Nossa Senhora do Rosário; a santa que surgiu no mar e foi por eles

¹²⁵ *Candombe* – ritual que inicia as Festas de Congado. No *Candombe* são tocados os tambores que no plano mítico, resgataram a imagem de Nossa Senhora do mar e conduziram-na até a sua Capela. São três tambores, com pele somente de um lado e percutidos com as mãos, sem a utilização de baquetas.

resgatada, tornando-os assim, responsáveis pela celebração anual da festa em sua homenagem.¹²⁶

A lenda fundamenta e estrutura os rituais do Congado, sendo contada e recontada através dos muitos cantos em que se vê desdobrada. Cantam a devoção a Nossa Senhora, sua aparição e resgate, o sofrimento pela escravidão, a origem e a história dos antepassados, as características das guardas, etc. (LUCAS, 2002, p. 59).

Como mencionamos anteriormente, apesar da variedade de *guardas* encontradas no Reinado do Rosário nas várias regiões do país, elas diferem umas das outras principalmente pelos trajes dos seus integrantes e pela instrumentação musical utilizada. Mantêm-se a estrutura geral da Festa e tanto a fundamentação mítica, quanto a hierarquia das *guardas* permanece inalterada.

No topo da hierarquia está o *Candombe*, pois, de acordo com a lenda, foram os sons dos seus tambores que retiraram a santa da água e conduziram-na até o altar da igreja. O ritual do *Candombe* é realizado em uma cerimônia fechada e seus tambores não saem às ruas. O *Moçambique*, o segundo na hierarquia, é formado pelos integrantes mais velhos e pode ser considerado como o *Candombe* que anda. O *Moçambique* sai às ruas conduzindo a imagem da santa, pois seus integrantes são quem detêm seus *segredos* e *mistérios*. Por fim está o Congo, formado 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).

Traçamos aqui, de maneira sucinta, como se comportam as *guardas* de Congo e *Moçambique*, o *Candombe*, inclusive, dentro da estrutura das Festas em homenagem à Nossa Senhora do Rosário. Fizemos isso com o intuito de esclarecer este tema, já que dois dos grupos por nós estudados no contexto do Festival do Folclore de Olímpia são grupos que pertencem ao Reinado do Rosário. Acreditamos que esta breve digressão nos auxiliará posteriormente.

¹²⁶ Ver Lucas em Os Sons do Rosário, O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. (2002, p. 54 et seq.).

Os grupos a que nos referimos são: o já mencionado Terno¹²⁷ de Congo Chambá e a Congada Chapéu de Fitas.

O Terno de Congo Chambá é formado somente por homens e, seus integrantes vestem calças compridas de tecido azul e camisas de mangas compridas de tom avermelhado, quase vinho, feitas com tecido leve e cintilante. Calçam sapatos ou botinas e usam um chapéu de palha adornado com fitas de tecido colorido que descem verticalmente até próximo aos pés. Os instrumentos do grupo também são decorados com fitas coloridas, estas feitas de papel crepom. Quando a Congada Chambá executa seu *bailado*¹²⁸ as fitas dos chapéus se movem, misturando-se às fitas dos tambores, cobrindo praticamente todo o corpo do *congadeiro*.



Figura 23. – Congada Chambá no palco do FEFOL.
Fonte: Luís Fernando Rabatone, 2002.

¹²⁷ Ternos – como também são chamadas as *guardas de Congo e Moçambique*.

¹²⁸ *Bailado* – momento em que os *congadeiros* da Congada Chambá tocam e dançam executando movimentos acompanhados de grandes saltos. Durante estes saltos as fitas se movimentam em forma de onda, acompanhando os movimentos e cobrindo todo o corpo dos seus integrantes.

No Terno de Congo Chambá os instrumentos utilizados são: caixa de folia, pandeiro, tamboril¹²⁹, sanfona e reco-reco; a sanfona aqui é o instrumento principal. E assim como os Bacamarteiros de Carmópolis os instrumentos de percussão utilizados, principalmente as *caixas de folia* e o *tamboril*, são construídos artesanalmente pelo próprio grupo. No Terno Chambá a sanfona desempenha o papel principal servindo de guia para os outros instrumentos, conforme Dona Maria de Lourdes Silva, “é a sanfona, segue a sanfona” (2011).

O que nos chama a atenção nesta *guarda*, em especial, é que, geralmente, nas *guardas* de *Congo* e *Moçambique*, os instrumentos principais são os tambores, são eles que conduzem o ritual e seus ritmos guardam e estabelecem toda relação simbólica no ritual. Em outras palavras, os tambores são os guias e seus ritmos influenciam diretamente tanto as canções, quanto a maneira de dançar dos *congadeiros*, e mesmo o comportamento do ritual como um todo.

Na Congada Chambá, hoje, a predominância hierárquica dos tambores encontrada em outras *guardas* aparece de forma mais equilibrada e distribuída entre os outros instrumentos, indicada inclusive pelo fato da sanfona ser o instrumento encarregado da condução das apresentações do grupo.

Segundo Silva (2011) para o seu grupo não existe diferença entre se apresentar na Festa realizada pelo seu grupo, em sua cidade, e se apresentar no FEFOL, não havendo cantos “secrets” que somente poderiam ser executados em um local específico e regidos por normas pré-determinadas. Informa-nos ainda que, o único critério para a escolha do “repertório”, do que vão cantar em um ou outro local é o tempo de que dispõe para as suas apresentações.

Porque aqui não dá pra fazer todos dias, porque lá nós tem seis dias... não dá pra fazer todos os cantos porque aqui o tempo é curto. [...] Se for cantar todos os cantos que nós tem lá, não dá tempo. [...] E tem muitos cantos, cantá pro santo... que é bem

¹²⁹ *Tamboril* – instrumento de percussão de formato retangular com couro nos dois lados e um cabo de madeira na parte inferior. Levado em uma das mãos e tocado com uma baqueta. Na Congada Chambá os ritmos do tamboril são tocados em uma das partes de um bongô.

religiosa essa festa. Tem seis santos, nós canta pros seis Santos, canta aqui, passa pro santo da frente.¹³⁰

O Terno Chambá participa do FEFOL desde a sua primeira edição, e ao se referir aos primeiros festivais Dona Maria de Lourdes recorda que naquela época o Festival ainda não havia atingido as proporções dos dias atuais e por este motivo havia mais tempo para os grupos se apresentarem. O crescimento e desenvolvimento do FEFOL trouxeram como consequência à redução do tempo de apresentação dos grupos, dado em função ao crescimento do número de grupos.

Apesar disso, fica evidente nas palavras da presidente do Terno Chambá que o motivo pelo qual cantam e louvam seus santos não sofre interferência qualquer que seja o local da apresentação.

Tinha mais tempo porque era mais pouco grupo. Agora aumentou muito os grupos, né? Aí cada um tem que dar espaço pro outro. [...] Também. [no FEFOL]. Canta pros seis santos e também pra Nossa Senhora Aparecida, Canta pela devoção! Somos devotos, uma dança antiga e é devoção!¹³¹

Para o Terno Chambá, um grupo que testemunhou todas as transformações pelas quais o FEFOL passou em seus quarenta e sete anos de existência, as várias mudanças observadas não só são positivas, mas também necessárias; assim como o seu grupo que a cada ano perpetua um ciclo natural de renovação. “Mudou muita coisa, muita coisa e tá muito bom, de lá pra cá. [...] Melhorou cem por cento! Graças a Deus e vai continuar mudando, se Deus quiser! Vai continuar mudando, melhorando.” (SILVA, 2011).

¹³⁰ Maria de Lourdes Silva em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹³¹ Idem.

3.4 A Congada Chapéu de Fitas

O Grupo folclórico Terno de Congada Chapéu de Fitas foi fundado na cidade de Olímpia, São Paulo, por José Ferreira em 1974 e desde então se faz presente, participando anualmente do FEFOL. O grupo possui uma característica bastante peculiar, ligando-o de maneira ainda mais intrínseca ao FEFOL: A Congada Chapéu de Fitas deve o seu nascimento ao Festival do Folclore de Olímpia, incentivada e apoiada por José Sant'anna.

José Ferreira, natural de Lagoa da Prata, Minas Gerais, transferiu-se para Olímpia juntamente com a sua família no início dos anos de 1970. Pertencente a uma tradicional família de *congadeiros*, Ferreira carrega consigo as tradições de sua família, mas não o Terno de Congo propriamente dito. Passa pelo Estado de Goiás e pela cidade de Uberaba, antes de chegar a Olímpia e só aí encontra as condições necessárias para dar continuidade às tradições, herdadas de seus antepassados. Em Olímpia ocorre o encontro entre o Capitão Ferreira e o professor José Sant'anna e das conversas originadas a partir daí, e de comum acordo é criado o Terno de Congada Chapéu de Fitas, “resgatando” assim, o que o Capitão Ferreira testemunhara ainda criança em Minas Gerais.

Apesar de toda a tradição da sua família nos assuntos do *Congado* o Capitão Ferreira chega a Olímpia sem o seu Terno de Congo, mas não completamente desvinculado das suas tradições. Traz consigo uma Companhia de Santos Reis, formada por seus familiares, que posteriormente motivou o seu encontro com o professor Sant'anna.

O Capitão Ferreira nos relata como se deu esse encontro, cujo desdobramento propiciou a criação do Terno de Congada Chapéu de Fitas. Nesse momento (1974), o FEFOL já se encontrava em sua nona edição.

Esse encontro foi através da Companhia de Santos Reis, que foi feita em promessa por motivo de doença, né? E quando eu vim pra mogiana, eu vim de Goiás já trazendo esse compromisso com Santos Reis. [...] depois calhou de mudar pra cá pra região de Olímpia. E mudando pra cá, a minha facilidade pra formar a

Companhia foi maior aqui, aí nós criamos a Companhia, criamos essa Companhia e dois anos depois que nós tinha criado a Companhia aqui, o Sant'anna me procurou pra cadastrar a Companhia na prefeitura e assim aconteceu.¹³²

Após esse primeiro encontro, o professor Sant'anna, enquanto pesquisador, passa a observar a Companhia de Reis do Capitão Ferreira, e a relação entre eles se estreita.

E ele [Sant'anna], foi observando a nossa Companhia, ele fez uma pesquisa a meu respeito [...] Mas ele tentou em 1973, criar um grupo folclórico, eu lembro que ele precisava e não tinha esse grupo folclórico. Olímpia só fazia festa com os grupos que vinham de fora, de outra região do Estado de São Paulo, né? E de... do Estado de Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão, esse povo, né? Ceará, Bahia, esses grupos que vinham de lá, e ele [Sant'anna], *queria um grupo autêntico*. [grifo nosso] E ele queria um grupo autêntico pra.. dizer que era de Olímpia.¹³³

Deteremos-nos por um momento neste ponto, mais precisamente nesta frase do Capitão Ferreira, “*ele queria um grupo autêntico*”. Vimos que Ferreira pertence a uma tradicional família de *congadeiros* de Minas Gerais e que após a sua transferência de Lagoa da Prata para a cidade de Olímpia, apesar de toda a tradição *congadeira* da sua família, ele não consegue exteriorizá-la, mais especificamente, na forma de um Terno de Congo; “mesmo a gente sendo do Reinado, que dançava lá em Minas, depois mudou pro Estado de São Paulo, eu não deixei de ser *congadeiro*, eu distanciei dos *congadeiros*.” (JOSÉ FERREIRA, 2011).

