LOCAL:
RECINTO DO FOLCLORE
PROF. JOSÉ SANT´ANNA

JUBILEU
DE ORQUÍDEA

GRUPO FANDANGO DE TAMANCO CUITELO DAS CIDADES DE RIBEIRÃO GRANDE/SP E CAPÃO BONITO/SP.

anuário folclore

55º FESTIVAL DO

ESTÂNCIA TURÍSTICA DE OLÍMPIA

03 A 11 DE AGOSTO DE 2019

O maior encontro da cultura popular brasileira!

FOTOS: ANDRÉ XAVIER E MAISHA MARIA DE ARAÚJO SANTOS

EDIÇÃO ESPECIAL

anuário folclore

55º FESTIVAL DO

JUBILEU DE ORQUÍDEA

Olímpia, capital nacional do folclore

ANO XLIII[1] - Nº 46 - AGOSTO DE 2019

ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL
"DR. ANTÔNIO AUGUSTO REIS NEVES"

PREFEITURA DA ESTÂNCIA TURÍSTICA DE Olímpia
O MELHOR DESTINO É AQUI!

Publicação
Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia
Arquivo Público Municipal
Secretaria Municipal de Turismo
Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Lazer

Todo o trabalho de redação assinado é de total responsabilidade do autor.
Quaisquer artigos ou ilustrações podem ser reproduzidos, desde que citada a fonte.

Expediente: Rua David de Oliveira, 299, Centro, CEP. 15.400-000
Telefone: (17) 3279-3299
Diretor: José Sant´anna *(in memoriam)*
Consultor: André Luiz Nakamura
Coordenador de Edição: Estêvão Amaro dos Reis
Organizadores: Cristina Prado Rodrigues, Estêvão Amaro dos Reis, Maria do Carmo Passi, Mylene Gonçalves e Rosely Seno
Conselho Editorial: Cristina Prado Rodrigues, Estêvão Amaro dos Reis, Maria Antonia de Oliveira, Maria do Carmo Passi, Mylene Gonçalves, Rosali Gobato Ducati e Rosely Seno
Fotografias: Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia/Divisão de Comunicação e colaboradores
Revisão: Cristina Prado Rodrigues, Estêvão Amaro dos Reis, Maria Antonia de Oliveira e Priscila Fernanda Minani
Diagramação: Douglas de Oliveira
Impressão: Gráfica JV Ltda ME
Rua Joaquim Miguel dos Santos, 359, Bairro: Centro
Telefone: (17) 3281-7973
E-mail: gráfica_jv@uol.com.br

1. A partir da 49ª edição do FEFOL houve uma descontinuidade na numeração, (ano e nº de publicação), do Anuário do Folclore, o que foi retomada nesta edição de 2019.

anuário do folclore edição especial

Cara leitora, Caro leitor,

É com grande honra e entusiasmo que apresentamos a edição 2019 do Anuário do Festival do Folclore de Olímpia que, além de ser um patrimônio de nossa festa, se torna ainda mais especial porque, neste ano, faz uma homenagem àquele que mantém viva a importância da preservação da cultura em nossos corações, o nosso saudoso Professor José Sant'anna.

No decorrer das páginas, você poderá encontrar muita informação, diversidade cultural, tradição e lembranças do FEFOL, um dos maiores e mais importantes festivais do país.

Além de contar com um rico conteúdo acadêmico e científico sobre os estudos e artigos acerca do folclore na contemporaneidade, este material se enriquece de homenagens especiais ao idealizador da festa, trazendo depoimentos de pessoas importantes que passaram pela vida de Sant'anna e que contribuem e contribuíram com a realização do festival ao longo dos anos. Traz ainda relíquias de Prefácios das primeiras edições do Anuário, escritas por suas mãos.

Também neste informativo, será possível conhecer mais de perto e se aprofundar na história do Grupo Fandango de Tamanco Cuitelo, de Ribeirão Grande-SP, que foi descoberto por Sant'anna e participou de todas as edições do festival até hoje, motivo pelo qual foi escolhido para ilustrar o Cartaz Oficial da edição 2019.

Ao fim do anuário, também se encontra a relação de grupos participantes do 55º Festival do Folclore para eternizar não só a passagem deles pelo palco da festa, mas a sua contribuição para a preservação da cultura popular brasileira.

Assim, materializamos aqui, em palavras, frases, fotos e lembranças, mais uma edição do Festival do Folclore de Olímpia, patrimônio da Capital Nacional do Folclore e de todo o país.

Fernando Cunha

Prefeito de Olímpia

Mensagem da Comissão

Tenho aqui a grata oportunidade de escrever algumas palavras sobre um tema de extrema importância para o pensamento cultural de Olímpia, o Festival do Folclore. Todos aqui, nascidos ou não na cidade, carregam dentro de si, de alguma maneira, esse legado. E esse Anuário representa um aporte de grande potencial cultural, onde se registra, se divulga e se cultiva o tema Folclore e, mais do que isso, apresenta grande relevância, por tratar-se de um veículo de estímulo à pesquisa.

Estamos no quinquagésimo quinto Festival e essa publicação sobre o tema Folclore tem acompanhado todo o trajeto dessa efervescência cultural na qual Olímpia mergulha durante o mês de agosto, há cinquenta e cinco anos.

Nessa edição especial, o Anuário procurou registrar homenagens ao nosso mestre, professor José Sant´anna, com algumas palavras de quem o conheceu de perto e pôde conviver com a personalidade ímpar de um indivíduo altruísta, culto e apaixonado pela cultura popular. E é a essa pessoa que expresso aqui minha profunda gratidão, por ter a oportunidade de, como representante da Cultura de Olímpia, dar continuidade à semente plantada há cinquenta e cinco anos e poder cultivá-la em toda a sua potencialidade. Homenageio, também, o Grupo Fandango de Tamanco Cuitelo e, através desse grupo, homenageio todos os grupos que nos visitam anualmente, trazendo essa profusão de cores e sabores para Olímpia e nos presenteiam com tamanha interatividade cultural.

Sim, somos uma cidade privilegiada. Não bastassem cinco décadas e meia de convivência com esse legado, que nos dá a oportunidade de vivenciar a cultura popular de forma legítima, assim como cultivar as suas raízes, somos também agraciados com as águas termais, nos beneficiando como moradores e dando as boas vindas aos turistas que usufruem da magnitude dos atributos de nossa cidade.

Como Secretário de Turismo e de Cultura, Esporte e Lazer da Estância Turística de Olímpia, transmito aqui todo o meu orgulho por fazer parte dessa engrenagem de bem aventuranças comandada pelo Prefeito Fernando Cunha e vislumbro um futuro promissor para este Município e com ele vibro, a cada conquista.

Selim Jamil Murad

Presidente da Comissão Executiva do 55º Festival do Folclore
Secretário Municipal de Turismo e
de Cultura, Esportes e Lazer

Mensagem do Arquivo Público

É com grande senso de responsabilidade que o Arquivo Público Municipal participa da edição do Anuário do 55º Festival do Folclore, patrimônio de nossa querida Olímpia.

Respeitar as tradições de um povo é respeitar seu maior patrimônio – a sua identidade, a dignidade humana.

O folclore, enquanto expressão da identidade cultural de um povo, nos revela a riqueza, a cor e a criatividade do imaginário humano.

O Festival do Folclore, que tem sua capital em Olímpia, se revela uma festa de cores e sons que nos encanta e fascina, diante da grandiosidade do espetáculo que a união das diversas manifestações proporciona.

Olímpia tem sorte em ter em seu berço o brilhante Prof. José Sant'anna que, com sensibilidade ímpar, nos deixou esse legado grandioso.

O Arquivo Público Municipal, com o apoio do prefeito Fernando Cunha, espera contribuir sempre, de forma relevante, para a documentação e preservação desse precioso legado.

Eliane Beraldo Abreu
Arquivo Público Municipal
Secretária Municipal de Administração

Sumário

Boa noite, senhor! Eu cheguei de longe e avistei essa terra tão boa.....11
Estêvão Amaro dos Reis

Prefácios antigos.....13
7º Anuário – ano II – 1971.....13
8º Anuário – ano III – 1972.....14
9º Anuário – ano IV – 1973.....15
12º Anuário – ano VI – 1976.....16
14º Anuário – ano VIII – 1978.....17
18º Anuário – ano IX – 1982.....18

Homenagem ao Professor Sant´anna.....19
Depoimentos.....19
O que ele nos deu.....19
Maria Antonia de Oliveira
Eu não!.....20
José Rubens Rebelato
55 Festas do Folclore.....22
Luis Fernando Monzani
Ângela Savastano.....24
Luiz Paulo Campos.....25
Nosso professor, Zé Sant´anna, falava francês.....26
Miguel Luiz Ramos Filho

Entrevistas.....28
Célio José Franzin.....28
Adelís Paula dos Santos.....29
Maria Aparecida de Araújo Manzolli.....30
Antonio Aparecido de Miranda.....31
João Norberto Gianotto.....32
Sílvio Roberto Mathias Neto.....33
Raul Galetti.....34
José Ferreira.....35
Geraldo dos Santos.....36

Mensagem ao André Nakamura.....37
Rosely Mayse Seno

Grupo Homenageado (Capa).....**38**
Fandango de Tamanco Cuitelo.....38

Culinária tradicional.....**44**
Rojão – Fandango de Tamanco Cuitelo.....44

Bodas ou Jubileu?.....**45**
José Sant'anna (1937-1999)

Folclore nas Escolas.....**47**
Ingrid Di Marco

Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia.....**53**
Estêvão Amaro dos Reis

Patrimônio Cultural de Olímpia.....**55**
Bens materiais e imateriais e a minha experiência com o Professor José Sant´anna.....55
Rosely Mayse Seno

Novos Estudos.....**62**
Novos contextos de performance, festivais de folclore e o caso do Pastoril Dona Joaquina.....62
Estêvão Amaro dos Reis
O canto da Companhia de Reis "Estrela da Guia" de Olímpia – SP.....71
Jacqueline Falchetti
Gente de sua gente: os registros sonoros de Théo Brandão.....81
Wagner Diniz Chaves
Influência africana na linguagem dos sinos de São João del Rei.....105
Yuri Honorato Vieira
A ideia de *folk* e as musicologias.....115
Edilberto Fonseca
O Semba Angolano e as suas ligações com o folclore.....136
Mateus Mapa Kuschick
Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia.....149
Guilhermina Maria Lopes
Érica Giesbrecht
Lenita Waldige Mendes Nogueira

Relação dos grupos participantes.....**157**
Comissão organizadora.....**158**

Boa noite, senhor! Eu cheguei de longe e avistei essa terra tão boa

Estêvão Amaro dos Reis
Músico e Etnomusicólogo

Doutor e Mestre em Música/Etnomusicologia, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do Festival do Folclore de Olímpia. De suas pesquisas resultaram os seguintes trabalhos: Práticas Contemporâneas das Culturas Populares Brasileiras: O Festival do Folclore de Olímpia (2016) e O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta (2012). Integra o projeto temático "O Musicar Local" (FAPESP/UNICAMP/USP).

Com esta saudação, cantada de forma alegre e festiva, o folguedo Guerreiros de Alagoas inicia a sua apresentação no Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo - FEFOL. Nas arquibancadas à sua volta, 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, o burburinho é constante. Em seu interior famílias inteiras conversam e festejam, divertindo-se com o jogo do bingo, tudo isso regado a bebidas e comidas típicas de todas as regiões do país. É o FEFOL que se inicia.

É assim com os Guerreiros de Alagoas e com as dezenas de grupos folclóricos que anualmente se apresentam no FEFOL. Nos palcos do Recinto do Folclore e pelas ruas de Olímpia, os grupos cantam e dançam em um cortejo colorido e alegre e, aos som de seus instrumentos, apitos e tambores, contagiam a todos em seu caminho.

A origem do Festival do Folclore de Olímpia remonta a meados dos anos 1950, e está ligada diretamente ao ambiente escolar, mais precisamente ao Ginásio Olímpia e à Escola Normal Estadual Capitão Narciso Bertolino (CENE). O Ginásio Olímpia localizava-se na região central da cidade, a uma distância de poucos metros das Praças Rui Barbosa e da Matriz e abrigava em seus quadros dois personagens fundamentais para a história do FEFOL: Victório Sgorlon (1923-2011) e José Sant´anna (1937-1999).

Figura 1 - FEFOL na Praça da Matriz, década de 1970.
Fonte - Acervo FEFOL.

Professor de canto orfeônico, Victório Sgorlon decidiu tratar dos temas relativos ao folclore em suas aulas. Segundo Sgorlon, naquela época o folclore despertava pouco interesse na região, e levar o assunto para a sala de aula foi a maneira encontrada para despertar o interesse de seus alunos. Com este objetivo foi organizada uma série de exposições de objetos considerados folclóricos, recolhidos pelos alunos e expostos nas salas de aula do Ginásio Olímpia. Junto às exposições foram promovidos seminários, que contaram com a presença de Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica,

pesquisadores respeitados nacionalmente, convidados por Sgorlon para ministrar cursos e orientar os estudos que se iniciavam.

As atividades desenvolvidas no âmbito escolar despertaram um grande interesse. Das salas de aula, as exposições chegaram às ruas e vitrines das lojas da cidade e, em 1965, foi realizado o 1º Festival Folclórico de Olímpia, nas Praças Rui Barbosa e da Matriz. Apoiado por Tavares de Lima e Della Mônica, José Sant´anna tornou-se pesquisador, transformando-se posteriormente no grande responsável pelo desenvolvimento e consolidação do Festival do Folclore de Olímpia, como o maior evento do gênero do país.

Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, Sant´anna fez carreira como professor de língua portuguesa, criou o Departamento de Folclore de Olímpia e tornou-se membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore. Em torno de sua figura, reuniram-se inúmeros colaboradores das mais variadas áreas e seu nome tornou-se o elemento unificador entre o Festival do Folclore de Olímpia e os grupos folclóricos e parafolclóricos brasileiros.

No circuito dos festivais de folclore brasileiros, parafolclore ou parafolclórico, é a denominação dada aos grupos performativos cujas performances são voltadas predominantemente para o espetáculo. Os grupos parafolclóricos não têm, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que irão representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos. É importante lembrar ainda que os folcloristas brasileiros, reunidos no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, chamavam de parafolclóricos os grupos citadinos que exercitavam a representação artística do folclore. Em Olímpia, o termo aparece grafado pela primeira vez em meados dos anos 1970, no jornal O Tablóide da Nova Paulista.