Desse modo, a tradição herdada de seus antepassados e que o acompanhou durante todo o processo de deslocamento de Minas Gerais, passando por Goiás, até chegar à cidade de Olímpia, permanece adormecida no novo local. É só a partir do seu encontro com o professor Sant'anna que se criam as condições para o surgimento de um grupo folclórico, cujas tradições se encontram ligadas ao Capitão Ferreira de maneira ancestral, como nos relatou

¹³² Capitão José Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

¹³³ Idem.

posteriormente João Ferreira, filho de José Ferreira e atual Capitão da Congada Chapéu de Fitas, ao se referir à ancestralidade das Festas de Congado.

Nos chama a atenção o fato de o professor Sant'anna ter procurado o Capitão Ferreira para propor a criação do grupo somente após a constatação de que se tratava de uma família com vínculos diretos com a tradição do Congado. O relato, "ele [Sant'anna] queria um grupo autêntico", demonstra claramente a intenção de vinculação à um passado histórico, algo que pudesse dar maior sustentação a "invenção", e estivesse de acordo com os propósitos do Festival. O que Sant'anna buscava naquele momento, não era um grupo que apresentasse as manifestações do *Congado* e sim um grupo que representasse de maneira legítima essa tradição por estar diretamente ligada à ela.

Os pontos comuns entre os dois interesses, de um lado Sant'anna buscando um grupo "autêntico" para representar Olímpia no FEFOL, e do outro, o Capitão Ferreira buscando "resgatar" a tradição da sua família, convergiram e possibilitaram a criação, a "invenção" da Congada Chapéu de Fitas.

Ele trouxe um moço de São Sebastião do Paraíso, um menino bão, estudioso, jovem, muito educado, pra formar esse grupo, mas ela já tinha plano na mente dele, né? E acabou que não coincidiu as coisas, o que o Paulo queria e que o Sant'anna queria, ele pelejou mas não deu conta de fazer o grupo naquele ano, aí foi quando ele me procurou pra nós podê fazê esse grupo. Aí ele me procurou, ficou sentado aqui nós conversamos, ele me ofereceu as vantagens pra formação do grupo, somente pra formação e eu alembrei que meu pai, que era Capitão de Congo lá em Minas Gerais, eu sempre escutava ele falá com minha mãe, às vezes escondidin da gente sabe? Que tinha fé de um dia ter o *Corte* dele, que ele comandou *Corte* de tanta gente e o dele, ele não conseguiu.¹³⁴

Ou seja, tanto neste caso, como em todo o processo de criação do FEFOL, como vimos anteriormente, a "invenção da tradição", acontece a partir de uma tradição pré-existente que por vários motivos se encontrava enfraquecida. (HOBBSAWM, 2007).

¹³⁴ Capitão José Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

E o professor me fazer essas condições, eu alembrei disso, aí eu fui lá na cozinha e conversei com a minha mulher, ela falou: não, to aqui pra te ajudar, vamo fazê. E vim.. sentamo e conversamo, e fomo cuidá de cria esse grupo. É... essa conversa nossa, 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.¹³⁵

O Festival do Folclore de Olímpia, na figura do seu criador, o professor José Sant'anna, propicia as condições para a criação da Congada Chapéu de Fitas; um grupo folclórico “autêntico”, nas palavras do seu Capitão.

[...] então quando foi em 74 com essa aproximação dele [Sant'anna], me deu condições de retomá, a minha origem de *congadeiro*, ele influenciou sim, sem dúvida nenhuma. Influenciou e foi um grande companheiro, nos anos que ele viveu, né? Porque.. ele tinha um orgulho medonho por esse grupo.¹³⁶

Essa influência direta do FEFOL possibilita o “renascimento” das tradições familiares do Capitão Ferreira, que, a partir daí, continuam a serem transmitidas – em um novo contexto – de geração a geração.

Este fato fica evidente na fala de João Ferreira, filho do Capitão Ferreira e atual Capitão da Congada Chapéu de Fitas. Ao se referir a seu grupo o Capitão João Ferreira sempre procura evidenciar que o Congado é uma instituição muito antiga, uma tradição ancestral que, desde muitos anos vem sendo transmitida de pai para filho. Para as novas gerações da família Ferreira a tradição do Congado sempre esteve presente em suas vidas; o que fazem é manter viva esta tradição, transmitindo-a às futuras gerações. Seguem os passos dos seus antepassados, porém, sem se preocupar se em algum momento da sua história, influenciados pelo FEFOL – um festival urbano de folclore – houve a necessidade da “invenção” das suas tradições.

¹³⁵ Capitão José Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

¹³⁶ Idem.

Tem uma tradição secular aí, uma história de resistência, que muita gente... não conhece [...] a Festa do Reinado e a Festa do Congado é uma festa tradicional, característica pros grupos, onde reúne o pessoal ali, antigamente o pessoal dançava quinze dias direto, né? Hoje o Reinado tá em quatro dias, fora as novenas que tem de preparação, são as coisas que tem, né? Mais é... tem regiões ainda que ele permanece quase inalterado.¹³⁷

Ainda assim, a imagem do FEFOL e do professor Sant'anna permanecem, intrinsecamente, ligadas a história do grupo.

[...] eu costumo dizer que, o professor Sant'anna fazia com que as pessoas gostassem, porque ele fazia com que.. ele tinha a preocupação de fazê as pessoas entendê o que era aquilo, o significado daquilo, mostrá aquilo, entendeu? Não colocá aquilo a parte, ó, ceis tem dez minutos pra apresentação aí e acabou, entendeu.¹³⁸

Atualmente, na Congada Chapéu de Fitas convivem três gerações da família Ferreira, e há dez anos o grupo realiza sua Festa em honra ao Reinado de Nossa Senhora do Rosário.

¹³⁷ Capitão José Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.

¹³⁸ Idem.



Figura 24 – Congada Chapéu de Fitas no palco do FEFOL.
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].

A Festa da Congada Chapéu de Fitas, realizada no mês de maio, é um exemplo de como o FEFOL tem influenciado os grupos que dele participam. Como antes exposto, as Festas em Honra a Nossa Senhora do Rosário representam o ponto máximo de devoção para as *guardas* de *Congo* e *Moçambique*, pois é no momento da Festa que os *congadeiros* renovam sua fé no Reinado do Rosário. Durante a Festa ocorrem os *ritos*, restaurando o tempo mítico para que o *mito* seja constantemente reatualizado. Sendo assim, dado a importância da Festa do Reinado do Rosário para os *congadeiros*, é importante notar que a Congada Chapéu de Fitas, um grupo com trinta e cinco anos de existência, somente há dez anos realize a sua Festa.

Quando perguntado sobre como e em quais circunstâncias tem início a Festa da Congada Chapéu de Fitas, o Capitão José Ferreira diz:

Ah, essa ideia eu já tinha ela na cabeça, só faltava amadurecer e ter oportunidade. Isso era antigo. 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. [...].¹³⁹

A nosso ver, não é mera coincidência que a Festa da Congada Chapéu de Fitas se inicie exatamente um ano após a morte do professor José Sant'anna. O Capitão José Ferreira talvez acreditasse que a Fé no Reinado do Rosário estivesse ameaçada, a partir do momento em que se perde a pessoa que, através do FEFOL, foi responsável por proporcionar a ele e ao grupo as condições necessárias para que a retomada das suas tradições de *congadoeiro* fosse possível em um novo local, num contexto sócio cultural distinto.

Neste caso, após a “invenção da tradição” da Congada Chapéu de Fitas em Olímpia, novas tradições continuam a serem “inventadas” em relação ao próprio grupo, no intuito de fazer com que o que foi conquistado perdure e não se perca uma vez mais.

Ao proporcionar um espaço para que estes grupos folclóricos se expressem, e observando outros grupos semelhantes e sendo observados, por estes e pelo público, o FEFOL, valoriza estas manifestações tradicionais; tal valorização é percebida e experimentada por estes grupos, se estendendo para além das fronteiras do Festival.

¹³⁹ Capitão João Ferreira em entrevista ao autor em 16 de maio de 2011.



Figura 25. Capitão José Ferreira da Congada
Chapéu de Fitas.
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].

3.5 O Grupo Sabor Marajoara

“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 marajoara...”¹⁴⁰

O Grupo de Expressões Parafolclóricas Sabor Marajoara, de Belém do Pará, num primeiro olhar, se diferencia dos demais grupos folclóricos por nós estudados, os Bacamarteiros, a Congada Chambá e a Congada Chapéu de Fitas. No entanto, quando observados conjuntamente, no contexto do FEFOL, notam-se aspectos semelhantes, sobretudo no que concerne à sua relação com o FEFOL, como veremos a seguir.

A diferença principal reside no fato de que o Sabor Marajoara, como o grupo é conhecido, se enquadra na categoria dos chamados grupos *parafolclóricos*, inspirados em manifestações populares tradicionais ou folclóricas e, através da pesquisa, levam-nas para o palco em forma de espetáculo. Os grupos *parafolclóricos* não têm, necessariamente, uma relação direta, de uma perspectiva tradicionalista, com a manifestação que estão apresentando.

Preferimos a utilização do termo apresentação ao invés de representação ao referirmo-nos aos grupos *parafolclóricos*, pois compreendemos que seu trabalho se dirige, em última análise, à apresentação artística. No caso dos grupos folclóricos, os motivos pelos quais realizam suas atividades, seja em suas Festas ou mesmo quando representam suas práticas em um palco, são de outra ordem, e perpassam outras instâncias simbólicas. Em outras palavras, os grupos folclóricos são herdeiros e representantes de uma tradição, e os grupos *parafolclóricos* apresentam tradições não necessariamente a eles vinculadas.

Enquanto os grupos folclóricos como Congos, Moçambiques, Maracatus, Folias de Reis, Bois, Cavalos Marinho, Reisados, Marujadas entre

¹⁴⁰ Trecho de canção do compositor paraense Nilson Chaves que deu origem ao nome do grupo Sabor Marajoara.

outros, são considerados representantes legítimos de uma tradição, transmitida de geração a geração, e está diretamente vinculada a alguma crença ou manifestação religiosa,¹⁴¹ para os grupos *parafolclóricos*, este conceito não se aplica. Entretanto, o Sabor Marajoara tende a ser a exceção neste cenário, pois, como veremos, na sua busca por melhor conhecer as manifestações tradicionais, ou folclóricas, que seriam por ele levadas ao palco, se aproxima tão profundamente de algumas destas tradições que a linha que separa o folclórico do *parafolclórico*, torna-se quase imperceptível. Influenciado em grande parte pelo FEFOL, no decorrer dos anos, o Sabor Marajoara sofre uma espécie de “folclorização”.

Fenômeno semelhante, que ganhou visibilidade na última década, é observado por Elizabeth Travassos (2004) especialmente nos grandes centros urbanos: o interesse de jovens artistas e estudantes pela cultura tradicional ou folclórica brasileira.

Segundo Travassos, emergiram nos últimos anos nestes cenários (especialmente Rio de Janeiro e São Paulo), recriações de celebrações e modos de expressão cujas raízes remetem a regiões muito distantes daquelas de seus atuais praticantes. Para estes jovens, “cuja história pessoal e familiar está atada a cultura e sociabilidade moderna” (TRAVASSOS, 2004, p. 110), e apesar da distancia geográfica que os separa, o objetivo não está apenas em aprender a música, os passos de dança ou algum outro aspecto isolado dessas manifestações folclóricas ou tradicionais, mas sim em apreendê-las na sua totalidade. O objetivo maior está em captar e apreender o “sentimento da brincadeira”, o espírito da festa.

O aprendizado valorizado não é apenas técnico, tanto quanto a prática valorizada não é a da simples repetição habilidosa de gestos e cantigas. Trata-se de recriar o ambiente do “brinquedo”

¹⁴¹ No Brasil, no que diz respeito às manifestações populares tradicionais ou folclóricas, é praticamente impossível distinguir o que é somente religioso e o que é somente profano. Tomemos como exemplo o Maracatu, uma manifestação vinculada ao carnaval, uma festa profana por excelência, e ao mesmo tempo vinculada aos cultos de Xangô (como é chamado o Candomblé no Recife).

que mobiliza a participação coletiva e exige múltiplos talentos expressivos de cada indivíduo. (TRAVASSOS, 2004, p. 112 e 113).

O fenômeno apontado por Travassos em parte se assemelha ao fenômeno observado junto ao grupo Sabor Marajoara. Em ambos os casos os novos praticantes destas manifestações não são herdeiros dos saberes e das tradições que estão sendo recriadas, porém, uma diferença contribui para torná-los distintos: os integrantes do Sabor Marajoara originam-se da mesma região onde estão enraizadas as manifestações folclóricas ou tradicionais que apresentam.

Todos os integrantes do grupo Sabor Marajoara são paraenses e vivem no Estado do Pará. Soma-se a isto, o fato do grupo somente apresentar manifestações folclóricas daquele Estado. Pelo fato de estarem próximos geográfica e culturalmente dessas tradições o contato entre estes dois universos ocorre, ainda que em um primeiro momento de forma indireta, de maneira natural. Estes fatores favorecem o convívio entre os grupos sociais envolvidos e conseqüentemente, propicia o intercâmbio e a troca de informações tanto no plano material, quanto no plano simbólico.



Figura 26. Dança do Lundu (Grupo Sabor Marajoara)
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].

3.5.1 O Sabor Marajoara encontra o FEFOL

Idealizado por Paulo Parente ¹⁴² e Alexandre Monteiro o Sabor Marajoara inicia suas atividades no ano de 1985 na cidade de Belém, e sua fundação oficial ocorre no dia 24 de junho (dia de São João) de 1989. Como integrante de outros grupos, Parente participava do FEFOL desde a sua 20ª edição, no ano de 1984.

[...] nós começamos a criar o grupo em 1985. Eu fazia parte de outro grupo folclórico e nesta época nós tínhamos uma quadrilha. Aí eu saí do grupo, permaneci com a quadrilha, eu, o outro fundador que foi o Alexandre Monteiro, que hoje não faz parte do grupo, é fundador, mas não está mais com a gente. E.. em 87 a gente começou a fazer a criação do grupo. [...] começamos com afinco mesmo a parte de grupo folclórico, começamos na casa de

¹⁴² Paulo Parente, fundador e integrante do grupo Sabor Marajoara há vinte e dois anos.

meu pai, o primeiro presidente foi meu pai. Minha mãe, meus irmãos né, os amigos por perto [...].¹⁴³

Esteve muito próximo ao professor José Sant'anna durante os três anos em que residiu na cidade de Olímpia. Como nos conta em depoimento, dessa experiência surge a ideia de criar o seu grupo.

[...] É, antes da vinda do grupo, eu vim, eu venho vindo pra Olímpia, desde do 20º Festival Folclórico. Ainda não era aqui no Recinto, era lá na praça da Matriz. E eu vim com o... grupo folclórico do Pará, depois eu vim com os Baioaras, oito anos e depois com o Sabor Marajoara. No período dos Baioaras, foi o período que eu vim morar pra cá, durante três anos [...] voltei e foi quando houve aquela vontade de formar o grupo. Ou seja, eu queria que aquelas pessoas que eu vivia com a quadrilha, viessem a Olímpia e conhecessem o Festival de Olímpia.¹⁴⁴

O contato mais direto com o ambiente do FEFOL e a proximidade com o professor Sant'anna influenciaram-no de tal maneira que, ao retornar a Belém, sente necessidade de criar seu próprio grupo. O motivo principal transparece em sua fala: Parente gostaria que as outras pessoas do seu convívio pudessem experimentar a mesma sensação de valorização por ele vivenciada no contexto do FEFOL.

Em seu depoimento há um episódio que demonstra a dimensão das experiências do FEFOL em sua vida e, conseqüentemente, influenciaram o processo de criação e desenvolvimento do grupo Sabor Marajoara.

O episódio diz respeito à visita do então Ministro da Cultura Francisco Weffort¹⁴⁵ no ano de 1996 à cidade de Belém, onde o Sabor Marajoara apresentou-se numa cerimônia em homenagem ao ministro, realizada no Teatro da Paz.¹⁴⁶

¹⁴³ Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Francisco Correia Weffort – Ministro da Cultura no período de 1995 a 2002, durante o governo do presidente Fernando Henrique Cardoso.

¹⁴⁶ No mesmo ano o Sabor Marajoara apresentou-se pela primeira vez em Olímpia e por coincidência encontrou-se com o ministro Weffort que estava presente no FEFOL daquele ano. (Anuário do 33º Festival do Folclore, Olímpia, 1997, p. 124 e 134).

Após a apresentação, que durou cerca de dez minutos, o ministro Weffort aparece sem ser esperado, no camarim do teatro.

Ele passou por todo mundo, por cima da segurança e foi até nós. Queria conhecer o Sabor Marajoara, queria saber que grupo era aquele que estava se apresentando pra ele no teatro. Ele foi lá, cumprimentou, perguntou [...] ele veio, cumprimentou a gente e.. pra mim e pro Seu Alexandre ele perguntou assim: qual era o nosso maior desejo. A gente podia dizê, não, a gente qué uma sede, ou a gente qué um ônibus, aí me veio um estalo na cabeça, nós queremos ir pra um festival, ele disse: qual é o festival? O Festival Folclórico de Olímpia. Aí o nosso governador, que tava do lado dele, né? Ele disse: olha, então faça com que este grupo chegue até o Festival [de Olímpia].¹⁴⁷

Da mesma maneira que, através do FEFOL, o professor Sant'anna propicia as condições necessárias para a criação da Congada Chapéu de Fitas pelo Capitão José Ferreira, “ele [Sant'anna], queria um grupo autêntico” (JOSÉ FERREIRA, 2011), o ambiente do FEFOL instiga a criação do Grupo Sabor Marajoara. Nos mesmos moldes incentiva-os a buscar suas referências para a criação do grupo o mais próximo possível das suas tradições.

Aqui uma pergunta se faz necessária: Como é possível que seja nos mesmos moldes, se vemos de um lado o Capitão José Ferreira, criador da Congada Chapéu de Fitas, representante de uma família tradicional de *congadeiros* de Minas Gerais e trazendo consigo as tradições relativas ao Congado desde gerações passadas e, de outro, Paulo Parente, criador do grupo Sabor Marajoara, que não possuía nenhuma relação hereditária com as tradições que hoje o grupo apresenta?

Pois é justamente aí que a linha que separa o folclórico do *parafolclórico*, a nosso ver, tende a se dissipar.

Primeiramente, em nenhum momento o Sabor Marajoara se coloca no mesmo lugar dos grupos folclóricos. Apenas afirma que há uma preocupação geral entre os integrantes a respeito do que será levado ao palco; isto deve ser

¹⁴⁷ Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

fruto de um intenso trabalho de pesquisa e vivência, aproximando-se, o quanto possível, das manifestações tradicionais ou folclóricas estudadas. Por não trazerem intrínsecas estas tradições, como o Capitão Ferreira as traz, saem em busca de experiências que possam sustentar, e de alguma maneira legitimar o seu trabalho. O que está em jogo aqui é a apresentação artística, que deve explicitar a âncora que firmaram no chão, de onde buscaram inspiração e que a partir da apresentação se transforma no elo entre eles.

[...] 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. Nós passamos a ser parafolclóricos porque nós trazemos aquela dança pra nossa cidade e apresentamos pra outros locais, então a gente passa a ser um grupo parafolclórico. [...] então a gente não pode ser um grupo folclórico. A gente não criou uma dança, a gente não trouxe ela de raiz. Então, o Sabor Marajoara pra ser folclórico, isso aí não vai poder ser nunca.¹⁴⁸

Já que não podem ser folclóricos, a proximidade máxima com o que apresentam é a justificativa para o trabalho que desenvolvem.

A gente busca a essência mais próxima mesmo da rede de todas as danças que a gente faz no palco, que hoje são 16 danças, só do Estado do Pará. Isso, conhecidas! Tem muitas danças que a gente desconhece e que.. só sabe o nome, porque muita gente daquela época, já não sabe mais como é que era dançado. Pra gente poder buscar, tem que buscá alguém bem antiga, pra gente poder, apresentar essa dança pra gente.¹⁴⁹

Esta postura é uma clara influência do FEFOL, em que demonstra a forma como os grupos folclóricos são vistos e valorizados no ambiente do Festival.

[...] quando a gente conversava muito as pessoas lá, e ele.. 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, daquele que fosse no fundo mesmo, lá no ribeirão, ela faz daquele jeito, tem que ser daquele jeito [...] tanto que no ano que nós viemos que ele viu o Sabor

¹⁴⁸ Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁴⁹ Idem.

Marajoara, ele chegou ao ponto de dizer pra gente: vocês são o grupo parafolclórico, mais folclórico que eu já conheci. Assim, a gente numa roda, no meio da arena, ele falou isso pra gente. 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.¹⁵⁰

Como se dá essa proximidade, e em que momento a linha que os delimita enquanto folclóricos e *parafolclóricos* se atenua? Analisaremos três exemplos os quais aquilo que acabamos de mencionar pode ser mais claramente observado: 1) A dança do Obaluaê do grupo Sabor Marajora; 2) A homenagem prestada pelo Sabor Marajoara ao professor Sant'anna no ano de sua morte, durante a realização da 35ª edição do FEFOL; 3) A criação do grupo Filhos de Zambi, pela comunidade dos Arturos.¹⁵¹

3.6 Fronteiras atenuadas: influenciando e sendo influenciados

A dança do Obaluaê¹⁵² apresentada pelo Sabor Marajoara tem caráter religioso e originalmente encontra-se vinculada ao Candomblé e a Umbanda. Segundo Parente, houve muito cuidado ao retratá-la no palco, chegando inclusive ao ponto de um Babalorixá ser consultado para orientá-los sobre como proceder. O traje do dançarino que representa Obaluaê foi abençoado no terreiro de Mãe Menininha do Gantois na cidade de Salvador, Bahia e confeccionado de maneira idêntica ao usado nos terreiros de Candomblé. Somente Paulo Parente tem autorização para usá-lo.