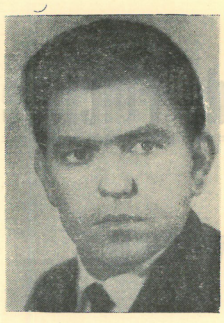
A repercussão e a amplitude do Festival do Folclore de Olímpia despertaram, desde os seus começos, o interesse de professores universitários, folcloristas, cantores famosos – Inezita Barroso e Ely Camargo eram presenças constantes no FEFOL –, escritores, jornalistas e estudiosos do assunto, que todos os anos se dirigiam a Olímpia no mês de agosto, para assistir de perto a grande festa de sons, cores, ritmos e sabores proporcionada por este grande encontro da cultura popular brasileira.

Figura 2 - Inezita Barroso no FEFOL. Praça da Matriz, década de 1980.
Fonte - Acervo FEFOL.

O Festival do Folclore de Olímpia permaneceu nas Praças Rui Barbosa e da Matriz até o ano de 1982. Em 1983, 1984 e 1985 a festa ocupou o espaço do Centro de Esportes e Recreação Olinto Zambon (Ginásio de Esportes) e em 1986 foi transferido para o Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas e Turísticas "Professor José Sant´anna".

Prefácios antigos

prefácio do 7º anuário - ano II - 1971



FOLCLORE — Festa de um povo que se entende

JOSÉ SANT'ANNA

Presidente da Comissão Municipal de Folclore

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 de nossa região. Começamos com uma série de palestras acêrca 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 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, nossa exposição ao público, instalando-a, desta vez, na Exposição de Móveis Bandeirantes. 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. Neste mesmo ano apresentamos magnífico festival de músicas folclóricas, contando com a participação de Eli Camargo, intérprete das canções brasileiras. O folclore foi levado às ruas através de um belíssimo desfile. Foi nessa ocasião que brilhou, com maior intensidade, dentro de nós, o entusiasmo para aprofundarmos em nossas entrevistas e pesquisas a fim de recolhermos o folclore regional. Em 4 de junho de 1966 criávamos o Departamento de Folclore de Olímpia, constituído de professôres de estabelecimentos de ensino médio. Nossa primeira preocupação foi ministrar aos professôres e alunos o primeiro curso de orientação para os pesquisadores de folclore: "Coletador de Folclore", oficializado pela Campanha de Defesa do "Folclore Brasileiro" (órgão da Ministério da Educação e Cultura) e prelecionado pela folclorista Laura Della Mônica, respeitável amiga de Olímpia.

No mesmo ano de 1966 chegamos ao Museu de Folclore do Ibirapuera (São Paulo), onde temos uma secção especialmente para o Folclore de Olímpia.

E, pretendendo aprimorar os conhecimos de nossos estudantes para que o julgamento de tudo o que constitui a nossa tradição seja objetivo, seja equânime, não esmorecemos em sustentar nosso Departamento de Folclore e nossas pesquisas.

Excelentes personagens têm lutado, incansàvelmente, para a continuidade de nossa obra: são os professôres dos diversos estabelecimentos de ensino olimpiense a quem admiramos pela nobreza e coragem moral, pela consciência altiva, pela inteligência preclara, pelo inquebrantável amor ao serviço da ciência que estuda a sabedoria do povo. Outros exemplos precisam ser citados: nossos alunos e seus familiares (que levam a sério o folclore), sempre trabalhando juntos conosco, repartindo nossas tarefas, fortalecendo-nos em cooperação e fraternidade.

E assim foram 1967, 1968, 1968 e 1970. Criou-se a Comissão Municipal de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal. Neste ano de 1971 está sendo realizado nosso 7.º Festival. É uma tarefa que demanda amor ao trabalho e muita paciência, mas com o amparo de Deus poderemos conseguir, novamente, mais uma projeção para nossa "terrinha". São amargas as lutas, porque enfrentamos, na maioria de vêzes, sérias dificuldades financeiras. Somos estimulados e elogiados por quase a totalidade da população e sob a proteção de Cristo, a quem entregamos os cuidados sem temor, temos triunfado. Aos olimpienses oferecemos o pouco que podemos realizar em prol de nossa cidade para bem servir o Brasil, servindo-o com todo o nosso sentimento, inspirado na recordação do nosso passado, prometento defender nosso Folclore (afastando os elementos que lhe são prejudiciais), em nossos dias, para que ninguém diga: "Começaram uma obra e não a terminaram".

E, para que seja sempre presente a proteção de Deus sobe aos céus nossa prece, num preito de gratidão:

"Ó Soberano Criador do Universo, Ser sublime que Te ocultas a todo o olhar e a tôdas as inteligências, é a Ti, a Ti só que pertencem as homenagens do nosso conhecimento.

Tu que nos deste o poder do raciocínio e o privilégio das pesquisas e descobertas, ajuda-nos a reconhecer as nossas limitações, a não pretender o monopólio da verdade, a não nos tornarmos orgulhosos da nossa inteligência e vazios na nossa imaginação.

Ó Espírito Infinito, Santo e Purificador, que transformas e habitas o coração humano e lhe ensinas tôdas as coisas boas, que inspiras as vocações, suscistas os ideais, insuflas os desejos de servir o bem e a verdade!

Agradecemos-Te pelo Festival de Folclore que completa agora sete anos de existência.

Quantas experiências, Senhor! E quanto conhecimento nôvo, advindo da alma sentimental de teus filhos que, no desejo de explicar o desconhecimento, expressar o Belo, ou comunicar-se com o Infinito, traduzem seus pensares na expressão singela de seus corações humildes e de teus parcos recursos culturais.

Livra-nos, Senhor, de um espírito crítico e sem eqüidade. Livra-nos de desconhecer aquilo que vem de Ti na projeção criativa de nossos semelhantes, através da alma do povo que é o Folclore.

Tôdas essas cousas, rogamos-Te, agradecidamente, em nome do "Senhor Jesus".

prefácio do 8º anuário - ano III - 1972

FESTIVAL DO FOLCLORE : FESTA DO AMOR

José Sant'anna

Velho é o tema, mas tão velho como o folclore é o sol, e o sol é sempre novo, quando esparge sobre o céu silencioso o ouro e a púrpura de sua flama, nos deslumbramentos do amanhecer.

Velha é a terra, mas o rejuvesnecimento constante de seu seio, abrindo-se fecundo, em flores e frutos, repete-lhe, em cada instante que passa, a ressurreição de sua mocidade eterna.

Como o sol e a terra, o folclore é sempre novo, porque como o sol e a terra é também eterno e imortal. Crescem-se-lhe as asas, em cada voejar sobre os seres, novas asas lhe nascem para o suster na sua trajetória infinita.

E porque é eterno e imortal, vive o folclore em todos os seres, e espalha os tesouros imensos de sua força milagrosa.

Na infância do homem, as cantigas de ninar perpassam sob a gaze dos berços na voz carinhosa da mãe que sorri, contemplando a imagem do filhinho adormecido.

Na noite silenciosa e muda sopram aos ouvidos os acordes de uma serenata, inebriando os seres, vibrando em ternas canções de amor. Canções que encheram a alma de nossos avós, umas e outras fizeram vibrar corações, que amaram e sofreram por nós, que, como nós, foram moços e envelheceram, que como nós, entraram na vida sob o fulgor de alvoradas de ouro e dela desertaram entre sombras e desenganos.

O folclore está em todo o meio ambiente. E põe a magia do seu gênio em toda parte: nas crendices, nas simpatias e nas superstições contra os ventos, as chuvas, os raios e as doenças. E invade os palácios, para fazer dançar os corações em festa, e entra na casinha pobre para minorar a dor, afugenta a tristeza e enfrenta a morte.

O folclore é como se fosse poema de amor feito em luz, do amor que cria, do amor que une, do amor que redime, do amor que purifica as almas. O folclore espalha a paz. A paz é a filha dileta do amor. E só é feliz o homem, e só são felizes os povos, nas horas de paz, nas horas em que sob seus tetos e dentro de suas almas não pairam as apreensões da maior de todas as calamidades que os afligem, que é a guerra.

Somos felizes porque em Olímpia a festa comandada pelo povo é um festival de amor, que entretece a felicidade da família, enchendo os corações, iluminando os dias incertos da vida e proporcionando a harmonia e o bem-querer entre todos os concidadãos.

Filhos desta pacífica OLÍMPIA — onde o céu tem grande brilho e a terra muitos encantos — a nós foi dada a graça de podermos fruir de uma FESTA DO AMOR: O FESTIVAL DO FOLCLORE.

Despertem olimpienses! Não fiquem arredios e indiferentes aos rumores da festa!

Saiam às ruas: venham ver o folclore passar!

prefácio do 9º anuário - ano IV - 1973

ANUÁRIO DO FOLCLORE

(ANO IV - AGOSTO DE 1973 - N.º 4)

(ÓRGÃO OFICIAL DO DEPARTAMENTO DE FOLCLORE, COMISSÃO MUNICIPAL DE FOLCLORE E MUSEU H. E FOLCLÓRICO-OLÍMPIA)

Expediente: Rua Bernardino de Campos, n.º 900 - Caixa Postal: 193 - Telefone: 9-3-2 - 15400 - OLÍMPIA - (SP)

DIRETOR: PROF. JOSÉ SANT'ANNA

Publicado, em agosto, o Anuário do Folclore acolhe artigos dos membros do Departamento de Folclore, da Comissão Municipal de Folclore e do Museu H. e Folclórico de Olímpia, bem como trabalhos solicitados, aos folcloristas brasileiros.

SUMÁRIO

Aplicação do Folclore à Pedagogia
Cultura Espiritual
Rodas Infantis do Brasil
Linguagem Folclórica
O Folclore e a Matemática
Folclore e Literatura Infantil
Folclore e Filatelia
Folclore e Religião
Folclore e Filologia
Folclore e o Museu
Mito e Lenda: Implicações Filosóficas
Civismo e Folclore
Escultura Folclórica
Pesquisa Folclórica
Plano de Aula: Folclore
Maratona Folclórica
Noticiário

Os conceitos emitidos em trabalhos assinados são da responsabilidade exclusiva de seus autores.

Nossa capa: Grupo "Cordão de Bichos", de Tatuí, Estado de São Paulo.

Tiragem: 5000 exemplares

Composto e impresso na Gráfica Novo Mundo Olímpia (SP)

Os Folcloristas de Olímpia e os Festivais de Folclore

Rui Barbosa disse: "De tanto ver triunfar as nulidades, de tanto ver prosperar a desonra, de tanto ver crescer a injustiça, de tanto ver agigantarem-se os poderes nas mãos dos maus, o homem chega a desaminar-se da virtude, a rir-se da honra, a ter vergonha de ser honesto".

Encontramos, realmente, muitos obstáculos e dificuldades e sérios problemas em tudo aquilo que realizamos. Mas, contrariando as palavras do Rui, prefiro ficar com as de Osvaldo Cruz: "Não esmorecer para não desmerecer".

Um pouco de dificuldades, de problemas e de obstáculos é até muito bom. Quando tudo o que desejamos se consegue com facilidade, haverá uma tendência muito grande para perdermos o estímulo, por não haver esforço. Lembremo-nos de que quanto maior for a luta e a dedicação, quanto maior o sacrifício, quanto maior o trabalho, quanto maior a preocupação, tanto maior será o sucesso, tanto mais brilhante a vitória. O nosso sacrifício, o nosso esforço, a nossa luta, a nossa decepção darão à vitória final, maior alegria e verdadeira felicidade.

Por isso, meus caros folcloristas olimpienses, não há problema que a vontade humana não vença, principalmente quando a nossa força de vontade é aliada à fé em Deus.

O 9.º Festival de Folclore aí está.

A vocês cabe desenvolvê-lo, preservar e propagar a cultura popular, honrando Olímpia onde moram, honrando o Estado de São Paulo, honrando o Brasil.

Ao finalilizar, gostaria de colocar em destaque a figura do extraordinário folclorista, professor José Sant'anna, timoneiro incansável dos nossos festivais - conseguiu ele vencer todas intempéries e colocar em lugar de destaque, nossa Olímpia, hoje transformada em Capital do Folclore.

Quero também distinguir com uma citação pública, os demais membros da Comissão Municipal de Folclore pelo esforço e luta, pelo desejo veemente de vencer e de obter sucesso.

Desejo a todos os folcloristas a proteção de Deus - de maneira que possam colocar os tesouros de bondade e de cultura a serviço de um ideal de beleza e de paz. E lembrem-se desta quadrinha folclórica:

"Quando se tem a certeza
de ter cumprido um dever,
mesmo os insultos mais vis
nobres prêmios podem ser".

Capital do Folclore, agosto do ano de 1973

DR. ALFONSO LOPES FERRAZ
prefeito municipal

prefácio do 12º anuário - ano VI - 1976

OLÍMPIA E O FESTIVAL DO FOLCLORE

Olímpia que a Natureza enriqueceu na exuberância do seu solo fecundo:

ontem — selva umbrosa, que o machado rasgou para que do seu solo virgem aflorasse a riqueza dos verdes cafezais e das extensas pastagens,

hoje — jóia preciosa que, do alto dos espigões circundantes, os olhos do viajor descortinam, ao faiscar de luzes, no fundo do vale, como uma nesga do infinito estrelado, descido à terra para deslumbramento dos mortais.

Olímpia aqui está, de coração aberto, na alegria dos que ora se reunem, para traduzir o sentimento de amor às coisas do Folclore. E Olímpia se sente feliz, em dar cumprimento à incumbência, de dirigir mais um Festival do Folclore.

Doze anos decorridos — e com eles a nossa mocidade, os nossos sonhos de glória e de futuro, as esperanças irradiadas no fulgor dessa grande aurora que não mais volta...

Em Olímpia, melhor testemunho não poderia dar a admiração que aqui se formou em torno do Folclore Brasileiro — os rumores do Festival repercutem no coro das justas ovações que se levantam da euforia do povo.

Não se apagam, nem se confundem os sinais que ficam de uma atuação que culmina, no meio social, assinalando a importância da tradição de um povo.

Unânime, o povo olimpiense conserva uma impressão duradoura e imperecível que lhe ficou, na consciência, ao presenciar o Festival do Folclore e expressa, num ato de agradecimento, a sua solidariedade.

A perfeição humana está, antes, em trabalhar para o bem da coletividade, cumprindo cada um o seu destino, dignificando a vida, sem aspirar a recompensa e glórias efêmeras do que agitar-se para o alto, como bolhas de sabão cujo destino é refletirem as cambiantes do íris e voltarem ao nada que são, quando formadas e impelidas pelo vento que as ergue para o azul do espaço.