¹⁵⁰ Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁵¹ A Comunidade dos Arturos [considerada uma das mais importantes e tradicionais comunidades *congadeiras* de Minas Gerais] está localizada a dois quilômetros e meio do centro de Contagem, município da região metropolitana de Belo Horizonte e ocupa uma área de 6,5 hectares. Tem sua origem ligada à história do negro Arthur Camilo Silvério, filho de escravo, nascido por volta de 1885 e falecido em 1956, cujo nome tornou-se autodenominação de seus descendentes. O Grupo mantém importantes tradições da cultura negra transmitidas oralmente de pai para filho, dentre elas o Congado. (Lucas, 2002, p.52).

¹⁵² Obaluaê (na umbanda) ou Obaluaiyê (no candomblé) – Orixá que tem o poder de espalhar e curar doenças. Traz todo corpo coberto de palha e no sincretismo católico representa São Lázaro.

Quando eu fiz a roupa do Obaluaê, eu fiz a minha primeira roupa e disse, agora tem que levar essa roupa até a Bahia, pra saber se tá correta ou não [...] Nesta época quem ainda estava viva era Mãe Menininha do Gantois, ela ainda estava viva, eu fui num terreiro de um amigo meu e ele me levou nesse terreiro dela. [...] eu coloquei a roupa no chão, da maneira que tinha que ser, e.. depois de muito tempo aí.. rodou em cima, olhou, fez aquele negócio todo, aí ela pegou, uma outra pessoa me chamou e me disse como é que tinha que ser feita a roupa, aonde é que eu tinha que cortar, aonde tinha que deixar, aí eu voltei a Belém e fiz isso.¹⁵³

Houve ocasiões em que Parente não pôde estar presente nas apresentações do Sabor Marajoara, e outro dançarino insistiu em usar o traje para que a dança fosse realizada. Segundo Parente, o dançarino “não autorizado” não conseguiu ficar vestido com a roupa, alegando que ela tornara-se tão pesada a ponto de impossibilitá-lo sustentar-se de pé com ela.

A dança do Obaluaê do Sabor Marajoara, geralmente é realizada nas noites de sexta-feira e exige toda uma preparação espiritual por parte dos integrantes do grupo antes de ser levada a cabo.

Ao contrário do que acontece na Bahia e em outros Estados brasileiros, o Candomblé não é uma religião muito presente no Pará, onde a Umbanda é encontrada com maior frequência, assumindo para os paraenses o mesmo papel que o Candomblé representa na vida dos baianos. “A gente costuma dizer que em Belém, quem vai a missa às sete horas da manhã, no mesmo dia está no terreiro de Umbanda, né?” (THIAGO ROCHA, 2011).¹⁵⁴

Esta constatação, sublinhada por Rocha, pode ser analisada como decorrência de que no Pará, assim como em toda a região amazônica, a influência que a cultura dos povos indígenas exerceu foi muito grande. Ainda hoje, o legado deixado por essa cultura se faz presente de maneira sistemática no cotidiano dos seus habitantes. Soma-se a isto a influência até hoje sentida pela proximidade com a floresta. Isso é facilmente observado, seja através da culinária, dos

¹⁵³ Paulo Parente em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁵⁴ Thiago Rocha, integrante do Sabor Marajoara há doze anos, atualmente o ocupa o cargo de vice-presidente do grupo, além de desempenhar as funções de músico e apresentador.

temperos, das frutas, ou dos cultos e rituais de influência indígena, como é o caso da Umbanda.

Como nos relata Rocha, uma das entidades vinculadas ao culto da Umbanda no Pará é a cabocla Jurema. A sua origem remete à lenda encontrada com frequência naquela região. A lenda da Jurema, ao mesmo tempo em que faz referência à época da escravidão, se mistura às histórias e lendas que dizem respeito à floresta.

A Jurema é uma história lá da região amazônica. No tempo em que o Brasil era.. tinha como principal atividade o trabalho escravo, né? [...] Conta-se uma história, uma lenda, né? Que havia uma negra guerreira, uma negra forte que conseguiu fugir, conseguiu se soltar e escapar do seu Senhor e se escondeu no mato, se escondeu em Quilombos. E construiu ali grupos, que lutavam contra o domínio, contra o jugo do seu Senhor. O que ela fazia? Ela construiu grupos que iam até as fazendas, nas senzalas e tiravam os negros de lá. [...] ela ficou sendo louvada pelos negros da região amazônica, nas florestas que eles estavam. Por que região de floresta, por que na África naturalmente a floresta predomina na maioria, não é? E aí ela tinha condições, a Jurema e seus grupos, de se esconder e lutar contras os Senhores. Bom, num determinado momento, essa negra foi novamente apreendida, colocaram nela algumas amarras e a machucaram bastante, açoitaram e ela acabou se transformando num mártir. Um símbolo da causa negra, do negro fugido, do negro que lutava contra esse domínio. E esse mártir ganhou proporções lendárias, proporções míticas. E é daí que vem justamente a história da dança, né? Essa dança, que faz louvação a Jurema, ela acaba contando um pouco da história, através da música, a dança chama batuque amazônico, né? Conta um pouco da história dessa negra que fugia e tentava ajudar os outros negros, e aí, como ela se tornou uma história mítica, conta-se nessa lenda que ela começou a ganhar poderes fantásticos, poderes paranormais, né? E ela aparecia aos negros explicando o que eles teriam que fazer pra fugir das suas senzalas. E nos terreiros de Umbanda em Belém, algumas pessoas que tocam, como se deve tocar o tambor, os atabazeros, não é? Algumas pessoas que dançam, que bailam em prol da negra Jurema, eles acabam recebendo, segundo os religiosos dessa crença, acabam recebendo essa cabocla, ela ficou assim conhecida, como cabocla Jurema. Daí que vem a dança e daí que vem a história da Jurema.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Thiago Rocha em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

Muitas danças apresentadas pelo Sabor Marajoara estão ligadas, de uma maneira ou de outra, ao culto da Jurema. Com o decorrer dos anos, alguns integrantes do grupo se vincularam à Umbanda, e principalmente ao culto da Jurema. Pode-se dizer que o culto à cabocla Jurema hoje está por trás e “sustenta”, através dos seus fundamentos religiosos, grande parte das danças que o Sabor Marajoara apresenta, inclusive a dança do Obaluaê.

Neste ponto retomemos a nossa pergunta: se o Sabor Marajoara se situa na categoria dos grupos *parafolclóricos*, cuja principal característica, como vimos, é a sua total desvinculação com aquelas manifestações tradicionais ou folclóricas que serão por eles levadas ao palco, então, para que tanta preocupação e cuidado com o que estão apresentando? Para que se dar ao trabalho de ir até a Bahia, abençoar uma roupa ou se prepararem de maneira religiosa e ritualística para cada apresentação? Porque tanta preocupação e cuidado ao tratar das danças e dos assuntos da Jurema?

O que ocorre hoje com o Sabor Marajoara é que seus integrantes se preparam ritualisticamente para a realização de qualquer atividade ligada ao grupo. Apresentações do grupo em sua cidade natal ou em outros estados, como é o caso do FEFOL, estão envoltas em práticas que em muito se assemelham às práticas dos grupos folclóricos, como é o caso da Congada Chapéu de Fitas do Capitão José Ferreira.

Os integrantes do Sabor Marajoara consideram essas práticas necessárias ao trabalho que será realizado, fazendo com que dessa maneira, tais práticas adquiram o significado e a forma de devoção e respeito às manifestações folclóricas que apresentam, aproximando-os ainda mais dos grupos folclóricos (Bacamarteiros, Congada Chambá e Congada Chapéu de Fitas), estreitando, e mesmo diluindo a linha que os delimita e os separa.

3.6.1 Quando morre um vaqueiro

No ano de 1999, durante a 35ª edição do FEFOL, ocorreram diversas homenagens ao professor Sant'anna que havia falecido em janeiro daquele ano. Algumas oficiais, preparadas pelos órgãos públicos da cidade de Olímpia, Prefeitura Municipal, câmara de vereadores e outras, além de homenagens espontâneas, por parte dos grupos folclóricos e *parafolclóricos*. Tais homenagens, em sua maioria, não tinham hora nem local específico para acontecer, e a todo o momento podiam ser encontradas em algum lugar no Recinto do Folclore.

O professor José Sant'anna faleceu no dia oito de janeiro de 1999, dois dias depois do dia de Santos Reis. A cidade se mobilizou em comoção; mais agudas foram as reações dos grupos folclóricos e *parafolclóricos* espalhados pelo Brasil, especialmente os que o conheceram, e com ele conviveram durante anos. De norte a sul do país chegaram telegramas de condolências, e em busca de maiores informações para a compreensão do que havia se passado. Alguns grupos chegaram a se deslocar até a cidade de Olímpia para prestar a sua última homenagem.

No velório, que pudemos testemunhar, houve música e danças durante toda a noite, cantadores, Folias de Reis, Congos e Moçambiques se alternavam, homenageando-o cada um a sua maneira.

O 35º FEFOL que se realizaria no mês de agosto de 1999, foi cercado de grande expectativa tanto para as pessoas que trabalharam na sua organização, quanto para toda a população de Olímpia, pois seria o primeiro Festival sem a presença do seu criador. Durante todo o evento as homenagens ao professor Sant'anna se sucederam, e uma em especial nos chamou a atenção: a homenagem prestada pelo grupo Sabor Marajoara.

Para melhor compreendermos o que se passa a seguir, um esclarecimento se faz necessário. Quando uma Folia de Reis chega a um novo local onde realizará as suas atividades, sejam elas de caráter religioso ou ritualístico, seja uma simples apresentação, é comum que o *mestre* ou líder do

grupo cante pedindo licença ao *dono da casa*¹⁵⁶, a pessoa responsável por aquele espaço. Esse procedimento é visto de maneira geral em praticamente todas as manifestações folclóricas ou tradicionais brasileiras. Este ato simboliza o respeito e o apreço do grupo por quem os recebe. “Afiml, não se entra na casa dos outros sem pedir licença.” (Lucas, 2006, p. 4). Do mesmo modo há rituais específicos para quando morre algum integrante ou alguém que é considerado importante para o grupo.

Pois bem, no caso do FEFOL o *dono da casa* seria o professor Sant’anna, pois seria ele quem os receberia em sua casa, representada simbolicamente pelo espaço do FEFOL. Mas na prática, não é isso o que acontece. Os grupos ao chegarem ao espaço do FEFOL dedicam ao prefeito de Olímpia sua cantoria de chegada destinada a pedir licença ao *dono da casa*, e cantam e dançam para louvar o professor Sant’anna; da mesma maneira que cantam e dançam para louvar seus mitos, suas entidades protetoras. Para os grupos folclóricos que participam do FEFOL e que a partir dele se fortaleceram e “renasceram” por meio da valorização experimentada em seu espaço, o professor Sant’anna deixa de ser apenas o *dono da casa* transformando-se também em mito, passando a ser louvado como os mitos dever ser.