José Sant'anna

prefácio do 14º anuário - ano VIII - 1978

14º FESTIVAL DE FOLCLORE

JOSÉ SANT'ANNA

A alma humana não se fez para a destruição, mas para a felicidade, que só o grande amor imortal pode dar às criaturas.

O homem só é feliz nas horas de paz, horas em que sob seus tetos e dentro de suas almas não pairam as apreensões de calamidades que o afligem.

O Festival do Folclore, inebriado de amor, entretece a felicidade de todos, pondo a esperança no coração dos filhos, a alegria no coração dos pais, a ternura no egoísmo absorvente das mães, a harmonia e o bem-querer entre os casais; enfim, a amizade entre todos os seres humanos.

O **Festival do Folclore** é obra de amor. Para realizá-lo basta um simples ato de vontade, porém, com cuidado, persistência, decisão e espírito cheio de pensamentos estimulantes, esperançosos e otimistas. Uma coisa atrai outra semelhante. Os pensamentos dominantes no espírito anularão os de índole oposta. O otimismo neutralizará o pessimismo — a esperança, o desalento — a confiança, a inquietação — o amor, o ódio. O pensamento da verdade é oposto ao do erro — o da harmonia, ao da discórdia — o do bem ao do mal.

No Festival de Olímpia, o folclore se dispersa em todo o meio ambiente. Vibra em todos os matizes; ergue-se às frondes mais altas, para acordar a música de todos os ninhos. Agita todas as flores, para que as corolas espalhem sobre a cidade a fragrância deliciosa dos aromas que guardam. E passa por toda a parte: no céu e nas águas, nas serras, nos campos, na vaga que espuma a rolar. E tonto de luz, de música e aroma, entra em todos os lares para espargir a Paz e o Amor.

A Paz é a filha dileta do Amor e o Folclore é o filho dileto da Paz.

"Somente o estudo do folclore permite a união entre os povos, a se compreenderem através da música, do ritmo, da coreografia, da vestimenta, das comidas e bebidas, das suas diferentes e estranhas maneiras de orar, solicitando a paz, melhor relacionamento humano para uma compreensão mais cristã."

EXPEDIENTE

OLÍMPIA - Capital do Folclore
14º FESTIVAL DO FOLCLORE
13 a 20 de Agosto de 1.978

ANUÁRIO
PUBLICAÇÃO DA COMISSÃO DE FOLCLORE
MUSEU DE HISTÓRIA E FOLCLORE "MARIA OLÍMPIA"
(Conselho Municipal de Cultura)

DEPARTAMENTO DE FOLCLORE
ENDEREÇO: Rua Bernardino de Campos, 900
Cx. Postal, 60 - CEP 15400 - OLÍMPIA - SP

Lay-Out : Ronaldo Luiz Benfatti e Silva
Fotos : José Carlos Jorge e Alvaro Bragion
Impressão : Artes Gráficas Rio Preto

TERNO DE MOÇAMBIQUE "SÃO BENEDITO"
Jardim Santa Ifigênia - Olímpia (SP)

MOÇAMBIQUE (com as variantes Maçambique ou Miçambique) é um folguedo folclórico, uma Embaixada mista (homens e mulheres), que bailam e cantam em louvor a São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia e Santa Isabel (a princesa libertadora). Os dançadores trajam saias compridas, bem ramadas e camisas de cor muito viva. É indispensável o uso de colares, brincos e pinturas. Usam também um turbante (fez) à moda africana. Dançam descalços, com exceção do rei e da rainha. A Embaixada, embora não possua Estatutos Escritos, obedece a uma hierarquia. Abaixo de São Benedito, principal padroeiro, desenhado no Estandarte (bandeira), carregada pelo **Alferes** (porta-estandarte ou porta-bandeira), a função mais importante é a do **Rei,** representado, geralmente, pelo mais velho. A seguir, a da **Rainha.** Depois o primeiro **Capitão,** que se traja um pouco diferente dos demais componentes do grupo, dono do apito e de um cetro ricamente enfeitado. Sucede-o o segundo **Capitão.** Os **Generais**, em número de dois, são responsáveis pela ordem da Embaixada. Estes também portam cetros enfeitados com flores e fitas. Excetuando-se os tocadores de instrumentos cordofones: rabeca, viola e violão; idiofones: chocalho grande, gungas, "pandangone" (lata redonda com chumbo) e membranofones: "bumba" e pandeiro, os demais elementos do grupo são chamados de **Soldados** e estes empunham bandeirolas de cores diversas. Outra figura de destaque na Irmandade é o **Escravo,** que desempenha o papel de macumbeiro, protegendo os dançadores contra todos os perigos.

Todos os integrantes do Moçambique, menos o Rei, a Rainha e o Alferes, amarram nas pernas, por baixo da saia, pequenos instrumentos feitos de latinha de massa de tomate, contendo chumbo até o meio, que são presos por uma correia e fivela. São dois ou três instrumentos para cada perna. Dão-lhes o nome de gungas, chocalhos ou conguinhos e servem para dar som de destaque às danças.

À residência do primeiro capitão, local onde são guardados a bandeira, os instrumentos e uniformes da Companhia, dá-se o nome de **Quartel.**

Nossa Capa retrata os aspectos da Festa em homenagem aos Santos Padroeiros, colhidos no dia 13 de maio de 1978, na chegada ao Quartel do Capitão Adelis Paula dos Santos, no Jardim Santa Ifigênia.

José Sant'anna

prefácio do 18º anuário - ano IX - 1982

FICOU MOÇO O FESTIVAL

Um ideal são como as sementes de certas plantas crestadas pelo sol, varridas pelo vento, que se agarram às frinchas de um rochedo, mergulham aí suas raízes e atiram aos ares as ramadas verdes, florescendo e frutificando-as.

Há dezoito anos lançávamos esta sementinha fértil em Olímpia, vigoroso pedaço de chão paulista, rico e promissor, onde o visitante encontra mais que isso — que são os valores do folclore, folclore constituído de almas cheias de fé e crentes nos altos destinos do Brasil.

Era, então, o ano de 1965, mês de agosto, nesta encantadora Olímpia, perto da qual São Paulo se separa de Minas Gerais pela linha rumorosa do Rio Grande, que tal sementinha germinou.

E surge, conseqüentemente, um Festival do Folclore de beleza ímpar, falado e cantado em língua portuguesa, língua que une e prende os brasileiros, dando-lhes, ao todo coletivo, consistência orgânica, caracterizando-os por qualidades específicas, personalizando-os, criando-lhes alma agrária.

E é de notável importância que o olimpiense não esquece e nem poderá esquecer seu passado pátrio;

— porque este esquecimento, esta obliteração acelerada do caráter nativo são sintomas característicos da fraqueza e do entibiamento do espírito nacional;

— porque nosso povo não olvida os folguedos, nem mascara a fisionomia tão singela e prazenteira na sua originalidade, com os ouropéis de estrangeirices inoportunas;

— porque nossa gente não despreza os usos e costumes de sua terra para macaquear o que não entende.

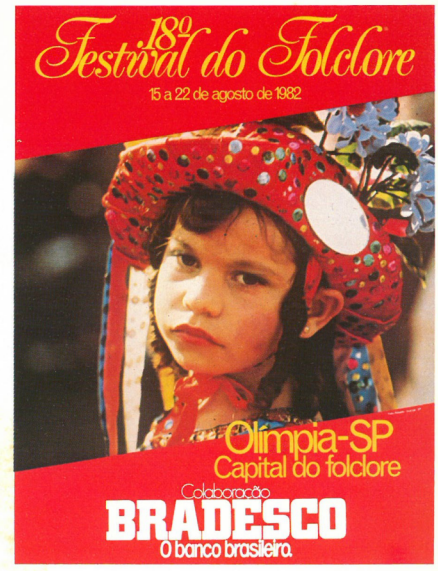
Por isso, o folclore alicerçou, com muita profundidade, suas raízes abundantes no solo fecundo de Olímpia.

O exemplo do primeiro Festival do Folclore, realizado com método, ordem, disciplina e prescrições rígidas, cuja observância são condições para vencer, ficou conosco, e guardado com carinho, ser-nos-á outras tantas lições para novas lutas.

Sem conhecer esta cidade e observar o movimento que lhe imprime a aglomeração de tanta gente nos dias da realização de seu principal Festival, é impossível descrevê-la.

Nosso ideal floresceu como sementeira abundante e Olímpia há de ser para sempre a adorada Capital do Folclore, erguida pelo valor e pelo brio de um festival de esplendor majestoso.

José Sant'anna
Coordenador do Festival



Capa: Figurante de Reisado de Guarujá

REISADO

O Reisado pertence ao ciclo natalino, e antigamente só era dançado de Natal a Reis, daí o seu nome: REISADO. As danças são formas de teatro popular. Contam uma estória. São originárias dos autos que nasceram na Idade Média e que na colonização do Brasil, serviram como estímulo na conquista do índio e do negro. Isto justifica a presença religiosa que muitos deles apresentam, embora hoje sejam apenas aglomerados de canções trazendo da dramaticidade antiga, as embaixadas e os diálogos, como é o caso do Reisado e do Guerreiro. Hoje o Reisado é dançado em qualquer época do ano, mas guarda da sua origem, o coro respondendo às ações sugeridas pelo Caboclinho e a Dona do Baile. Outra influência portuguesa está na coreografia que é caracterizada por batimentos de mãos e de pés; formação em cortejos; louvação às autoridades ou pessoas queridas ao grupo; pedidos de licença para começar a "brincadeira"; agradecimento no final. Apresentam os mais garridos trajes: saiote e capas de cetim, guarda-peito e chapéu com enfeites de espelhos, vidrilhos, lantejoulas, aljôfares e fitas coloridas. Nossa capa retrata uma figurante do grupo folclórico **Reisado** "Sergipano", do mestre Zacarias de Matos, de Guarujá — SP, em foto colhida no dia 17/8/1981 (17.º FEFOL de Olímpia). Foto: Emídio Luisi.

J. S.

homenagem ao prof. Sant'anna

o que ele nos deu

depoimentos

Maria Antonia de Oliveira

Educadora formada na Unicamp, mestre em psicologia pela PUCC, escritora e esfomeada por boas histórias e criatividade em geral.

Durante os quatro primeiros anos do ginásio (hoje Fundamental II), fui aluna do Professor Sant´anna. Ele nos obrigava a escrever diários. Não lia o que a gente escrevia, mas conferia se havíamos feito e dava visto. Eu achava chato, às vezes copiava trechos de músicas ou qualquer outra bobeira para encher linguiça. Foi indo, peguei gosto e pela vida afora continuo escrevendo "diários". Não todos os dias, mas quando o faço é um exercício de profundo sentido. Considero esta prática terapêutica. E sei que teve dupla consequência na minha trajetória: desenvolvi certa fluência para escrever e, com certeza, ter esta forma de expressão me ajudou muito nos anos de angústias e introversão da adolescência. Segurou minha barra, me manteve inteira.

Naquela época, não gostava do Sant´anna, tinha medo dele. Além do diário, ele trabalhava exaustivamente com análises sintáticas e conjugações de verbos, que tínhamos que escrever na lousa. Quando algum aluno errava, ele fazia um escândalo. Se o diretor, o Sr. Altino Robazzi, era teatral, o Sant´anna dava de 10 a zero nele. Subia na mesa, gritava, chamava o aluno de morfético e coisas do tipo. Mas, no meio de sua loucura, tinha uma grande paixão que o tornou um ser humano único - folclore. Tem uma frase do Aldous Huxley que diz: "Todo louco que persiste em sua loucura, torna-se um gênio". Foi o caso dele.

Início dos anos setenta, aqui no interior de São Paulo, nenhum educador sonhava trabalhar com Projetos Pedagógicos. Intuitiva e apaixonadamente, ele fez algo bem próximo a isto. Envolvendo todo mundo, realizou as primeiras exposições de folclore na escola, ensaiava músicas e levava os alunos para cantar na praça. Incitava-nos a procurar objetos e pesquisar formas de expressão popular, organizou os desfiles nas ruas. Assim, um Projeto Escolar foi crescendo até tomar conta da cidade. Hoje, Olímpia é conhecida como Capital do Folclore. E o festival está na sua 55º edição. Alguns anos depois de sair da escola, fiquei sua amiga e aprendi a admirá-lo. Me ajudou quando publiquei o meu segundo livro de poesia.

Uma vez, estive no Museu do Folclore no Rio de Janeiro e peguei uns folhetos para trazer para ele. Cheguei da viagem tarde da noite, no dia seguinte, de manhã, ouvi no rádio que ele tinha sofrido um enfarto. Faleceu em seguida. Não deu tempo de entregar-lhe o que havia trazido. Seu velório foi algo épico, com vários grupos folclóricos dançando e cantando, em sinceras despedidas. Penso que ele morreu de amor, amor pelo folclore. Pouco se cuidava, vivia, respirava, se alimentava da sua devoção pelas manifestações folclóricas do nosso povo.

Eu não!

depoimentos

José Rubens Rebelatto

Aluno do Prof. José Sant'anna durante todo o ensino médio e participou do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça". Vice-Reitor e Reitor da Universidade Federal de São Carlos (1992 a 2000), atualmente é professor do Departamento de Fisioterapia da mesma Universidade.

Quando fui gentilmente convidado a escrever um texto, uma crônica que fosse, sobre o Professor José Sant'anna, de imediato algo soou de forma imperativa em minha mente: eu não! Inicialmente não entendi porque, mas no decorrer do dia, após respirar o ar puro do início de inverno e observar um bem-te-vi escandaloso banhando-se em uma fonte límpida do meu quintal, comecei a racionalizar sobre os motivos.

Pensei que eu não teria um repertório adequado em adjetivos e substantivos suficientemente nobres para descrever e qualificar sequer parte de uma vida tão ampla de significado e com tantas nuances como a do Professor Sant'anna. Até porque algumas pessoas marcam a nossa vida, deixam mensagens que nunca se apagam em nossas mentes, que se tornam aprendizados que levamos para sempre, independentemente do destino alcançado ou do caminho que nos levou até ele. Quando tal pessoa lida com indivíduos em crescimento, ensinando-as no decorrer da adolescência e tendo paixão por aquilo que faz, pode marcar gerações!

Lembrei também que escolher fatos a serem relatados significa, de outra parte, abrir mão de outros, talvez tão ou mais importantes. E, como decorrência, imaginei que eu não teria condições de fazê-lo em relação ao Professor Sant'anna. Sem dúvida seria importante destacar sua atuação como professor ímpar, que chegava com uma energia radiante e, antes de iniciar a aula, abria as cortinas da sala e fazia com que todos gritássemos: bom dia, Sol! Mas, isso não tomaria o lugar de destacar o papel do amigo? Daquele que, preocupado com o desempenho dos alunos, visitava os pais, tomava um café e delicadamente perguntava se tudo corria bem naquela família! Como eleger os melhores aspectos?

Imaginei também que, por mais que me esforçasse, eu não conseguiria recordar da humildade que só possuem os sábios, que se tornava visível quando ele visitava os grupos folclóricos nas vilas e comunidades, ou mesmo da generosidade no trato com aqueles que o abordavam ávidos de um pouco de atenção. É usual do ser humano buscar algo para gostar e esse algo não pode ser qualquer coisa, tem que ser um ente diferenciado. Embora o fosse, não fazia questão de sê-lo, disfarçava... e o gostar surgia como do nada! Afinal, mobilizar uma cidade inteira, fazer com que a população passasse a valorizar algo que a maioria desconhecia (folk - lore, que em inglês significa conhecimento popular), explicar, convencer e demonstrar a beleza das nossas tradições, não é para qualquer um de nós, simples mortais! Mais do que isso, criar um movimento popular que fez com que as classes política e empresarial se rendessem e ajudassem a elevar um pequeno conjunto de manifestações culturais ao patamar de um festival nacional (com correlações internacionais), exige uma for-

Figura 1 - Professor José Sant´anna.
Fonte - Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

matação cognitiva não usual, característica dos gênios.

É sempre difícil perder alguém, mas perder alguém que sentimos ser tão próximo como o professor, o amigo, o incentivador e grande mestre, chega a ser insuportável. Eu não consigo retornar a Olímpia, principalmente no frio do mês de agosto, sem recordar os vários momentos de aprendizagem, de reflexão, de festa, de alegria e júbilo que o Prof. Sant'anna propiciou a mim, a meus amigos contemporâneos e a muitas gerações de olimpienses.

Eu não gosto de ícones, pois olhando de perto, ninguém é tão divino quanto a publicidade quer nos fazer crer. Mas, se existe um personagem com alguma possibilidade de fazer com que eu deixe de ser iconoclasta, sem dúvida, é meu querido amigo e Professor Sant'anna.

Embora eu não achasse que fosse capaz de escrever esse texto – até porque o nó na garganta e o umidificar dos olhos ainda me constrangem – sabia que não poderia deixar de fazê-lo em homenagem a ele, aos amigos que conosco conviveram, à nossa cidade e às raízes culturais que nos alimentam e nos unem a cada dia.

Ao final, eu não posso deixar de opinar que Olímpia e o mundo são hoje lugares melhores de se viver porque existiu um homem chamado Professor José Sant'anna que os tornou mais belos, amigáveis e justos para quem um dia cruzou a sua vida.

55 festas do folclore

depoimentos

Luiz Fernando Monzani

Professor de educação física, aluno de Sant'anna, no ensino fundamental, na escola CENE Capitão Narciso Bertolino, na década de 1970.

Casei-me no dia 6 de janeiro de 1996, e tive a honra de contar com a presença do professor José Sant'anna, acompanhado da Companhia de Reis da família Miranda. Naquele mesmo ano, no anuário do festival, ele publicou um artigo sobre o casamento e que me deixou muito feliz.

Ao longo destas 55 festas, muitas coisas boas e bonitas me marcaram a memória e o coração, naquilo que considero o que de mais importante se produziu em nossa cidade. A festa do Zé!

Por mais de uma vez, o bloco carnavalesco "Samba Sem Compromisso" prestou homenagem ao festival, com seus temas de enredo. Nas fantasias, no som que tocamos, criando evoluções com as três principais manifestações folclóricas de Olímpia, a folia de reis, congada e o Moçambique. A última das homenagens recebeu o título de "Os festivais dos Zés e Marias".

Algo muito interessante era a grande integração dos grupos visitantes com nossa comunidade, com visitas, almoços, cafés, pesquisas que alunos e professores faziam, etc. Gostava muito de um grupo de bumba meu boi de São Luís-MA, chamado "Cazumbá" e, devido a essa proximidade que o festival proporcionava, um fato curioso aconteceu. Convidei-os e com a devida autorização, os levei para jogar futebol no Clube de Campo Álvaro Brito.

Daqueles ótimos festivais realizados nas praças, algo que recordo com muito carinho é que, junto com irmãos e amigos, ficávamos até o amanhecer dos domingos aguardando a chegada dos grupos que vinham somente no último dia dos festivais. Eles chegavam e já iam se apresentando, nós entrávamos no meio e participávamos até tocando seus instrumentos. Era muito gostoso.

O que sempre gerou algum conflito, e que em algumas situações o Sant'anna teve que ceder para o bem do festival, é a relação do que se considera "autêntico" com o "para" folclórico ou periférico ao evento, como as barracas de alimentação e seus bingos, no palco, nos desfiles, etc.

Outra coisa que gostava nos festivais dos tempos do Zé, além de sua sempre presença nas apresentações; estas não tinham programação fechada nem na ordem, nem no tempo e até nem quem se apresentaria em determinado dia. Quem estava por ali, à disposição, entrava e se apresentava.

Isso me faz lembrar com saudade, de uma apresentação já no recinto atual, de uma quadrilha do Rio de Janeiro-RJ, que lá pelas 04h30min de uma manhã de sábado e com aquele friozinho característico do FEFOL, na maior animação alegrou a alma dos que ainda estavam por lá.

Éramos da madrugada, e um momento muito engraçado que presenciei, aconteceu com um casal de amigos. Estávamos

juntos e lá pelas tantas se aproximou uma destas figuras que só aparecem nestas horas, já embriagado, abraçou e tascou um beijo todo melado no rosto de meu amigo, que dirigiu-se à namorada e falou: "está vendo como é difícil ficar aqui até de manhã", e caímos na gargalhada.

Uma apresentação no recinto atual se tornou inesquecível pra mim. A do grupo "Sabor Marajoara", de Belém-PA, com a "Dança do Obaluaê". Isto ocorreu, não por acaso, numa madrugada fria de sexta-feira, a última daquele dia. Nesta dança, depois de todos os outros orixás participantes, o Obaluaê começa a sair do palco, sem antes fazer uma reverência emocionante aos músicos do grupo, com seus passos mágicos ao som dos tambores, transformou o palco no seu terreiro, naquela sexta-feira que parecia nunca terminar. Pra mim não terminou, continuo ouvindo o som dos tambores e vendo-o com seus passos mágicos chegando, nunca chegando à coxia.

"Atenção motorista do Grupo Chambá, favor dirigir-se atrás do palanque" Era assim que o Bibi e depois os que o sucederam nas locuções, avisava que estava na hora de levar os grupos embora, após as apresentações. Acabando com um sonho para começar outro. É assim que vejo nossos festivais, sonhos que se repetem e que se renovam em realidades de paixões!

Figura 2 - Professor José Sant´anna.
Fonte - Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

depoimentos

Angela Savastano

Formada em Ciências Sociais e Artes, participou da criação da Comissão de Folclore na Fundação Cultural Cassiano Ricardo e do Museu do Folclore de São José dos Campos.

Estou diante de um dos Anuários [FEFOL] (nº 32) referente ao Jubileu de Cobre (Agosto de 1996) e, relendo-o, constato que as anotações ali contidas reforçam e confirmam a importância desse veículo de informação. Esse Anuário atende às necessidades do pesquisador de folclore, além de outros leitores interessados e amantes da cultura popular. A técnica e a metodologia das pesquisas documentadas fortalecem a noção e o papel da cultura popular agora, hoje, nesse momento que estamos vivendo. Usando um trecho citado nesses encontros sobre o "escrito" anotado por mim e conectando-o aos "escritos" contidos nos Anuários, reflito mais profundamente sobre o entendimento desses falares, desses dizeres e desses escreveres. Eis o texto escrito: Paulo (pregador do cristianismo) era analfabeto. Não sabia escrever. Ele ditava a um outro que escrevia, às vezes caminhando, fazendo juntos. Ele e o escriba (aquele que escreve o que os outros falam). Os escribas sabiam ler o que ele e os outros escribas escreviam em nome dos reis (e de Paulo). As pessoas eram as palavras que proferiam e não possuíam as palavras que ouviam. Trocas de sentimentos e significados através das palavras faladas e ouvidas constituíam relações e não apropriações.

Sempre que há seres humanos em inter-relação, existe inscrita, mesmo que não escrita, alguma forma de saber. São pequenos trechos, falas anotadas que suponho serem de Carlos Rodrigues Brandão (não anotei o nome do palestrante) que esclarecem nossos pensamentos e nos dão subsídios para entendermos a riqueza que todos nós guardamos, acumulamos e usamos para vivermos em harmonia com o meio e, principalmente, com os nossos iguais: HOMENS.

Nesses cadernos, a figura do escriba está identificada por José Sant´anna e outros tantos escribas que tiveram papel importante, construindo relações e não apropriações.

Além do mais, Olímpia e José Sant´anna constam da minha história de vida como inspiração e estímulo nas ações desenvolvidas aqui em São José dos Campos, na área do folclore, principalmente na criação do Grupo Piraquara, grupo de projeção estética de folclore. Presto meu tributo agradecendo a José Sant´anna, a Olímpia e a todos aqueles que tive a oportunidade de conhecer e trocar informações valiosas e compartilhar experiências.

Figura 3 - Capa do 32º Anuário do Folclore - 1996.
Fonte - Douglas de Oliveira.

depoimentos

Luiz Paulo Campos

Cirurgião Geral e Geriatra pela Faculdade de Medicina de Campos - RJ, além de ser um contador de histórias que faz o Gabriel Garcia Marques se contorcer de inveja, seja lá onde se encontra.

No final do século passado, eu e mais alguns alunos fomos fazer um trabalho de inglês no Capitão Narciso Bertolino. Coordenando o trabalho estava nossa linda professora Carmen Beatriz. Era um dia quente de dezembro e o trabalho se estendeu até a noite. Estávamos numa sala do segundo andar que tinha um pequeno terraço de onde se via as vilas Miessa e Santa Ifigênia do outro lado do rio. De repente, ouvimos alguém tocando aquelas gaitas de plástico colorido que os sorveteiros usavam para chamar a freguesia. O som parou bem debaixo do tal terraço. Era o professor José Sant´anna que tocava a gaita. Ele havia rebocado o sorveteiro até lá e subiu com as mãos cheias de sorvete.

Enquanto saboreávamos o sorvete, ele foi até o terraço e ficou olhando a cidade. Quando a dona Carmen Beatriz se aproximou, ele disse que estava compondo um poema para Olímpia. Com a mão esquerda no coração e a direita segurando o sorvete com o polegar e o indicador, ele estufou o peito e, com os dedos restantes da mão direita, ele apontou a cidade e começou: "Olímpia, terra fecunda, tu és formosa e perspicaz"... Não conseguiu terminar, pois o tal poema foi abafado pela gargalhada dela que quase derrubou o sorvete: "Forrrrrmosa e perrrrrrsss hhhhpicaisssshhh?" Disse ela em meio a gargalhadas. "Que coisa mais cafona, Zé! Como uma cidade pode serrrrr perrrrsss hpicaisssshhh?" Irritado com a interrupção, ele terminou o sorvete e foi embora a pé, enquanto ela gargalhava do terraço. Agora, transformado em hino de Olímpia, toda vez que ouço me lembro disso. As coisas mudam, as pessoas morrem, nós crescemos, mas sempre achamos um motivo para tornar eterno aquilo que já passou.

Figura 4 - Professor José Sant´anna.
Fonte - Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

Nosso professor, Zé Sant'anna, falava francês

depoimentos

Miguel Luiz Ramos Filho

Aluno de José Sant'anna no ginásio e colégio. Participante de Grupos de Danças Folclóricas. Arquiteto pela FAU.USP desde 1979.

Que me lembre, primeira vez que vi Zé Sant'anna foi naquele balcão ao pé da escada interna do Colégio Estadual. Sempre carregando muitas pastas, cheias de provas, papéis, livros, que mal cabiam sob os braços, e sem mãos para arrumar seu vasto cabelo desarrumado.

Com 8 anos, eu chegava com minha mãe à nova escola. Eles se falaram, com grande entusiasmo, em francês, hábito que teriam por toda a vida. Confesso que fiquei amedrontado e espantado, atrás de sua saia. Era 1963 e um curso primário fora criado no Capitão Narciso, com quatro pequenas classes, quase improvisadas, fui transferido do Grupão no meio do segundo ano. Impossível ignorar seu ruído dali em diante.

Esse professor, de grande vitalidade ao educar, acompanharia no ginásio e colégio, toda nossa geração. Privilegiada ao receber informações tão ricas e criativas, cultivou nossa vontade de saber.

Já ouvira falar dele.

Professor no Colégio Olímpia de meu irmão mais velho, discussões e histórias polêmicas eram narradas cotidianamente pelo Marcial aos meus pais. E eu sempre ouvia tudo isso lá em casa.

Com minha turma de ginásio e colégio, pudemos acompanhar toda a trajetória deste grande professor de gramática - as proparoxítonas são todas rigorosamente acentuadas – que nos ensinou exaustivamente os tempos verbais, as análises sintáticas e muito mais, até ficarmos um pouco obsessivos com isso.

Sempre dedicado aos alunos, lembro muito bem da classe inteira do ginásio ser levada para passar o dia em Ribeiro do Santos em seu sítio, promovendo o contato com o campo, com o caipira, todos na carroceria de um caminhão, num tempo de poucas regras, pouquíssimo trânsito, pelas estradas de terra.

Com certeza, na sua maneira de falar e ao ensinar, Jânio Quadros foi seu ídolo, como também de meu pai. Foi político, vereador, com proximidade às administrações municipais com um objetivo maior de lutar com imensa vontade para fazer acontecer e solidificar nosso festival de folclore.

De literatura, ensinava mais aquilo que gostava.

Nunca nos apresentou uma poesia concreta. Sempre preferiu o pau-a-pique dos caboclos. Adorava o parnasiano, se alimentava do rigor do academicismo ao mesmo tempo que desenvolvia sua paixão pelo folclore. Gostava da precisão, da exatidão, odiava neologismos ou anglicanismos, apesar de ser um *"outsider"*.

Com esse ferramental, ajudou a teorizar o folclore nacional, promovendo

Figura 5 - Professor José Sant´anna.
Fonte - Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

grande intercâmbio com estudiosos no assunto. Sempre víamos autoridades culturais sendo ciceroneadas pelo nosso mestre, nos festivais.