Após este breve esclarecimento, retomemos o caso em questão, a homenagem do Sabor Marajoara ao professor Sant’anna. Durante todo o tempo o Sabor Marajoara comportou-se exatamente como se fora um grupo folclórico num ritual de despedida. Quem os visse no palco do FEFOL neste dia sem os conhecer anteriormente, e sem saber da sua condição de grupo *parafolclórico*, teria dificuldades em diferenciá-los dos grupos folclóricos presentes.

Segundo os integrantes do Sabor Marajoara, quando morre um vaqueiro na Ilha de Marajó ele se transforma em uma entidade da floresta como, por exemplo, a lara, a Mãe D’agua e o Boto. A partir daí, sob a forma de um ente mágico, tem a missão de vigiá-la e protegê-la. Na ocasião a qual nos referimos,

¹⁵⁶ “Ô de casa o de fora, lá de dentro quem será, o de fora é os Santos Reis que veio lhe visitar.” Trecho de canção utilizada por algumas Folias de Reis para pedir licença ao chegarem a uma nova casa, a um novo local. (Informado por Antônio dos Reis em 24 de dezembro de 2011).

para o grupo Sabor Marajoara, o professor Sant'anna transformou-se em vaqueiro e sendo assim, renderam-lhe as homenagens que são oferecidas a um vaqueiro da Ilha de Marajó. Cantaram, tocaram e dançaram em sua memória, para que, a partir de então, tal qual um ente da floresta, deveria assumir sua nova missão.

É nesse sentido que o Sabor Marajoara se “folcloriza”. O grupo mergulha tão profundamente nas manifestações folclóricas que pretende levar ao palco que acaba por absorvê-las. Este fenômeno, com o tempo, causa uma espécie de fusão, misturando suas práticas com as práticas das manifestações pesquisadas, tornam-se híbridas e adquirem um novo significado para os seus integrantes ao serem aplicadas em um novo contexto. Partindo das práticas das manifestações folclóricas pesquisadas, e influenciado pelo ambiente propício do FEFOL, o Sabor Marajoara “inventa” novas práticas que, no decorrer dos anos, tornar-se-ão tradicionais.

3.6.2 Os Arturos e os Filhos de Zambi

O terceiro e último exemplo que corrobora a nossa teoria no que tange à atenuação dos limites entre o folclórico e o *parafolclórico* está presente nos Arturos,¹⁵⁷ uma das mais antigas e tradicionais comunidades de *congadeiros* de Minas Gerais. Nos últimos anos houve um aumento considerável no número de solicitações para que os Arturos participem de eventos não religiosos, realizados fora da sua Comunidade. Segundo Lucas (2006) apesar de que para os Arturos esteja muito clara a distinção entre uma apresentação fora da comunidade e outra realizada no período do Reinado, na prática esta situação se torna mais complexa.

Embora façam uma distinção clara entre as atuações rituais e essas, que chamam de “apresentações folclóricas”, na prática essa separação não é tão simples. Uma vez fardados e portando os instrumentos e objetos consagrados das guardas, eles se

¹⁵⁷ O Congado dos Arturos foi estudado de maneira brilhante por Glaura Lucas, no livro “Os sons do Rosário, o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá” (2002, editora UFMG).

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. Nos palcos e em outros espaços, continuam se percebendo como contas do rosário, formando um corpo coletivo ao qual se agrega a comunidade ancestral. (LUCAS, 2006, p. 3).

Ainda segundo Lucas, nessas apresentações os *congadeiros* se comportam de maneira semelhante à observada em suas participações nas festas de outras comunidades.

[...] o comportamento dos congadeiros nessas apresentações assemelha-se a quando saem para participar de festas de Congado de outras comunidades. Apesar de haver um maior relaxamento em relação às obrigações, as guardas não dispensam um conjunto de atos rituais preliminares que começa na capela da própria comunidade, como ocorre em qualquer ocasião ritual. (LUCAS, 2006, p. 3).

Paralelamente a esta experiência, os jovens dos Arturos apoiados, ainda que com reservas, por toda a comunidade decidem criar um grupo de dança e percussão para apresentações artísticas, denominado “Os Filhos de Zambi”. A partir de então, “Os Filhos de Zambi” passam a servir de ponte para os ensinamentos dos valores tradicionais, mantendo a comunidade unida, e ao mesmo tempo servindo de escudo para o patrimônio do Reinado, considerado sagrado (LUCAS, 2006), passando a representar os Arturos em apresentações fora dos limites da comunidade.

A nosso ver, é interessante notar neste caso que “Os Filhos de Zambi”, levam consigo estes saberes incorporados, que apesar de ressignificados no novo contexto, pertencem ao patrimônio sagrado da comunidade, e têm um significado muito particular para os seus integrantes, sejam eles “velhos” ou jovens.

Sendo assim, o que diferenciaria uma e outra situação? Seriam os cantos ou os ritmos que seriam tocados de maneira diferente fora da Festa? Ou seria o significado destes toques que mudaria para os seus integrantes em outro contexto? Haveria um significado mais amplo que conseguiria abarcar as duas

situações para os Arturos? Poderíamos ver “Os Filhos de Zambi” como um grupo *parafolclórico*?

Estas são questões que a nosso ver demonstram como cada vez mais as fronteiras e as linhas que delimitam estes dois mundos, o do grupo folclórico e o do grupo *parafolclórico*, estão se atenuando. O espaço e o ambiente do Festival do Folclore de Olímpia à todo o momento, propiciam esta convergência; e o que surge, o que é gerado deste encontro, é algo que, a nosso ver, ainda pode confundir o observador menos atento.

3.7 Os tambores e a música do Sabor Marajoara

Além da dança do Obaluaê a qual nos referimos o Grupo Sabor Marajoara apresenta manifestações folclóricas de quase todas as regiões do Pará e nas suas apresentações a música se destaca. O Sabor Marajoara não é um grupo de cortejo como os Bacamarteiros, ou seja, um grupo que realiza a sua apresentação enquanto se desloca, e tanto no palco quanto na rua as apresentações do grupo ocorrem em um local pré-estabelecido.

O Sabor Marajoara possui cerca de quarenta integrantes divididos entre músicos e dançarinos, estes em maior número, a mesma quantidade de homens e mulheres. Os músicos podem variar entre oito e doze, dependendo do repertório que irão apresentar, e somente os homens são responsáveis pela música. O grupo musical é chamado de regional por seus integrantes, e apesar da diferença de instrumentação assemelha-se ao regional de choro.

Os instrumentos utilizados pelo regional do Sabor Marajoara podem ser classificados em três categorias: 1) sopros, flauta doce; 2) cordas dedilhadas, banjo e violão; 3) percussão, *curimbós*, *maracas*, *paíás*, apitos e chocalhos.

Os *curimbós* são instrumentos de percussão da família dos Membranofones. Tem aproximadamente um metro de altura por quarenta centímetros de diâmetro e são construídos a partir de um tronco de árvore

escavado. À semelhança dos atabaques e das congas utiliza pele de animal, neste caso, pele de veado, somente em um dos lados, e são percutidos com as mãos, com o tocador sentado sobre o corpo do instrumento, sem a utilização de baquetas. Somente os homens podem tocar o *curimbó*, e, segundo a lenda contada por seus tocadores, se uma mulher em seu período menstrual sentar sobre o *curimbó*, o instrumento racha.

As *maracas* são instrumentos de percussão da família dos Idiofones. Uma *maraca* consiste numa cabaça ou casca de coco, recheada com sementes em seu interior e presa por uma haste. São tocadas através de movimentos circulares mantendo a haste presa em uma das mãos, e este movimento faz com que as sementes entrem em contato com o interior da cabaça, produzindo o som. As *maracas* são comumente encontradas na música caribenha, venezuelana, colombiana e mexicana.

Também da família dos Idiofones, os *paiás* são instrumentos de percussão que podem ser construídos a partir de vários materiais como, por exemplo, sementes de tamanho grande, principalmente 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, que ao contato das mãos, produzem som.

A flauta doce é o instrumento solista da formação, responsável pelas melodias de caráter estritamente instrumental e pelas intervenções e contracantos que dialogam com a letra quando se trata de uma canção. O violão é responsável pela harmonia, acompanhado pelo banjo que, neste caso, desempenha um papel rítmico fundamental na música do Sabor Marajoara.

A flauta é o principal instrumento solista de um grupo folclórico e parafolclórico do Pará. E alguns grupos usam é.. saxofone, alguns grupos usam clarineta, que a gente também não julga ser errado. [...] flauta, clarineta, saxofone, tem alguns grupos que utilizam até trombone, que não é muito comum tu ver..., mas a gente optou pela flauta por ser mais harmonioso, não que o saxofone não seja, nem a clarineta, mas são instrumentos mais agressivos,

agressivos que eu digo, com uma potencialização sonora, volume de som.¹⁵⁸

A escolha pela flauta doce ao invés da flauta transversa é uma opção estética, por julgarem que a sua sonoridade é mais apropriada ao conjunto dos instrumentos utilizados e ao repertório de danças que o grupo apresenta.

[...] A flauta que a gente tá utilizando hoje aqui no festival desse ano é uma flauta doce, que tem um som mais.. mais elaborado, sabe tem um som mais..refinado. É uma opção. A flauta transversa a gente sabe até que ela tem mais recursos... então a gente optou pela flauta que é... a gente entendeu que... ela casa melhor com a nossa harmonia.¹⁵⁹

O violão, principal responsável pela harmonia no regional do Sabor Marajoara, também foi incorporado à formação com base em critérios estéticos, lembrando que no carimbó de Santarém Novo, por exemplo, não se utilizam instrumentos de cordas ou instrumentos harmônicos.

Até porque a gente usa um instrumento que não é muito tradicional que é o violão, pra harmonizar todo o ataque, por que nós temos um grupo de ataque. Se você pegar dois curimbós, umas maracas, um banjo que.. que tem um ataque, se você colocar a flauta sozinha ali.. sabe, ela vai parecer que tá... é uma covardia contra ela, então com o violão ali, que é pra harmonizar isso, não é tradicional, a gente optou enquanto grupo parafolclórico que tem essa liberdade de fazer isso, mas os grupos mais tradicionais não utilizam.¹⁶⁰

Não sem motivo, trataremos por último dos instrumentos de percussão, especialmente dos *curimbós*, os tambores do Sabor Marajoara. Apesar de a flauta doce ser o instrumento solista, o papel principal na música do Sabor Marajoara é desempenhado pelos instrumentos de percussão. As *maracas* sustentam o pulso e fazem intervenções entre as sessões de transição; os *paíás* pontuam trechos específicos, criando uma sonoridade e um colorido característicos; e os *curimbós*

¹⁵⁸ George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

atuam como o centro organizador de tudo. São os *curimbós* que ditam o ritmo, comandam as mudanças de andamento e seus tocadores são os músicos mais experientes do grupo. Com um alto grau de liberdade para improvisar, interagem com os dançarinos através de seus toques, criando um diálogo constante entre música e dança.