Quando penso em José Sant'anna, penso também no contraditório e na dialética.

Com um sentido até filosófico, o conflito entre princípios teóricos e movimentos empíricos povoaram toda a vida deste professor e agitador cultural. O debate estava sempre muito presente em suas observações, seus ensinamentos. Seu entusiasmo, sua vontade e motivação deixaram marcas em nossa geração.

Hoje, já mais que maduro, gosto de percebê-lo como um fruto dos revolucionários anos 60. Ele pode ter sido a síntese, talvez, das diversidades culturais, da contracultura e de movimentos que sacudiram milhões de pessoas em todo mundo. Num agosto de 1969, enquanto dançávamos tradições gaúchas aqui na Praça, Joan Baez e outros folks americanos cantavam no festival de Woodstock. O mundo jamais seria o mesmo.

Acho muito interessantes estas conexões culturais que certas antenas captaram e fizeram acontecer.

José Sant'anna foi uma antena.

Entrevistas

Estêvão Amaro dos Reis

Célio José Franzin

Servidor público

E aí ele [Sant´anna] sempre dizia, quando você vier para Olímpia, você vai trabalhar comigo.

Falar do Sant´anna é fácil, a gente conviveu com ele, né. A minha família era muito amiga da família dele. E ele chegava assim de mansinho, entrava, almoçava, quando a minha mãe via, ela falava: "Vai almoçar", ele dizia, "já almocei Narcisa", e saía e ia embora.

Eu acompanhava ele nas pesquisas, com as benzedeiras, com os contadores de caso. Sempre com aquele gravadorzinho, que apertava um botãozinho e gravava. Transcrevia tudo depois, quantas vezes eu passava ali de madrugada, ele morava na rua Bernardino de Campos, esquina com a rua Joaquim Miguel dos Santos, eu passava por ali às duas horas da manhã, via a luzinha acesa e escutava o barulhinho do gravador. Ele passava tudo para o papel e depois eu datilografava tudo para ele, e virava aquelas matérias do Anuário.

Esse pessoal onde ele ia fazer as matérias, ele chegava e parecia que ele era o dono da casa, que fazia parte da família. Todo mundo tinha muito respeito, tinha muito por ele, então onde ele passava ele era bem recebido por esse pessoal. E nós

temos que dar continuidade a esse legado que ele deixou, né.

Em 1999, quando ele faleceu, eu estava com ele na sala, a sala era lá no shopping [Boulevard], no segundo andar, a Dona Laura Della Mônica, folclorista de São Paulo, veio, ela estava lançando um livro. E eu saí do shopping e quando cheguei em casa o Toninho [Toninho Peba, companheiro de trabalho de José Sant´anna, assim como Célio] veio me buscar, disse que ele tinha passado mal e que ele tinha sido levado para a Santa Casa [de Olímpia]. Ele foi levado para a Santa Casa e foi assim uma coisa que pegou todo mundo de surpresa e foi uma perda muito grande [se emociona].

Entrevistas

Adelís Paula dos Santos

Comerciante, Mestre de Companhia de Reis, Capitão de Moçambique, Capelão de Recomenda de Almas

O Professor Sant´anna, para mim, foi um dos melhores amigos que eu tive na vida.

Companhia de Reis, nós estávamos cantando lá na cidade, quando eu vejo parar um carro. Quando eu olhei, era o Professor Sant´anna. Ele ficou lá conosco o dia inteirinho, nós cantando nas casas e ele dançando e cantando ali. Ele era fantástico, ele era fora de série!

Ele era muito bom, ele era alegre, ele era animado. Mas infelizmente, ele faleceu. Para nós, a morte dele foi uma coisa que acabou com a nossa vida. Ele era muito amigo e ele era prestativo. O que nós precisávamos, se nós precisávamos de uma viola ele dava um jeito e arrumava, precisava de um encordoamento ele arrumava, precisa de uma fita ele arrumava, precisava de uma flor ele arrumava, ele nunca falou não pra nós. Nós tínhamos força com ele.

O Sant´anna quando ficou sabendo que nós recomendávamos para as almas, ele veio, ele fez eu fazer para ele ver, eu fiz, ele ficou doido! "Não, não, tem que fazer aqui em Olímpia, tem que fazer no palco do folclore aqui em Olímpia". Eu falei professor, o povo não conhece isso aí, o povo nunca viu isso aí (risos). Essa molecada de hoje, o povo novo de hoje em dia não conhece isso aí. "Não, não, tem que sair, eu quero que vocês saiam, aqui é a Capital do Folclore, tem que sair!" Eu falei, então vamos. Arrumamos uns lençóis, a matraca, o berra boi, que são os dois instrumentos, e saímos.

Nós fomos à casa de um senhor que foi Reis, em um grupo meu, Manoel Carreiro, morreu com mais de 100 anos. Ele sabia, ele entendia, correu tudo bem. Descemos na casa de uma rezadeira, Dona Margarida, ela entendia também, era mulher tradicional também, muito velha, ela entendia e correu tudo bem. Aí descemos na casa de baixo, de um rapaz, que era amigo nosso, mas não entendia, não sabia. Ele abriu a porta, rapaz e quando ele viu aquele bando de homens com lençol na cabeça ele caiu desmaiado (risos). Eu parei na hora. No outro dia eu chamei o professor [Sant´anna] e falei: olha professor, nós desmaiamos um homem ontem lá, a sorte que ele era amigo nosso, porque senão ele tinha chamado até a polícia pra gente.

Ele era professor e eu era pobrezinho, mas ele me tratava tão bem que para mim ficou assim na minha cabeça, para o resto da vida.

Entrevistas

Maria Aparecida de Araújo Manzolli (Cidinha Manzolli)

Professora, Coordenadora do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça" – GODAP

O Sant´anna era, como eu já disse várias vezes, um poliglota que falava a língua do povo.

E também um grande filósofo, um pesquisador da alma humana. Ele ia em busca dos grupos *in loco*, onde eles estavam, por exemplo, a Recomenda de Almas. Ele ia, gravava os sons, eu ouvia e transcrevia para o pentagrama. Eu ouvia os sons que ele tinha gravado, ele trouxe aqui, ele trouxe a primeira vez, ele veio até a minha casa, veio falar comigo, e ele trouxe um gravador, um gravador antigo, de rolo.

Então ele vinha, chegava, parece que estou vendo ele entrando aqui [sinaliza na direção da porta da casa], na porta da minha casa, com os livros, com as coisas. E já entrava cantando, às vezes ele pulava também, batia pé. Era uma figura.

No quinto festival ele me chamou e disse assim: "olha, você vai ensinar os alunos para dançar". Eu fiquei bastante assustada e disse, Sant'anna, eu toco acordeom, eu não sou bailarina. Ele disse, "não, você vai conseguir". Olha, ele profetizou e acertou, daí nasceu o GODAP [Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça.

Ele tanto era uma pessoa agradável, de trabalho, de tudo, como ele tinha as explosões coléricas dele (risos).

No dia sete [07 de janeiro de 1999, véspera do falecimento do Professor José

Sant´anna], ele esteve aqui na minha casa, me lembro como se fosse hoje. Ele sentou lá na minha varanda, com o Jônatas [Jônatas Manzolli, filho de Dona Cidinha], conversando sobre as músicas, do que eles iriam fazer, tanto que eles têm uma parceria no Hino a Olímpia, né [o Hino de Olímpia é de autoria de Jônatas Manzolli e José Sant´anna], ele [Sant´anna] sentado lá, comendo pamonha. Uma figura extraordinária, um coração maravilhoso. E esse momento, da perda dele, foi muito difícil.

Foi repentino, ele passou mal, ele estava trabalhando com a Laura Della Mônica [professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo – USP]. Isso foi difícil, foi uma fase muito, muito difícil, para todos, para todos nós que estávamos com ele.

Nós sabemos que existem, na história da humanidade, gênios. E eu considero o Sant´anna um gênio, que Olímpia teve o privilégio, ele nasceu em Ribeiro dos Santos, teve o privilégio de tê-lo aqui.

Entrevistas

Antônio Aparecido de Miranda

Servidor Público, Embaixador da Companhia de Reis Miranda

E o Sant´anna, ele deixou assim pra gente, muita saudade!

Muitas vezes ele levava a gente na casa dele, a gente cantava moda. A gente acompanhava também, cantando, quando ele gostava de algumas músicas. A gente fez muitas serenatas juntos. A gente, quando estava perto dele, a gente se sentia assim, simples. Ele dava a oportunidade da gente se sentir igual ele, porque ele era uma pessoa muito simples.

Uma vez a gente foi em um almoço, ele nos levou em um almoço, nós fomos cantar junto com ele. Aí, na hora de comer, ele pegou um prato, nós pegamos, com aquela delicadeza, tentando ser delicado (risos) e ele não! Para mostrar, para deixar a gente muito mais a vontade, ele pegou o prato e falou: "gente, é assim que se faz" pegou o prato e passou aqui na barriga [fazendo o gesto], para limpar (risos). Aquilo pra nós, nós ficamos até assim estáticos, Nossa Senhora. (risos).

Em 1978, ele deu a oportunidade para mim e para o meu ex-parceiro, a oportunidade de gravar um compacto duplo com quatro músicas "raiz", intitulado, "Olímpia e seu Folclore Musical". Nossa, para nós, aquilo foi uma coisa de outro mundo. Quando o Sant´anna chegou na família Miranda e disse: "olha, vocês vão gravar um disco em São Paulo". Aquele pessoal nosso, mais antigo, ficaram deslumbrados.

Eu estava trabalhando, foi uma notícia assim, que nós ficamos assim completamente arrasados. Na noite do velório do Sant´anna, cada grupo foi lá e fez uma homenagem pra ele. Nós com a nossa Companhia de Reis, fomos lá, perante o caixão, cantamos para ele, com a nossa Companhia de Reis. Tinha o filho da Dona Cidinha Manzolli [Jônatas Manzolli], que ficou a noite inteira cantando, as músicas que ele gostava. Prestaram uma homenagem muito bonita, mas foi uma coisa triste. Sabe aquela coisa de falar, puxa vida, agora nós perdemos um grande ícaro [ícone].

Eu acho que cada ser humano nasce com um dom, Deus dá um dom ao ser humano e Deus deu um dom para o professor Sant´anna. Porque na verdade, um professor poderia chegar na escola, dar sua aula, ganhar o seu ordenado e ficar tudo certo e a nossa cidade...

Se você pusesse uma camisa xadrez, você seria taxado como caipira, se uma dupla cantasse uma moda, eram dois caipiras. Folia de Reis nem pensar em por numa praça para cantar, porque isso seria uma coisa de outro mundo!

E ele [Sant´anna], teve a coragem de resgatar a nossa cultura, não só a nossa aqui em Olímpia, mas o Brasil inteiro.

Entrevistas

João Norberto Gianotto (Janotão)

Aluno do professor José Sant´anna

Conheci o Sant´anna desde o tempo de admissão, tive o privilégio de ser aluno dele, durante todos os anos e através disso conhecer o folclore e o legado que ele nos deixou até hoje.

Sant´anna era uma pessoal humilde, dado com todo mundo, com rico com pobre, com branco, com negro. Enfim, ele não fazia diferenciação de ninguém. O dinheiro que ele tinha no bolso, se chegasse alguém dos grupos [folclóricos] e disse "professor, eu preciso comprar comida na minha casa", ele arrancava o dinheiro e dava. Sant´anna nunca teve bens, quando ele morreu o carro dele era financiado, ele pagava as prestações. O salário dele era para sustentar os grupos folclóricos. Nas Festas de Reis, algumas eu sei que ele comprava a carne e dava para que a festa acontecesse. Então ele tinha uma paixão total, era a vida dele.

O dia da morte do Sant´anna eu estava no fundo da minha casa, no quintal, minha esposa fazendo o almoço, dentro da cozinha ali, o vitrô dava para o quintal, e a notícia veio que o Sant´anna tinha sofrido um AVC, na saída do shopping. Ao ouvir a notícia eu gritei para a minha esposa: o Sant´anna morreu! Ela disse: não fala uma besteira dessas. Eu falei: morreu. Foi um choque na cidade.

Eu tenho certeza que lá em cima ele está formando um festival. Ele deve estar lá com seus grupos, esses congadeiros, essa semana tivemos a perda de um bacamarteiro [Manoel Francisco, dos Bacamarteiros de Aguada], está tudo lá junto com ele. Meu pai, quem sabe está tudo ali, formando um festival, e ao chegarmos lá o festival está pronto.

Figura 6 - Professor José Sant´anna
Fonte - Divulgação: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação

Entrevistas

Silvio Roberto Mathias Neto (Bibi)

Jornalista

Não se via o cansaço, se ele estivesse cansado, ao ouvir o primeiro toque de um bumba-meu-boi, ou de uma folia de reis, ele despertava como se houvesse renascido.
Falar do professor Sant´anna, além de ser uma alegria, é uma facilidade. Mas a gente nunca consegue dissociar o Sant´anna do folclore.

Meu pai foi professor dele [professor Rothschild Mathias Neto], ele tinha tanta admiração pelo meu, que às vezes ele queria mandar recado para o meu pai por meu intermédio. E a gente conversava longamente. A irmã dele foi uma heroína também, a Alzira. Porque, em todos os festivais, a parte de alimentação era tudo na casa dela. Ela fazia pão a noite inteira, dia e noite. Nesse período, a casa dele era a festa do folclore. E ficava a uma quadra da praça, né [Praças da Matriz e Rui Barbosa].

O Sant´anna pesquisava com muita frequência e com muita vontade, as coisas ligadas à cultura popular brasileira. E tudo isso ele colhia e escrevia, e deixou uma bibliografia riquíssima. E nós estivemos juntos, eu como apresentador e ele organizando a programação, durante mais de trinta e cinco anos, se eu não estou enganado. Criou-se uma empatia tal que eu sabia pelo movimento o que ele queria.

Certa vez, veio a dupla Tonico e Tinoco, o Sant´anna não gostava de apresentação de duplas caipiras, ele gostava de folclore autêntico, mas foi nos oferecido e eles vieram. [A dupla compôs e gravou a canção "Olímpia, Cidade Moça" até hoje como um hino do folclore, uma música que cantarolo "Olímpia, cidade moça..." E eles fizeram a gentileza de me colocar também como autor.

Aqui perto, a poucos metros de onde nós estamos no Boulevard Shopping. Ao sair, ele se sentou na escada e se sentiu mal, dali foi levado à Santa Casa e chegou lá em estado muito grave. E a cidade sentiu um choque. Porque, apesar de tudo, ele era novo. O Sant´anna era muito novo, tinha ainda muito a nos oferecer.