Quando estão em desfile, se dirigindo para o local onde será realizada a sua apresentação, os músicos do Sabor Marajoara levam consigo versões “portáteis” dos *curimbós*, menores e muito mais leves, possíveis de serem transportados e tocados enquanto de deslocam.



Figura 27. Paiás (Grupo Sabor Marajoara)
Fonte: Luís Fernando Rabatone [200-].

Outro instrumento que merece destaque na música do Sabor Marajoara é o banjo. Nesta formação, o papel desempenhado pelo banjo é muito mais rítmico do que harmônico, funcionando quase como um instrumento de percussão. Com uma levada inicial construída sobre uma célula rítmica de caráter extremamente percussivo, o banjo indica os andamentos de cada música, e, além

disso, complementa os ritmos tocados no *curimbó*. O resultado dessa complementaridade é uma célula rítmica harmônica que se constitui no alicerce, sustentando a música e por extensão a dança do grupo.

George Sampaio,¹⁶¹ músico e atualmente diretor musical do Sabor Marajoara, evidencia desta maneira o papel desempenhado por estes dois instrumentos.

[...] o curimbó é o coração do grupo. E mesmo o coração, precisa de algo para que faça ele funcionar. Então, eu não digo que o curimbó seja o guia, ele é o coração, ele é o que faz pulsar. É a referência para a música e dança, mas no grupo Sabor Marajoara, quem dá todo o ritmo desse coração pra funcionar, são as batidas do banjo. Que o banjo se vocês perceberem é um instrumento tanto de corda, quanto de percussão, ele também é batido, e o guia pra esse coração funcionar é o banjo.¹⁶²

Este papel percussivo desempenhado pelo banjo na música do Sabor Marajoara é característico de várias manifestações folclóricas que utilizam este instrumento no Pará, destacando-se, entre elas, o carimbó da região de Salgado, no município de Marapani.

Abriremos um parêntese neste momento no intuito de fornecer um dado que pode vir a ser elucidativo no que concerne à forma de utilização do banjo na música do grupo Sabor Marajoara.

Luisinho Lins, músico paraense integrante do Balé Folclórico da Amazônia, que por vários anos esteve presente no FEFOL, aponta que no município paraense de Santarém Novo, pode ser observado um grupo de carimbó tradicional no qual não se encontra o banjo, que, como mencionamos, é um instrumento característico das manifestações folclóricas paraenses. De acordo com Lins,¹⁶³ o carimbó de Santarém Novo é uma manifestação extremamente

¹⁶¹ George Sampaio é integrante do grupo Sabor Marajoara há onze anos e atualmente desempenha as funções de músico e diretor musical do grupo.

¹⁶² George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁶³ Luisinho Lins é músico e um dos fundadores do Centro Cultural Coisas de Negro, na cidade de Icoaraci, no estado do Pará. Luisinho participou do FEFOL como músico do grupo Balé Folclórico da Amazônia.

religiosa com datas e locais específicos para ocorrer e difere do carimbó apresentado pelo grupo Sabor Marajoara, oriundo da região de Marapani.

Além de mais cadenciado, dançado com passos mais lentos e com os homens do grupo trajando terno e gravata, o carimbó de Santarém Novo utiliza um instrumento de percussão denominado *rufo*, cujos ritmos são, nas palavras do músico paraense, “idênticos aos ritmos tocados no banjo” (LUISINHO LINS, 2009).

Segue, uma breve descrição do carimbó de Santarém Novo, do qual nos fala Lins.

A irmandade de São Benedito, fundada há quase duzentos anos no município, mantém uma tradição extremamente complexa que envolve onze dias ininterruptos de festa, incluindo novenas, ladainhas, alvoradas, levantamento, derrubada e varrição do mastro, queima de fogos, pilouro – sorteio dos festeiros, trajes tradicionais e diversos cargos como juízes, festeiros, mordomos, padrinhos, fiscais e outros. [...] Formado exclusivamente por lavradores, pescadores e tiradores de caranguejo da própria comunidade, o conjunto utiliza somente instrumentos de percussão produzidos artesanalmente pelos mestres locais, tais como os grandes curimbós escavados em tronco de árvore e encuirados com couro de animais, o rufo (espécie de tambor pequeno de marcação), maracás feitos de cuieiras, o reque-reque feito de bambu, etc. [...] Os trajes tradicionais de dança – paletó e gravata para os homens e blusa de manga e saia longa para as mulheres. [...] Esses trajes rituais derivam do caráter sagrado do Carimbó da Irmandade, sendo mantido com rigor por todos os irmãos.¹⁶⁴

A semelhança entre as células rítmicas encontradas nestas duas manifestações, localizadas em regiões distintas e distantes uma da outra, demonstra que tanto para o carimbó de Santarém Novo, quanto para o carimbó de Marapani estes ritmos são fundamentais, independentemente se tocados no *rufo* ou no banjo.

Ao referir-se a opção do grupo por apresentar o carimbó de Marapani, no qual o banjo é utilizado, George Sampaio aponta como fator relevante a proximidade dessa região com a cidade de Belém.

¹⁶⁴ CARIMBÓ – PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO. Blog oficial da campanha. *O Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (PA)*. [on-line] [acesso 28 de novembro 2002]. Disponível em: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/2008/12/o-carimbo-de-sao-benedito-de-santarem.html>

Porque é o seguinte, Marapani é mais próximo de Belém do que Santarém Novo. Marapani é, de carro, duas horas. [...] Então a gente pegou o que tava mais próximo da gente, em relação a Belém, que é Marapani e em Marapani, carimbó é com banjo e banjo artesanal por sinal, feito pelo povo local, então a gente pegou essa proximidade e com certeza se Belém fosse mais próximo a Santarém Novo, a gente marcaria o carimbó com o rufo, né?¹⁶⁵

Podemos ver que, mais uma vez, o contato facilitado pela proximidade com a manifestação folclórica direciona as atividades do grupo, propiciando aos seus integrantes a possibilidade de vivenciar estas manifestações da melhor maneira possível. Através da observação e da interação com os herdeiros destas tradições, adquirem o conhecimento e desenvolvem o respeito por tais tradições que, de acordo com os integrantes do Sabor Marajoara, são imprescindíveis e necessários para sustentar o trabalho que será desenvolvido pelo grupo a partir dali.

Os integrantes do Sabor Marajoara se vêem e se entendem como parte daquela cultura, especificamente da cultura paraense de um modo geral, na qual aquela de forma mais ampla está inserida.

Neste sentido, o trabalho do Sabor Marajoara se desenvolve em direção oposta ao fenômeno observado por Travassos (2004), onde as manifestações folclóricas apresentadas localizam-se em regiões geográficas e culturais distantes e distintas, e que muitas vezes apenas o líder no novo grupo teve a oportunidade de conhecer mais profundamente, transmitindo-a aos jovens interessados através de oficinas e aulas.¹⁶⁶

Durante a apresentação do grupo os tocadores do curimbó têm ampla liberdade para improvisar e interagir com os dançarinos, reforçando deste modo, o diálogo existente entre música e dança. Em relação à afinação dos curimbós, os

¹⁶⁵ George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁶⁶ O Maracatu é a manifestação que melhor se encaixa no fenômeno observado por Travassos. A partir do movimento Manguebeat, liderado pelo músico pernambucano Chico Ciente na década de 1990, o Maracatu se popularizou e se espalhou pelo Brasil. Atualmente, mestres de Maracatu de Recife viajam por todo o Brasil ministrando oficinas em escolas, centros culturais e universidades, e a partir destas oficinas, em várias regiões brasileiras foram formados grupos de Maracatu.

tambores se dividem em graves, médios e agudos. No Sabor Marajoara na maioria das vezes são utilizados apenas dois curimbós, eventualmente, e dependendo do repertório de danças que será apresentado, é acrescentado um terceiro tambor. “Terceiro (curimbó), mas isso é mais pra momentos especiais, o afrorreligioso que nós apresentamos, tem momentos que, um é o médio...” (GEORGE SAMPAIO, 2011). O curimbó grave geralmente faz a marcação e sustenta o pulso, enquanto o curimbó mais agudo, chamado de repique, improvisa em constante diálogo com a dança e com a música. “Justamente isso, pra não ficar, pra diferenciar o que um curimbó faz de marcação, que é essa a função dele marcar, e o de repique, são dois diferentes.” (GEORGE SAMPAIO, 2011).

Apesar desta divisão, aparentemente clara, o tambor grave marca e o tambor agudo improvisa; na prática, como pudemos constatar, é comum os papéis se inverterm e podem até mesmo ocorrer momentos em que os dois curimbós farão intervenções improvisadas ao mesmo tempo.

Agora a gente tem aquela preocupação de que tudo tem o seu momento exato, a música não pode ser a Deus dará, aleatória. [...] nós temos a marcação, nós temos aquele momento certo, a hora certa de, quem tiver fazendo o repique. [...] na hora que tu sentir, o músico sente na hora de fazer a virada, dele virar, dele mostrar o que ele sabe [...].¹⁶⁷

Como constatamos, a fala dos integrantes do Sabor Marajoara deixa claro que o grupo tem plena consciência da sua condição de grupo *parafolclórico*, não herdeiros diretos das manifestações folclóricas que apresentam e, é exatamente nesta condição que o grupo se apoia para justificar a liberdade em relação à concepção da sonoridade e dos arranjos utilizados em suas músicas.

¹⁶⁷ George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

3.7.1 Sons em construção

Os arranjos das músicas do Sabor Marajoara são criados coletivamente e contam com a participação de todos os músicos do grupo. Na prática, o diretor musical funciona como um mediador, responsável pela administração e orientação das ideias que surgem e que serão experimentadas nos ensaios. O momento da concepção dos arranjos é o único momento no qual os músicos estão separados dos dançarinos e nos demais, todos estão reunidos e música e dança são sempre ensaiadas juntas. Desta maneira o grupo ganha unidade, pois, somente assim, é possível a compreensão do todo, onde músicos e dançarinos dialogarão de maneira colaborativa em proveito da manifestação que será apresentada.

Não obstante a liberdade na criação dos arranjos, a compreensão e o respeito para com a manifestação folclórica em questão são os parâmetros que norteiam o trabalho do grupo. Os integrantes do Sabor Marajoara sentem-se ligados a elas de forma umbilical, são parte desta cultura que tem que ser olhada com cuidado e apreço, ao mesmo tempo em que merece ser exaltada e divulgada através das atividades do grupo.

Eu tenho é o seguinte, como base de trabalho o seguinte: pra tu elaborar um trabalho, tem que conhecer a sua origem... acho que pra tudo na tua vida. Então pra gente transformar um arranjo como o Sabor Marajoara costuma fazer, a gente primeiro tem que ouvir, saber como é, o tradicional. E como nós temos o parafolclórico, nós temos a liberdade de criar em cima do que já tem. Mas a gente se preocupa muito em não desrespeitar o que, o que já é. Não sei se você tá me entendendo, então a gente escuta todinho, a música como ela já é [...].¹⁶⁸

Depois de concebido o arranjo e discutido entre os músicos qual a melhor maneira de executá-lo, um esboço do que será o produto final é apresentado aos dançarinos para ser testado e experimentado junto à dança. Se aprovado por todos, está pronto pra ser levado ao palco, caso haja alguma divergência, retoma-se o trabalho entre os músicos até o consenso geral.

¹⁶⁸ George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

A gente pode dizer o seguinte, vamos montar o primeiro arranjo, montamos, finalizamos, aí chega uma pessoa que vai montar a coreografia, aí chega pra você e diz, olha, a música é assim. Deu.. se não deu certo a gente bora ver onde é que vai encaixar. Montamos novamente a música, dançarinos, montou a coreografia, deu certo? Aí a gente vai só lapidando.¹⁶⁹

Nos grupos folclóricos estudados neste trabalho e, de modo geral nas demais manifestações tradicionais brasileiras, a música e a dança estão intimamente ligadas. São instancias complementares, uma existindo em função da outra. O ato de tocar, cantar e dançar são fios de uma mesma trama, se executados separadamente correm o risco de se romper, desmanchando todo o tecido que os envolve e os une.

Esta trama, em certa medida também se reflete no trabalho de um grupo *parafolclórico* como o Sabor Marajoara, a relação de interdependência existente entre música e dança permeia todo o trabalho do grupo; desde a concepção dos arranjos para as músicas, até a sua união com a dança para a qual foi concebida.

Tu só pode dançar se tiver a música [...] Agora assim, a gente pensa na música justamente para que a dança.. ela tenha o seu chão. [...] o músico pouco aparece, não aparece mesmo porque a gente tem esse trabalho de não aparecer, a gente tem que fazer com que a música chegue. A gente aparece através da música [...].¹⁷⁰

Em um grupo *parafolclórico* como o Sabor Marajoara, nota-se que a relação entre música e dança é similar ao que ocorre nos grupos folclóricos. A música e a dança não se separam e, além disso, em alguns casos específicos como a da Dança do Obaluaê e do Batuque Amazônico, por eles denominadas “afrorreligiosas”, esta relação de simbiose é ainda mais evidente, aproximando-os ainda mais, neste sentido, das manifestações folclóricas que apresentam.

¹⁶⁹ George Sampaio em entrevista ao autor em 30 de julho de 2011.

¹⁷⁰ Idem.

Considerações finais

Todos os anos, pelo mês de março, uma família de ciganos esfarrapados plantava a sua tenda perto da aldeia e com um grande alvoroço de apitos e tambores, davam a conhecer os novos inventos.¹⁷¹

Examinamos, até aqui, as ideias que nortearam nosso trabalho. Interessava-nos o Festival do Folclore de Olímpia de maneira geral e, em especial, a relação deste com alguns grupos folclóricos que são vistos praticamente, apenas durante o período de sua realização. Partindo da hipótese de que o FEFOL tornou-se o principal espaço de realização das atividades para certos grupos folclóricos, conduzimos o trabalho com o propósito de entender quais os motivos que levam estes grupos a percorrer centenas de quilômetros, todos os anos, deslocando suas manifestações dos seus locais de origem para um novo espaço, o que, necessariamente, os transforma.

O estudo possibilitou o entendimento do FEFOL enquanto uma “tradição inventada”, ancorado nas manifestações folclóricas ou tradicionais existentes em Olímpia na época em que foi idealizado pelo professor Victório Sgorlon e seus alunos, entre eles José Sant’anna. Consolidado pela tradição transformou-se no maior festival de folclore do país.

No Festival do Folclore de Olímpia os grupos folclóricos são respeitados e valorizados, e esta experiência ultrapassa suas fronteiras, fortalecendo estas manifestações e propiciando o “renascimento” dos próprios grupos. Seu espaço transforma-se em um espaço “sagrado”, e o próprio Festival torna-se o “mito” a ser celebrado. Retornar à Olímpia representa reviver esta sensação e renovar o “acordo” firmado entre o grupo e o FEFOL, além de ser uma forma de “devolver” parte do que foi recebido. No novo espaço de consagração e através de “ritos”, também inventados, garante-se a perpetuação da sensação de “renascimento” do

¹⁷¹ García Marquez, 2007, p. 9.

grupo. Por serem os próprios grupos folclóricos a conferirem a condição de “sacralidade” ao espaço do FEFOL, a relação entre eles transcende uma mera relação mercadológica, passando a operar em outro nível simbólico.

As trocas e transformações culturais e simbólicas postas em movimento neste processo são vistas de formas diferentes pelos grupos envolvidos. Para os grupos que mantêm as suas festas em seus locais de origem, porém transformadas, como é o caso da Congada Chambá¹⁷², as mudanças são consideradas positivas, e o papel desempenhado pelo FEFOL é o de um espaço catalisador, de valorização e divulgação das suas manifestações.

Para os grupos que ainda mantêm suas festas muito próximas da forma como eram realizadas no passado, como, por exemplo, o Moçambique “O Manhoso”¹⁷³ da cidade de Ibiraci, Minas Gerais, as transformações são vistas com ressalva. Apesar de reconhecer a importância do FEFOL como um espaço de divulgação e valorização das suas tradições, o Capitão José Inácio de Oliveira diz que “no passado o Festival era feito de maneira mais tradicional”.

A Congada Chambá e o Moçambique de Ibiraci são grupos “autênticos”, quase centenários e considerados legítimos representantes das tradições do Congado, e apesar do olhar divergente concordam em um ponto: independentemente das transformações observadas no decorrer do tempo, o FEFOL sempre valorizou as suas tradições.

O espaço do Festival situa-se em um tempo sem-tempo, semelhante ao que ocorre com o espaço das *brincadeiras* e com a cidade de Macondo, no livro *Cem Anos de Solidão* de Gabriel Garcia Marquez. Esse tempo sem-tempo tem a capacidade de cristalizar o espaço, do Recinto do Folclore e da própria cidade de Olímpia, quando os grupos vão às ruas durante a *peregrinação folclórica*. Essa cristalização confere, ainda que por um breve momento e de maneira utópica, condições de igualdade a todos que estão inseridos em seu contexto.

¹⁷² A festa da Congada Chambá é hoje um encontro de Congadas realizado com o apoio da prefeitura de São Sebastião do Paraíso.

¹⁷³ O Moçambique “O Manhoso” de Ibiraci ainda realiza a sua festa de acordo com os preceitos tradicionais do Reinado do Rosário.

Nesse sentido, a cada nova edição o FEFOL desloca o tempo cronológico da cidade, transportando-a para outro estrato, introduzindo uma pulsão vital, que por ser única, está em constante transformação. Traz intrinsecamente o que vem de fora, algo inquietante que, por um curto período de tempo, é dado a todos conhecer. Põem em relevo três aspectos do mundo: o que o mundo é; o que se desejaria que ele fosse; e o que ele deveria ser. No FEFOL, a diversidade dos saberes e das tradições, representadas pela presença dos grupos folclóricos, mostram que o Brasil é um país plural, com várias vozes; o seu espaço mostra que ele deveria ser um país único; e a condição de igualdade, atribuída aos grupos durante a sua realização, mostra um desejo de que todas as suas vozes tivessem o mesmo protagonismo, o mesmo valor.

O Festival do Folclore de Olímpia relaciona-se com a cidade como um espelho, e mostra, ao contrário do discurso político, que o Brasil não é único, e que nesse mito, muita gente e muita coisa deixam de serem vistos.

A visualização desses aspectos e a possibilidade de vivenciá-los somente são possíveis por um curto período de tempo, e dentro do tempo sem-tempo do FEFOL. O mesmo tempo cristalizado de Macondo que possibilita aos ciganos esfarrapados de Melquíades plantar sua tenda à margem do rio, e espantar e transformar a cidade todos os anos.

Os textos pesquisados para a realização desta pesquisa focalizam os grupos folclóricos em si, dentro do contexto das suas festas e rituais. Nosso trabalho, entretanto, buscou entender melhor um tipo de evento ainda pouco estudado no que concerne à cultura popular e mais especificamente à cultura popular brasileira, aqui representado pelo Festival do Folclore de Olímpia. O estudo deste e de outros eventos similares, além de proporcionar o conhecimento de inúmeras manifestações folclóricas ou tradicionais brasileiras e dos processos de negociações e adaptações verificadas nestes contextos, podem contribuir para a compreensão de um fenômeno comum no Brasil do século XXI e claramente observado no FEFOL, o renascimento das práticas tradicionais no ambiente contemporâneo.

Referências*

ANUÁRIO DO FOCCLORE. [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.

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 FOCCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano XXIII, nº 26, 1997.

ANUÁRIO DO FOCCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, ano XXIV, nº 27, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *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.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. Tradução Sergio Miceli et al. 6º 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).

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.

CARVALHO, José Jorge. *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.

* Baseadas na norma NBR 14724, de 2011, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CANCLINI, N. G. Néstor. *Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 18 – 66.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 11ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Tradução Luis Gil. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1991. 99p. (Colecion Labor, nueva serie 8).

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cien Años de Soledad*. 13º ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *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.

HOBBSBAWM; E. RANGER, T. *A invenção das Tradições*. Traduzido por Celina Cardim. 3ª ed. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

LUCAS, Glaura. *O Batuque e os “Filhos de Zambi”: recriações sócio-musicais na Comunidade Negra dos Arturos*. In: anais do III Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, São Paulo: 2006, p. 1 – 7.

MENEZES BASTOS, “*Musicologias Kamayurá*”. In: *A musicológica Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: editora da UFSC, 1999.

_____. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje*, 2004.

MINARD, Claude. “*Les obsessions, entre mythe et rite. Approche ethnopsycanalytique*.” In *les obsessions*, 1982: 230.

NORDESTEWEB NOTÍCIAS. Diário de Natal. *Boi de Reis de Cuité fará show em SP*. 2008. Disponível em: <http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060804c.htm> Acesso em: 04 dez. 2011.

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.

REILY, Suzel Ana 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: UFMG, 2002.

_____. “*Musical Performance at a Brazilian Festival*.” In: *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 3 (1994), p. 1 a 34.

_____. “Departures” In: *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

_____. *Musicalidade, Colonialismo e Comunidades de Prática nas Minas Gerais do Século XVIII*. (não publicado), 2010.

SANT’ANNA, José. *Folclore – Festa de um povo que se entende*. Anuário da Comissão Municipal de Folclore e do Departamento de Folclore. 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.

TONICO; BIBI; NILTON JOSÉ. Olímpia Menina Moça. Intérprete: TONICO E TINOCO. Tinoco 32 anos. Continental, p1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. Opus 9. ANPOM, 2003.