O Sant´anna foi uma figura singular, só ele, porque graças às suas pesquisas, durante o ano ninguém falava em folclore, e ele estava andando pelo país inteiro, atrás dos grupos que ele já conhecia pelas pesquisas que fez.

Ele tinha paixão, nutriu paixão por esse ideal de manter a cultura popular brasileira. Ele queria que o seu ideal permanecesse vivo, e ficou.

Entrevistas

Raul Galetti

Comerciante

Para mim foi a maior perda que Olímpia teve, na parte cultural, Olímpia e a região, perderam um gênio.

Eu conheci o Zé Sant´anna na década de 1950. Ele era de Ribeiro dos Santos, foi professor, até eu tinha um amigo que era aluno dele, ele dava aula de francês. Ele era assim um cara comum, era uma pessoa comum como outra qualquer. Se chegasse alguém para conversar com ele em qualquer lugar, ele dava atenção.

Me lembro muito bem que, em 1958, teve uma eleição para prefeito em Olímpia, ele foi candidato e não se elegeu. Mas naquele tempo o Sant´anna não tinha esse nome que ele deixou, né. Na segunda eleição do Wilquem Neves, ele foi candidato a vereador e foi um dos votados.

A primeira manifestação do folclore em Olímpia foi na antiga Taba do Carajá [boate famosa na década de 1950 em Olímpia]. Aí nós fomos lá, tinha umas exposições, tinha um carro de boi, tinha uma taperinha, e o Zé Sant´anna estava lá, explicando o que significou aquilo tudo.

Eu estava aqui, eu ouvi pela Rádio Difusora Olímpia [a notícia da morte de José San´tanna], naquele tempo a gente ouvia muito a Difusora Olímpia, era o Bibi que fazia o programa das onze horas, e até o Bibi, o Bibi até saiu do ar.

Eu não tive coragem de ir ver ele no caixão, não tive essa coragem. Eu queria guardar a memória dele vivo. Ele veio aqui [em sua casa], a última vez que eu o vi, que

eu conversei com ele foi aqui.

Eu pegava todo ano, eu tenho até guardado, aquelas revistas do folclore, aquilo é uma relíquia que eu tenho guardado. Aí eu falei, o Zé, eu chamava ele de Zé. Eu tenho aquelas revistas lá em casa, eu preciso que você autografe elas, posso levar na sua casa? Ele disse: “Não, não, pode deixar que eu passo lá”. Quinze dias depois ele apareceu aqui.

Tinha aqueles intercâmbios culturais, vinham aquelas pessoas de lá pra cá, ele chegou aqui em casa, era mais ou menos uma hora dessas. Ele ensinava as pessoas a xingar [risos]. Ele xingava, ele ensinava os alunos dele a xingar [risos]. Ele vinha aqui, a moça falava desgraçada [imitando o sotaque inglês], ela era inglesa.

E ele deixou esse legado que foi a festa do folclore. Ele deixou tanta coisa, que se a gente for analisar e enumerar o que ele deixou de bom aqui em Olímpia, vai levar muito tempo, né.

Acima de tudo ele era meu amigo, uma pessoa que eu nunca vou esquecer, um ícone da cultura de Olímpia, o patamar!

Entrevistas

José Ferreira

Capitão de Congo e Moçambique, Mestre da Companhia de Reis Estrela da Paz

Nos anos 1970, eu conheci aquela pessoa que traz, em mim que sou uma pessoa simples, a dificuldade de falar dele, que é o professor José Sant´anna.

Ele era seco, mas era amável, ele passava de peito aberto e falava: "Boa tarde". Ele era doido, na verdade, era doido, mas era muito legal.

Era por volta das 13h, nós estávamos cantando e parou um carro, e entrou um moço pela porta adentro. Ele observou, anotou, percebeu que era uma "negrada" (sic) danada, mas com uma cantoria diferente. "Eu sou o professor José Sant´anna, coordenador do folclore" [Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL]. Depois de amanhã eu volto e saiu, não esperou nem boa noite. Mas ele não esperou depois de amanhã, ele voltou amanhã mesmo. O senhor sabe que é uma dificuldade muito grande, criar um evento de fundo religioso em uma cidade onde o povo já viu, mas não conhece o significado dos três rosários, fica difícil e, além disso, fica muito caro.

"Eu quero é seu trabalho, o seu conhecimento e vou dar toda a cobertura financeira para a formação deste grupo". "Você vai criar um grupo e dar de presente para a nossa cultura em Olímpia. Do outro lado, eu vou realizar o sonho dos meus pais". "Porque meu pai, minha mãe e meu avô eram do Reinado [Reinado do Rosário], meu pai era capitão [capitão de congo e moçambique] na região de Bom Despacho".

É tanto que durante os vinte e cinco anos que ele acompanhou essa congada, todo ano, duas ou três vezes por mês, tinha pesquisadores fazendo pesquisa aqui em casa. Porque vinha falar com ele e ele dizia: "Esse negócio de congada não é comigo, é com o capitão Ferreira, vai lá na casa dele".

Nós abrimos o 9º Festival do Folclore, com vinte e nove componentes, como se tivesse... a meninada se apresentou, como se tivesse juntos há dez ou doze anos.

Nem eu sabia a religião dele [Sant´anna], ele era perfeitamente humano. Ele chegava aqui [em sua casa], sentava, ele ia ali [na cozinha], pegava um pedaço de frango, ele chegava na [casa] do Adelís, a mesma coisa, lá na área do seu pai [Antonio dos Reis, pai do entrevistador] era a mesma coisa. Ele não tinha esse negócio... Mas era uma pessoa maravilhosa. Foi uma pessoa que se foi e deixou uma cartilha, para muita gente acompanhar, aprender e dar continuidade ao que ele fez.

Entrevistas

Geraldo dos Santos

Barbeiro, Mestre da Dança de São Gonçalo e Mestre da Companhia de Reis os Visitantes de Belém

Eu tinha muita admiração pela pessoa dele. Para mim, foi como se fosse assim uma pessoa da família que tivesse partido para o outro mundo.

Não era só nos festivais que ele procurava a gente. Ele [Sant´anna] sempre fazia visita nas casas da gente, quando você pensava que não ele vinha chegando: "Oh, tô entrando". Ele gostava muito do cafezinho que a minha mulher fazia, aí ele pedia para ela fazer aquele cafezinho gostoso e ela fazia.

Quando ele descobriu a nossa dança, é claro, quando ele descobriu a Companhia de Reis e a dança de São Gonçalo, ele descobriu os dois juntos. Inclusive foi em um lugar que não tem contentamento, foi em um velório. Aí ele me viu lá e falou: "Você está morando aqui, Geraldo? Eu disse, estou. Ele falou, "Então você vai enriquecer o nosso festival do folclore com a Dança de São Gonçalo". E eu falei para ele, professor, como que eu vou voltar com a Dança de São Gonçalo, se eu nem lembro mais quem dançava. Ele falou "Nós vamos atrás". Aí, fomos na casa das minhas irmãs, fomos na casa dos sobrinhos e nós conseguimos refazer a Dança de São Gonçalo. Ele foi uma pessoa que nos incentivou muito, muito mesmo. Então, a nossa Dança hoje tá de pé e nós temos que agradeceu muito a ele [Sant´anna], porque ele pedia para que não parasse.

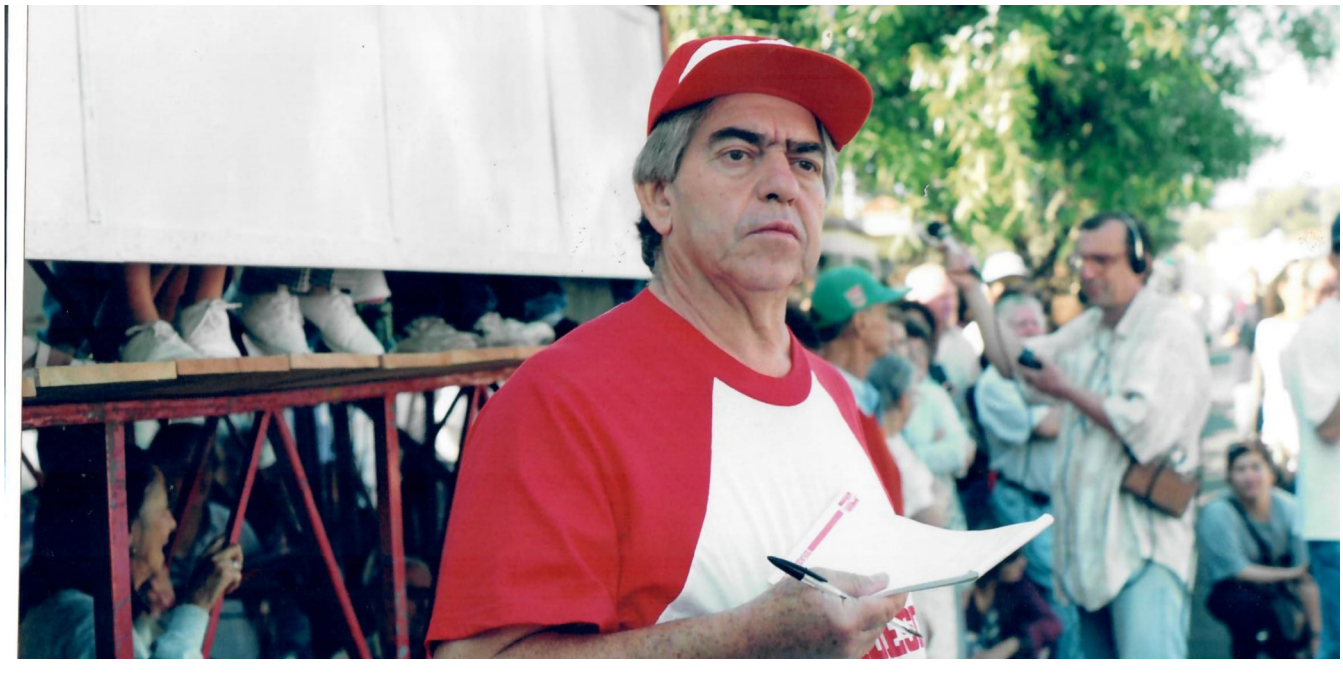


Figura 7- Professor José Sant´anna.
Fonte - Divulgação: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

Mensagem ao André Nakamura

Rosely Mayse Seno

Arquiteta e diretora do Museu de História e Folclore Maria Olímpia.

André é um menino alegre, atencioso, educado, dotado de uma sensibilidade grande. Ama o folclore, herança que recebeu pelos anos trabalhados ao lado do professor Sant´anna e que cultivou. Possui uma dignidade própria, demonstrada nos gestos e na postura, característicos de uma pessoa ética, culta e inteligente e, acima de tudo, é dotado de uma simplicidade cativante, o que mais chama a atenção de quem o conhece. Sempre disposto a ajudar no que for preciso, André elabora os anuários do Festival do Folclore com a atenção e respeito que devota ao seu "Mestre". Nunca se vangloriou disso, segue exercendo a função que lhe foi instituída subjetivamente pelo professor. Faz isso como um ofício.

André Nakamura é, em todos os sentidos, uma pessoa íntegra e um grande amigo. Na revolução cultural que é o Folclore, ele se envolve e sente cada segundo da semana do Festival. Visita os grupos, conversa, sobe ao palco, enfim, o vivencia.

Seguiu a tradição de elaborar verdadeiros compêndios, que estimulam a pesquisa e não deixam morrer a substanciosa tradição da Ciência Folclórica. Sabe que não é tarefa fácil dar sequência a essa esplêndida enciclopédia, que vem crescendo através de décadas sucessivas para enriquecer e estabelecer novas vertentes, novos rumos ao estudo sério e tão relevante do Folclore. Como o professor Sant´anna já pensava, sabe que o Folclore é Ciência independente e, se bem estudado e desprovido de preconceitos, resulta em respostas às indagações humanas. Afinal, é simplesmente e naturalmente a expressão da sabedoria popular.

Figura 1 - André Nakamura.
Fonte - Acervo pessoal.

André Nakamura, esse ano, "tirou férias" por vontade própria? Claro que não! Talvez o Universo tenha conspirado a seu favor e o impelido a uma paradinha forçada, para cuidar da saúde e, quem sabe, favorecer o seu ócio criativo. Como diria Domenico De Masi, para o ano que vem voltar com energia renovada, para continuar o ofício que estabeleceu para si, como forma de dar continuidade à herança recebida do mestre José Sant´anna. Esse ano André fez muita falta, ficou só com a coordenação do Anuário. Seguimos à risca suas recomendações e, como forma de homenageá-lo, nos esforçamos para que o conteúdo esteja à altura do que ele faria. Mas, volte logo para a ativa, André! Volte logo a escrever os Anuários! Essa tarefa é sua! Você é necessário!

fandango de tamanco Cuitelo

Grupo homenageado no Cartaz do 55º Festival do Folclore de Olímpia

Diogo Araújo Silva

Formado em Sociologia e História, componente do Grupo de Fandango de Tamanco Cuitelo desde 2006 e Membro do Conselho Municipal de Cultura de Capão Bonito.

O grupo

Fundado em 1964, no Bairro Ferreira dos Matos, zona rural de Ribeirão Grande/SP, por Pedro Vilarino Ferreira, o grupo de Fandango de Tamanco ganhou o nome de Cuitelo. O apelido foi dado pelo próprio fundador, pois era um amante dos beija-flores que, no linguajar caipira, é conhecido como cuitelo.

Composto na época por Pedro Vilarino Ferreira, Joaquim França, Chico Batista, Antônio Batista, Pedro Jacinto, João Souto, Pedro Souto, Pedro Sotão, Helói, Paulino Modesto, Antônio Ferreira, Aurélio, Justiniano, Francisco Mauricio, José Firmino e João Firmino, o Grupo Cuitelo fazia sucesso por onde passava.

Sua primeira apresentação foi no mesmo ano da fundação, na cidade de Itapetininga/SP. E foi nesta apresentação que estava presente o professor José Sant´anna, criador do Festival do Folclore.

Figura 1 - Cuitelo. Beija Flor que da nome ao Grupo de Fandango.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 2 - Sr. Pedro Vilarino Ferreira,
(fundador do Grupo de Fandango de Tamanco Cuitelo)
Fonte - Acervo do grupo.

Conta a história que o professor ficou encantado com o grupo e convidou a agremiação para participar do Festival do Folclore de Olímpia, que teve sua primeira edição em 1965. A partir daí, foram 54 anos ininterruptos de presença na Capital Nacional do Folclore, completando, neste ano, sua 55ª participação.