_____. “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.

Referências

Entrevistas

ARANTES, A. J. *José Antonio Arantes*: inédito. Olímpia, 12 de janeiro de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

EUSTÁQUIO, S. E. *José Salvador Eustáquio*: inédito. Olímpia, 31 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

FERREIRA, João. *João Ferreira*: inédito. Olímpia, 16 de maio de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

FERREIRA, José. *José Ferreira*: inédito. Olímpia, 16 de maio de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

MANZOLLI, Ap. M. de. *Maria Aparecida de Araújo Manzolli*: inédito. Olímpia, 11 de junho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão dos Reis.

MARQUES DA SILVA, Edward. *Edward Marques da Silva*: inédito. Olímpia, 16 de maio de 2001. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

MONTEIRO, B. A. E. *Eliana Antonia Bertoncelo Monteiro*: inédito. Olímpia, 17 de maio de 2001. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

MONZANI, L. F. *Luís Fernando Monzani*: inédito. Olímpia, 10 de janeiro de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

OLIVEIRA, C. I. *Idelfonso Cruz de Oliveira*: inédito. Olímpia, 26 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

OLIVEIRA, I. J. *José Inácio de Oliveira*: inédito. Olímpia, 31 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

REIS, Antonio dos. *Antonio dos Reis*: inédito. Olímpia, 18 de maio de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

SAMPAIO, George. *George Sampaio*: inédito. Olímpia, 30 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

PARENTE, Paulo. *Paulo Parente*: inédito. Olímpia, 30 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

ROCHA, Thiago. *Thiago Rocha*: inédito. Olímpia, 30 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

SILVA, L. M. de. *Maria de Lourdes Silva*: inédito. Olímpia, 30 de julho de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

SGORLON, Victório. *Victório Sgorlon*: inédito. Olímpia, 13 de janeiro de 2011. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.

Bibliografia

ALMEIDA Renato. *Inteligência do Folclore*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal S.A., 1957.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. (Org.) Oneyda Alvarenga. São Paulo: Martins, 1959, 3 t.

ANUÁRIO DO FOCCLORE. [do] Departamento de Folclore do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" da Prefeitura Municipal de Olímpia. Olímpia, 1971 a 2011.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 11ª 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, Eduardo Henrik. "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. 6ª ed. Campinas: Papirus, 1994.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ática, 2003.

BALANDIER, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós, 1994.

BARROSO, Osvaldo. "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.

BECKER, Judith. "Deep Listeners". In: *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

BLACKING, John; "Reflections on effectiveness of Symbols". In: *Music, Culture and Experience*. Chicago: Chicago University Press, 1995 [1985].

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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.

CARNEIRO, Edson. *Dinâmica do folclore*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

CEZAR, Lilian Sagio. *A Congada e a câmera: ação afro-descendente e representação midiática*. Dissertação de Mestrado, Instituto Artes, UNICAMP. Campinas, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*, Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1990.

CHAUCHARD, Paul. *Fisiología de las costumbres*, Buenos Aires: Troquel, 1966.

CONNERTON, Paul. “*A Memória Social*”. In: *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

DAMATTA, Roberto. *O que faz do brasil, Brasil?* 8ª ed. Rio de Janeiro, 1997.

DELLA MÔNICA, Laura. *Manual do folclore*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1989.

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*, 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990/1982.

FLORESTAN, Fernandes. *O folclore em questão*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. – 1ª ed. 3ª reimp. – Buenos Aires, Paidós, 2010.

GEERTZ, Clifford. *a Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LCT – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GIRARDELLI, Élsie da Costa. *Ternos de Congos: Atibaia*. Rio de Janeiro. MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

GUTZWILLER, Andreas. *Stone Age and Promised Land: An Answer to James Reid' Ethnomusicology*; xxiii/i, 103-107, 1979.

KEIL, Charles; FELD, Steven. "Participation in Grooves". In: *Music grooves: Essays and dialogues*. Chicago/London: University of Chicago, 1994.

LE GOFF, Jacques. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1994.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 6ª ed. São Paulo: Record, 1985.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Aspectos Interculturais da Transcrição Musical*. ANPPOM, 2005.

ORTIZ, 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: Ed. UFMG, 2006. p. 321-329.

PEDRASSE, Carlos Eduardo. *Banda de Pifanos de Caruaru: uma análise musical. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP*. Campinas, 2002.

PFAHLER, Gerhard, *El hombre y su pasado*. Barcelona: Editorial Labor, 1965.

PINTO, T. O. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora". In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, V.44 nº 1, 2001.

ROUGET, Gilbert. "Trance and Possession". In: *Music And Trance: A theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Tradução Giovanni Cirino. In MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres: The MacMillan Press, 1992.

TURINO, Thomas. "Social Identities and Indigenous Musical Practices". In: *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

_____. "Habits of the Self, Identity and Culture". In: *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

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.

Glossário

Bailado – momento da apresentação em que os congadeiros (na Congada Chambá) tocam e dançam executando movimentos acompanhados de grandes saltos.

Bétia ou bente altas – brincadeira praticada com dois tacos de madeira, uma bola e quatro participantes, dois rebatedores e dois lançadores. A brincadeira consiste em lançar e rebater a bola ao estilo do basebal.

Boi de Orquestra – um dos sotaques do Bumba meu Boi do Maranhão, caracterizado pela utilização de instrumentos de sopro (trompetes, trombones e saxofones), em seu instrumental.

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.

Brincante – nome dado aos integrantes dos grupos folclóricos ou tradicionais, também chamados de brincadeiras. É quem brinca, quem realiza a brincadeira.

Brincadeira – como os integrantes dos grupos folclóricos ou tradicionais, principalmente no nordeste brasileiro, designam seus grupos: brincadeira do boi, brincadeira do cavalo marinho, brincadeira dos cabocolinhos, etc.

Caboclinhos ou cabocolinhos – são danças dramatizadas, se apresentam fantasiados de índios e representam a luta entre caboclinhos e brancos.

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.

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, p. 96)

Chegada de Reis – como também são chamadas as Festas promovidas pelas Folias de Reis em honra aos Santos Reis.

Folias de Reis ou Companhia de Reis – são grupos formados geralmente por pessoas da mesma família, que cantam e tocam ao som da viola caipira, flautas artesanais e instrumentos de percussão, como tambores, pandeiros e chocalhos. Há ainda a figura dos “palhaços”, indivíduos mascarados que representam os soldados do Rei Herodes, durante a perseguição ao Cristo Menino.

Folias do Divino – se assemelham as Folias de Reis e desempenham o mesmo papel de arrecadar, através de doações, fundos para a realização de suas festas.

Foliões – como são denominados os integrantes da Folia de Reis.

Guarda – nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias. (Lucas, 2002, p. 241).

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.

Guerreiros – Auto popular do Estado de Alagoas, pertencente ao ciclo do reisado. Usam chapéus imitando catedrais com espelhos e utilizam como instrumentos, tambores, sanfonas, triângulo e pandeiros. (Cascudo, 2001, p. 268).

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. (Cascudo, 2001, p. 369 e 370).

Moçambique – manifestação popular afro-brasileira ligada as festas em honra a Nossa Senhora do Rosário e a São Benedito, também conhecidas como Festas de Congado. Formados exclusivamente por homens, os Moçambiques cantam e dançam em honra a estes Santos ao som de instrumentos de percussão característicos, denominados caixas de folia e patangomes.

Obaluaê – 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.

Pandeirão – instrumento de percussão utilizado no Bumba Meu Boi do Maranhão com sotaque de matraca. Espécie de pandeiro gigante, sem platinelas e originalmente sem tarraxas, necessita ser afinado ao calor do fogo. Atualmente também encontram-se pandeirões afinados por mecanismo de tarraxas. (Anuário do 47º Festival do Folclore de Olímpia, 2011).

Pastoril – Folguedo 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. Usam saias, aventais, portando pandeiros.

Peregrinação – nome que se dá ao movimento realizado pelas Folias de Reis todos os anos. Compreende o período que se inicia no mês de novembro ou dezembro e termina no dia 06 de janeiro do próximo ano, dia consagrado aos Santos Reis. Durante a peregrinação a 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 por ocasião do encerramento das suas atividades daquele ano. Nesta festa, toda a comunidade se faz presente e sempre há muita fartura de comidas e bebidas.

Prenda – nome dado ao prêmio a que os jogadores concorrem no jogo do bingo.

Quermesses – festas que tinham lugar mais especificamente nos bairros da zona rural da cidade, geralmente eram feitas em honra à algum santo católico. Construíam-se grandes “barracas”, onde se vendia comida e bebida, havia apresentações musicais e se jogava o jogo do bingo.

Recomenda de Almas – Grupo de pessoas que saem à época da quaresma cobertos com lençóis brancos, rezando pelas almas. Batem de porta em porta ao som da matraca, os moradores colocam comida na porta das casas, mas não podem abri-las.

Sotaque – como são denominados os estilos do Bumba meu Boi: sotaque de matraca, de zabumba, de orquestra.

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

DVD – Exemplos das performances musicais dos grupos folclóricos no FEFOL

FAIXA 1

Batalhão de Bacamarteiros do Povoado de Aguada (Sergipe): instrumentos, caixa e onça; peregrinação folclórica, cortejo pelas ruas da cidade; chegada na Praça da Matriz; tiros de Bacamarte na Praça; Bacamarteiros na arena do FEFOL; tiros de bacamarte na arena; Bacamarteiros no palco do FEFOL.

Imagens: Maria Fernanda Santos e Edson Antonio Magro, 2011.

FAIXA 2

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 3

Congada Chapéu de Fitas (São Paulo): palco do FEFOL.

Imagens: Luis Fernando Rabatone, [200-].

FAIXA 4

Congada Chambá (Minas Gerais): desfile de encerramento do FEFOL; palco do FEFOL.

Imagens: Maria Fernanda Santos, 2011. Edson Antonio Magro, [200-].

FAIXA 5

Grupo Sabor Marajoara (Pará): palco do FEFOL, xote bragantino; murambiré; Obaluaê; lundu marajoara.

Imagens: Edson Antonio Magro, [200-].

FAIXA 6

Paisagem sonora do FEFOL: integração no colégio Anita Costa, Guerreiros e Bacamarteiros; Terno de Congada do Menino Jesus (Minas Gerais) nas ruas do Recinto do Folclore; Boi de Mamão no palco do FEFOL, grupo folclórico Filhos da Terra (Santa Catarina); Frevo no Recinto do Folclore, Grupo Parafolclórico Papanguarte (Pernambuco); Gaúchos ao som dos Bacamarteiros, peregrinação folclórica, CTG Estância da Serra (Rio Grande do Sul); Grupo Folclórico Reisado Zabelê (Paraíba); Banda de pífanos; Grupo Folclórico Boi Calemba Pintadinho (Rio Grande do Norte) no desfile de encerramento do FEFOL; Maracatu Piaba de Ouro (Pernambuco) na Praça da Matriz; Recomenda de Almas no palco do FEFOL.

Imagens: Maria Fernanda Santos, 2011. Estêvão Amaro dos Reis, 2001. Edson Antonio Magro, [200-].

FAIXA 7

Pastoril Dona Joaquina (Rio Grande do Norte): palco do FEFOL.

Imagens: Edson Antonio Magro, 2010.