Figura 3 - Sr. Duvirgem , antigo Mestre do Fandango.
Fonte - Acervo do grupo.

a tradição

Figura 4 - Fandango na década de 1980, em Capão Bonito/SP.
Fonte - Acervo do grupo.

O Fandango, dança sapateada e palmeada ao som de violas e gaitas, é de origem ibérica, especificamente da Espanha, e chegou até a região do Sudoeste Paulista através dos Tropeiros, grupo de muladeiros, que vinham do Sul do país, especificamente da cidade de Viamão/RS, até a cidade de Sorocaba/SP, onde ocorria a comercialização dos muares, fatos que ocorreram por volta de 1700.

Desbravando o sertão paulista, os tropeiros faziam suas paradas para descanso de 60 em 60 quilômetros, pois era a distância ideal para não cansar a tropa. Nestas pausas, muitas vezes criavam-se povoados, havendo compras e trocas de mercadorias, além de outras necessidades que surgiam pelo caminho. Os usos e costumes dos tropeiros, que eram formados por portugueses, espanhóis, italianos e outras etnias, instalavam-se por onde passavam e as culturas e tradições foram, também, transmitidas ao povo local.

Com o passar dos anos, a dança foi se adaptando ao povo da redondeza e ganhou traços caipiras, como a camisa xadrez, chapéu de palha, calças e o lenço no pescoço, identificando a cultura do homem do campo em seu dia a dia.

Contam os mais velhos que o fandango também era dançado nas lavouras, após o término do serviço, em uma festança para agradecer o trabalho coletivo e confraternizar. A festa durava a noite toda e o fandango era executado ao som das violas de dez cordas e gaitas oito baixos, acompanhados pelos tradicionais tamancos de laranjeira, que substituem as castanholas espanholas.

Figura 5 - Violas de 10 cordas, gaita de oito baixos e tamancos de laranjeira.
Fonte: Acervo do grupo.

A dança acontecia nas salas das casas e terreiros, onde a luz de lamparinas e fogueiras animavam os sertões paulistas.

O fandango tornou-se uma manifestação muito singular do homem do campo, onde tal fato era levado tão a sério, que tomava proporções rigorosas. Exemplo disso era que somente pessoas mais velhas podiam dançar e não podiam errar o sapateado, que deveria acompanhar assiduamente as ordens do mandador e o ritmo dos instrumentos. Havia até competição entre os dançarinos.

Sempre presente nas festas de quermesses, casamentos e outros eventos comemorativos, o fandango era uma das atrações principais pois, além do sapateado, que era específico da dança, o fandango era acompanhado de cantadores, que ficavam responsáveis de intercalar com "queromanas" entre uma dança e outra. A queromana é um estilo de cantoria improvisada, elaborada instantaneamente com os fatos que ali ocorriam ou sobre o dia a dia do homem do campo, sempre entoado a duas vozes acompanhados pelas violas caipiras, de cravilha de pau ou tarraxa.

Existem vários tipos de fandangos: de chinela, tropeiro, catira e caterete, entre outros. O Fandango de Tamanco de Ribeirão Grande é uma grande tradição existente no Brasil, onde se dança usando tamanco de madeira especial para produzir som, para emitir uma rica e contagiante sonoridade. Hoje, o grupo é formado por crianças, jovens e adultos, que trazem essa tradição com muito orgulho.

Figura 6 - Década de 1980, com Inezita Barroso.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 7 - Diogo Araújo Silva, atual Mestre do Fandango.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 8 - Desfile do FEFOL.
Fonte - Acervo do grupo.

Participação em Olímpia

Contam os mais velhos que, nas inúmeras vezes e viagens para os Festivais de Olímpia, muitas aventuras e momentos foram vividos. Um deles foi em que o grupo deslocou-se para cidade em duas kombis, levando horas e horas para chegar ao destino, onde a parada para comer o virado de frango com melancia era obrigatória.

"Muito nos emocionou quando, recentemente, participamos do Festival e um senhor emocionado dirigiu-se ao nosso encontro, relatando que lembrava-se da primeira vez que o grupo de Fandango foi para a cidade de Olímpia e que ele sempre esperava o Festival para ver os caipiras do Fandango de Tamanco, pois era um grupo humilde, autêntico e tradicional", conta Diogo Silva, componente do Grupo.

Figura 11 - Músicos antigos do Fandango.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 9 - Músicos do Fandango em Olímpia, década de 1980.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 12 - Fandangueiros em Olímpia, década de 1980.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 10 - Fandangueios no desfile do FEFOL.
Fonte - Acervo do grupo.

Figura 13 - Fandangueiros em Olímpia.
Fonte - Acervo do grupo.

Versos de fandango

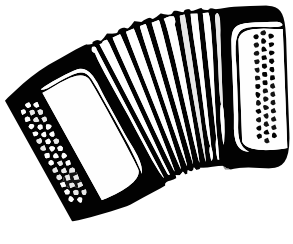
Canta Canta Passarinho
Dobra Dobra o Sabiá
Quando chega o verão
É por que é tempo de cantar

A muié mandou o marido
Vai na roça trabaiá
Ele disse deixa disso
Eu não quero me cansa

Canarinho Amarelinho ai li larai
Despediu-se e foi-se embora ai li larai
Partiu com muita saudade ai li larai
Pra vir ver onde você mora ai li larai

Se eu soubesse que morria mandava fazer uma cova
Numa caixinha de vibro/ bem a par da lua nova
Xé que esperança, com esta vida não há
Que eu levo a menina é certo / chora a mãe que a filha vai

O Fandango de Tamanco
vou dizer como é que é
No repique da viola
Bate a mão e bate o pé



Sobre Ribeirão Grande-SP

Ribeirão Grande oferece aos turistas o cenário de uma pequena cidade do Vale do Ribeira, com suas tradições e manifestações populares, cultura, culinária, arte e artesanato, além da paisagem serrana, com muito verde e tranquilidade.

O Município cresceu, principalmente, com o desenvolvimento dos núcleos Freguesia Velha, à margem direita do Rio das Almas; à margem do Rio Ribeirão Grande, o Bairro dos Cruzes, em torno da Casa Grande; e o povoado de Ribeirão Grande, em torno da Capela do Bom Jesus, padroeiro do município.

Figura 14 - Arroz com Frango, comida típica da zona rural do interior paulista.
Fonte - Acervo do grupo.

O povoado dos Cruzes surgiu primeiro que Ribeirão Grande, em torno da Casa Grande, importante exemplo de construção Taipa de Sopapo, à base de barro socado com as mãos e madeira, datada, segundo relatos de moradores locais, sendo do século XVIII.

Ribeirão Grande foi rota de passagem de tropeiros, marcando a culinária local, com pratos derivados de milho, encapotado e o Rojão. As festas religiosas e danças são frequentes e tradicionais. O Fandango de Tamanco mantém viva uma tradição de mais de 100 anos, associada à cultura rural.

Pertencente, inicialmente, ao município de Capão Bonito, o bairro Ribeirão Grande foi elevado a Distrito em 28 de fevereiro de 1964 e elevado a município pela Lei 7664 de 30 de dezembro de 1991, implantado a partir de 1993.

Figura 15 - Igreja em Ribeirão Grande/SP.
Fonte - Acervo do grupo.

rojão

prato tipíco de ribeirão grande

Rende 10 rojões

INGREDIENTES

- ✓ 5 kg de pernil ou lombo moídos
- ✓ 3 colheres de sopa de vinagre
- ✓ 9g de sal
- ✓ 50g de farinha de milho
- ✓ 3 ovos
- ✓ Cheiro verde, alho, cebola e pimenta a gosto
- ✓ 10 espetos de eucalipto (serrarias, fabricas de vassoura)
- ✓ 20 metros de barbante de algodão

Figura 16 - Rojão, comida típica de Ribeirão Grande/SP.
Fonte - Acervo do grupo.

MODO DE PREPARO:

Misture todos os ingredientes com a mão até virar uma massa uniforme. Deixe na geladeira por 30 minutos. Quando a massa estiver firme, modele nos espetos e enrole o barbante na carne. Comece de-baixo para cima, deixando um pequeno espaço de carne entre uma faixa e outra.

Corte o excesso e grude a ponta do barbante na carne. Leve o rojão para a churrasqueira. Coloque o espeto a mais ou menos 80 cm de distância da brasa. Deixe assar por aproximadamente uma hora, sempre girando o rojão, até que ele comece a dourar. Suba o espeto na churrasqueira e deixe por mais uma hora mais ou menos, para que a carne asse por inteiro.

Depois que o espeto estiver assado, faça um corte no barbante com a faca e solte-o com a mão. A carne pode ser servida no seu formato característico ou cortada em pedaços. Para dar o gostinho final, tempere com limão.

Bodas ou Jubileu?

José Sant'anna (1937-1999)

Publicado originalmente no 34º Anuário do Festival do Folclore de Olímpia

Além das qualidades curativas, as pedras se ligam a muitos acontecimentos da vida das pessoas: namoros, noivados, formaturas, casamentos, costumam ser selados por anéis, broches, pulseiras, braceletes, etc., mais valiosos quanto mais preciosa a pedra.

Às festas que rememoram os aniversários de casamento dão-se o nome de **bodas.** Às demais, de **jubileu.**

Há comemorações e nomes para todos os aniversários, festejados com presentes que nem sempre são pedras, mas também com outros materiais: tecidos, metais, vegetais e até papel. Eis a lista de 1 a 80 anos:

1 – Bodas de Algodão
2 – Bodas de Couro
3 – Bodas de Trigo Candial
4 – Bodas de Cera
5 – Bodas de Madeiras
6 – Bodas de Gipso
7 – Bodas de Lã
8 – Bodas de Papoula
9 – Bodas de Faiança
10 – Bodas de Estanho
11 – Bodas de Coral
12 – Bodas de Seda
13 – Bodas de Junquilho
14 – Bodas de Chumbo
15 – Bodas de Cristal
16 – Bodas de Safira
17 – Bodas de Rosa
18 – Bodas de Turquesa
19 – Bodas de Cretone
20 – Bodas de Porcelana
21 – Bodas de Opala
22 – Bodas de Bronze
23 – Bodas de Berilo
24 – Bodas de Cetim
25 – Bodas de Prata
26 – Bodas de Jade
27 – Bodas de Acaju
28 – Bodas de Níquel
29 – Bodas de Veludo
30 – Bodas de Pérola
31 – Bodas de Badana
32 – Bodas de Cobre
33 – Bodas de Pórfiro
34 – Bodas de Âmbar
35 – Bodas de Rubi
36 – Bodas de Musselina
37 – Bodas de Papel
38 – Bodas de Mercúrio
39 – Bodas de Crepe
40 – Bodas de Esmeralda
41 – Bodas de Ferro
42 – Bodas de Madrepérola
43 – Bodas de Flanela
44 – Bodas de Topázio
45 – Bodas de Prata dourada
46 – Bodas de Lavanda
47 – Bodas de Cachemira
48 – Bodas de Ametista
49 – Bodas de Cedro
50 – Bodas de Ouro
51 – Bodas de Uva
52 – Bodas de Lírio
53 – Bodas de Caju
54 – Bodas de Milho

55 – Bodas de Orquídea

56 – Bodas de Violeta
57 – Bodas de Jasmim
58 – Bodas de Dália
59 – Bodas de Açucena
60 – Bodas de Diamante
61 – Bodas de Castanheira
62 – Bodas de Alecrim
63 – Bodas de Trigo
64 – Bodas de Eucalipto
65 – Bodas de Jacarandá
66 – Bodas de Mármore
67 – Bodas de Acácia
68 – Bodas de Margarida
69 – Bodas de Amor-perfeito
70 – Bodas de Platina
71 – Bodas de Zinco
72 – Bodas de Aveia
73 – Bodas de Manjerona
74 – Bodas de Macieira
75 – Bodas de Alabastro
76 – Bodas de Cipreste
77 – Bodas de Alfazema
78 – Bodas de Benjoim
79 – Bodas de Café
80 – Bodas de Carvalho

Dos 80 anos, já não se comemora mais as bodas, pois é impossível que um casal tenha vida em comum mais que esse tempo de existência. Mas, conseguimos os nomes para o jubileu (aniversário de datas) até o número 100:

81 – Bodas de Cacau
82 – Bodas de Cravo
83 – Bodas de Begônia
84 – Bodas de Crisântemo
85 – Bodas de Girassol
86 – Bodas de Hortênsia
87 – Bodas de Nogueira
88 – Bodas de Pereira
89 – Bodas de Figueira
90 – Bodas de Álamo
91 – Bodas de Aroeira
92 – Bodas de Salgueiro
93 – Bodas de Imbuia
94 – Bodas de Palmeira
95 – Bodas de Sândalo
96 – Bodas de Oliveira
97 – Bodas de Abeto
98 – Bodas de Pinheiro
99 – Bodas de Salgueiro
100 – Bodas de Jequitibá

55º FESTIVAL DO folclore

JUBILEU DE ORQUÍDEA

folclore nas escolas

Figura 1 – Alunos da disciplina eletiva "Folclorando". EE Capitão Narciso Bertolino.
Fonte - Estêvão Reis [2019].

Ingrid Di Marco

Professora de História
Escola Estadual Capitão Narciso Bertolino

Há dois anos, em virtude da Eletiva (disciplina da PEI) na Escola Estadual Capitão Narciso Bertolino, iniciei o projeto "Folclorando".

Pelo fato de nossa cidade ser intitulada "Capital Nacional do Folclore" e com o intuito de que nossos alunos compreendessem a definição de Folclore, a Eletiva proporcionou uma oportunidade de descobrirem ou redescobrirem todas as especificidades do Folclore brasileiro, já que é uma característica marcante de nosso município, despertando, assim, a importância da valorização e preservação do Patrimônio Histórico Cultural.

Após algumas publicações do processo em curso em redes sociais, obtive o contato de Estêvão Amaro dos Reis (Mestre e Doutor em Música pela Unicamp, na área de Etnomusicologia), interessado em contribuir com o projeto. A parceria aconteceu e, de fato, deu muito certo.

Este ano, pela segunda vez, estamos colocando em prática e vivenciando as riquezas do Folclore. Tendo como base os novos estudos de folclore, sob a ótica da Etnomusicologia, os alunos estão tendo a possibilidade de aprender o conceito e definição de literatura de cordel, através de oficinas e confecção de Fanzine (revistinhas de dobradura sobre cordel); pesquisas sobre adivinhas, ditos populares, trava línguas e frases de caminhão; vivências de jogos e brincadeiras tradicionais (brincadeiras co-

letivas com músicas, desafios e interação); pesquisa sobre o Mestre Vitalino e confecção de seus bonecos de argila; introdução à pesquisa etnomusicológica com trabalho de campo; pesquisa sobre Folias de Reis; vinda de grupos folclóricos à escola; visita ao Museu de História e Folclore Maria Olímpia; e apresentação de pesquisas.

Nota-se o interesse e a ânsia de conhecimento dos alunos quando a curiosidade é aguçada, provando a necessidade de se incentivar e valorizar a cultura popular como um instrumento de aprendizado, e o papel de suma importância da escola como intermediadora de conhecimentos. A Escola Estadual Capitão Narciso Bertolino contribui com a perpetuação e valorização das culturas populares brasileiras e do folclore, a fim de conservar a identidade social e cultural da nossa comunidade.

Cordel da eletiva "folclorando"

Estêvão Reis e Ingrid Di Marco

Peço licença a vocês
Para poder lhe falar
De uma escola tão sabida
Que sabe valorizar
Parabéns ao Capitão
Pela cultura popular

(Refrão)

Os alunos muito espertos
Aprenderam a rimar
Fizeram cada cordel
Que foi de arrepiar
Ficaram tão famosos
Podemos comemorar!!!

Com o mestre Vitalino
Viraram artesãos
Fizeram cada boizinhos
Mas quanta satisfação
Tão ficando mais famosos
Já, já vão pro Faustão

Tivemos muitas andanças
Fomos visitar museu
Chamado Maria Olímpia
Até professor aprendeu
Que cultura é importante
Vê se cê compreendeu

A Folia de Reis
Teve aqui no Capitão
Com o mestre seu Geraldo
Na maior afinação
Ai meu Deus, quem diria
Quero entrar na rezação

Se cê pensa que acabou
Está muito enganado
A gente até brincou
Ninguém ficou parado
Mãe da Mula, amarelinha
Tá todo mundo encantado

A Eletiva Folclorando
Ela veio pra ficar
Foi tão divertido
Que não canso de cantar
Viva o Folclore brasileiro
E a cultura popular.

Figura 2 – Exposição dos cordéis dos alunos. Festa Literária de Olímpia.
Fonte – Estêvão Reis [2019].

Folia de reis, pelos alunos da disciplina "folclorando"

Maria Fernanda Degasperi

6º ano B

Eu achava que era só um grupo folclórico que se apresentava no festival, mas com toda a pesquisa, vi que não era apenas uma apresentação (no palco do festival).

Folia de Reis é um grupo religioso que leva orações de casa em casa cantando e mostrando sua cultura, esta é passada de geração em geração, geralmente iniciada diante de uma promessa aos Santos Reis.

Figura 3 – Mestre Geraldo dos Santos e seu filho com professores e alunos.
Fonte – Ingrid Di Marco [2019].

Beatriz Vitória da Silva

7º ano B

A Folia de Reis é celebrada na religião católica com o intuito de celebrar a visita dos três Reis Magos (Melchior, Baltazar e Gaspar) ao Menino Jesus.

Ela é festejada durante 12 dias desde 24 de dezembro até o dia 6 de janeiro, quando os Reis Magos chegam a Belém. No momento que avistaram no céu a Estrela [Guia], foram ao encontro de Jesus e levaram incenso, ouro e mirra.

O grupo de Folia de Reis é formado pelo mestre ou embaixador, o contramestre, os três Reis Magos, os palhaços, os alferes e foliões. Além disso, ocorrem desfiles dos grupos pelas ruas dedicados ao festejo.

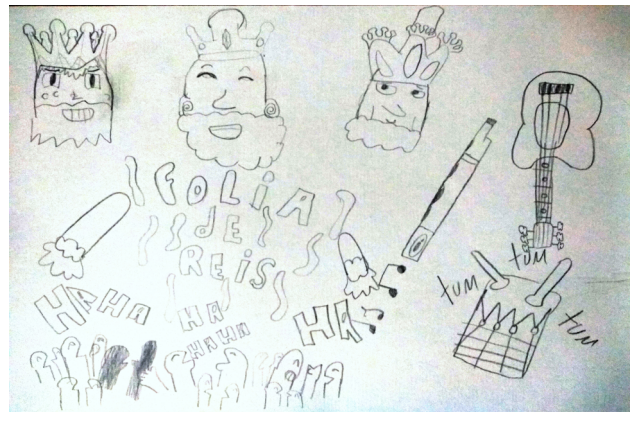


Figura 4 - Desenhos feitos pelas crianças.
Valentina Rossi, Mateus Mattos, Náthan Gouveia Buniotto.
Fonte – Clarissa Rossi.

Eles usam fantasias coloridas, tocam músicas típicas com diversos tambores, acordeões, sanfonas, pandeiros, gaitas, dançando a melodia respectiva do grupo.

Maria Eduarda Prates de Oliveira

6º ano B

Eu achava que Folia de Reis era apena um grupo folclórico que cantava no [Festival] folclore e nas igrejas, mas depois que fizemos a pesquisa, descobri que era algo muito maior.

Folia de Reis é um grupo religioso que leva orações cantadas de casa em casa, mostrando sua cultura e devoção. É passada de geração em geração a partir de uma promessa feita aos [Santos] Reis.

Eles passam de casa em casa pedindo ajuda e arrecadando comida e dinheiro para a grande festa de Santos Reis que é feita para todos, devotos ou não.

Figura 5 – Alunos com Bandeira de Santos Reis e máscara do palhaço.
Fonte: Estêvão Reis.

Maria Clara Nespolo Aniceto

6º ano B

Neste semestre, aprendi muita coisa com a Eletiva Folclorando, através da professora Ingrid e o Estevão. Um dos assuntos foi a Folia de Reis. Aprendemos que ela é uma manifestação religiosa formada pela Bandeira, pelos fardados, os foliões, o contramestre e o mestre. Além disso, os grupos passam pelas casas em dezembro arrecadando doações para fazer uma festa em janeiro.

Aqui no sudeste temos 3 tipos de folias:

- Baiana, com flauta;
- Mineira, sem flauta, com 7 pessoas cantando, com um "gritinho" no fundo;
- Paulista, que é mais rápida e geralmente não possui pandeiro.

Comunicam-se com a música, pois ela é a alma de uma Folia. São vaidosos, gostam sempre de estar de roupas novas e bonitas, trazem sabedoria ancestral passada de geração a geração.

Figura 6 – Alunos com máscara e farda do palhaço.
Fonte – Estêvão Reis [2019].

Matheus Augusto Pereira Baraldi

6º ano B

Folia de Reis é uma cultura que foi trazida pelos portugueses e adaptada pelos brasileiros, e hoje é praticada em diferentes cidades e estados do Brasil.

A Folia de Reis é formada por um grupo com uma bandeira, fardados, foliões e o mestre. Tem origem nos três Reis Magos.

Cada Folia tem sua música, porém existem os ritmos mineiro, baiano e alguns outros. A música é a alma da Folia, os foliões cantam e pedem permissão para entrar nas casas, louvando e agradecendo.

Na cidade onde eu moro [Olímpia] existem 14 grupos de Folia de Reis.

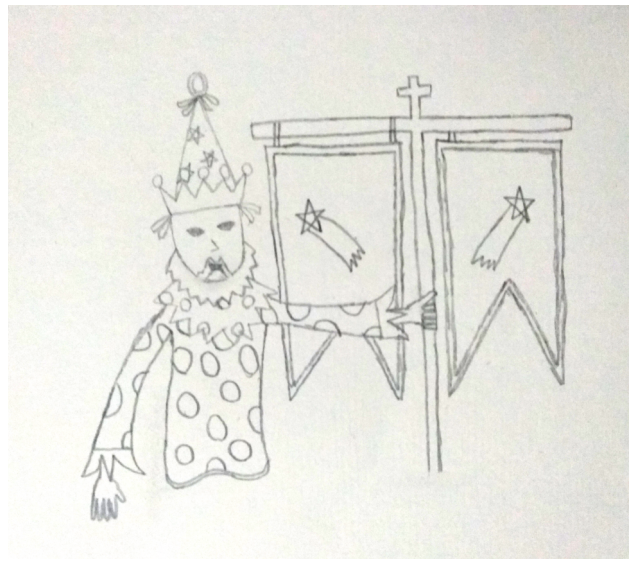


Figura 7 - Desenhos feitos pelas crianças. Valentina Rossi, Mateus Mattos, Náthan Gouveia Buniotto.
Fonte – Clarissa Rossi [2019].

Alicia Navarini

6º ano A

Nesse poema eu vou falar
Sobre a Folia de Reis a cantar
E ainda vou perguntar
Será que eles são de assustar?

As crianças morrem de medo
Muitos ficam espertos
E quando se aproximam
Já sabem, e ficam alertas

Mais vamos começar a contar sobre a Folia
Lá vem Gaspar, Melchior e Baltazar
Eles representam muita alegria
Rezando para Jesus abençoar

Ficaram encantados
Pois, eles viram em Belém
Uma estrela bem brilhante
Que até gritaram amém

Viva o menino Jesus
Celebram os foliões encantados
Vamos celebrar a luz
Da chegada dos três Reis Magos

Você sabia...
Que no início eles eram do mal?
Usavam até fantasia
Mas ficaram em outro astral

Fico muito feliz
Agora não fiquem esperando
Querem saber mais?
Vem para a Eletiva Folclorando!!!

55º FESTIVAL DO folclore
JUBILEU DE ORQUÍDEA

Figura 8 - Desenhos feitos pelas crianças. Valentina Rossi, Mateus Mattos, Náthan Gouveia Buniotto.
Fonte – Clarissa Rossi [2019].

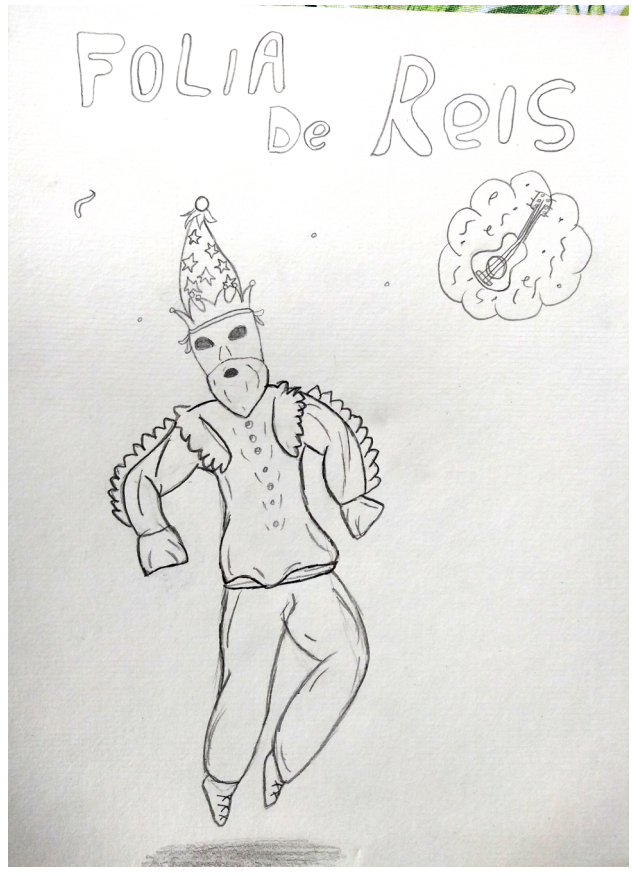


Figura 9 - Desenhos feitos pelas crianças. Valentina Rossi, Mateus Mattos, Náthan Gouveia Buniotto.
Fonte – Clarissa Rossi [2019].

Figura 10 – Alunos da disciplina "Folclorando" no Museu de História e Folclore "Maria Olímpia".
Fonte – Ingrid Di Marco [2019].

Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia

Estêvão Amaro dos Reis
Músico e Etnomusicólogo

Doutor e Mestre em Música/Etnomusicologia, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do Festival do Folclore de Olímpia. De suas pesquisas resultaram os seguintes trabalhos: Práticas Contemporâneas das Culturas Populares Brasileiras: O Festival do Folclore de Olímpia (2016) e O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta (2012). Integra o projeto temático "O Musicar Local" (FAPESP/UNICAMP/USP).

Historicamente, o Festival do Folclore de Olímpia caracterizou-se como um evento que sempre promoveu e valorizou a inovação. Podemos citar, como exemplo, os eventos originados dentro do próprio FEFOL ao longo dos anos de sua história, como o Mini Festival, Festival da Seresta, Gincana de Brincadeiras Tradicionais Infantis, dentre outros.

Acompanhando esta tradição e com o objetivo de trazer para o espaço do FEFOL as discussões teóricas contemporâneas relativas aos estudos de folclore, propusemos, em 2014, a realização de um evento de caráter científico como parte de sua programação. Assim nasceu o Círculo de Palestras em Etnomusicologia de Olímpia, que, no ano seguinte, deu origem ao Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia.

Nestes seis anos de realização, o Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia tem se consolidado como um importante polo de reflexão dentro do FEFOL, recebendo Mestres das culturas populares e pesquisadores das maiores e mais importantes universidades brasileiras e estrangeiras: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade de São Paulo (USP), Queen´s University Belfast, Universidade da Flórida, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal de São João del Rei

Figura 1- II Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia - Vila Brasil.
Fonte - Cristina Prado [2016] .

Figura 2- Pesquisadores: Estêvão Reis, Suell Lara, Antonio Moraes e Érica Giesbrecht - II Simpósio.
Fonte - Cristina Prado [2016] .

(UFSJ), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Sob a ótica da etnomusicologia, o Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia aborda questões relativas ao Folclore na Modernidade, como os novos contextos de performance, recriações tradicionais, patrimonialização, educação e turismo, novas tecnologias e indústrias criativas. Integrando e trazendo para o centro do debate os diversos agentes envolvidos com a temática do folclore, pesquisadores, professores, agentes culturais e, especialmente, os grupos folclóricos.

As discussões suscitadas nestes anos de sua realização indicam que os objetivos do Simpósio estão sendo alcançados: apresentar os conceitos contemporâneos e os novos estudos de folclore para um público de não especialistas, fomentar o debate entre todos os agentes envolvidos, possibilitar novos espaços de debate dentro do FEFOL, valorizar as pessoas de Olímpia e a produção de conhecimento na cidade, dando continuidade ao legado dos professores Victório Sgorlon, José Sant´anna e demais pioneiros do FEFOL.

A realização sistemática do Simpósio de Estudos Etnomusicológicos contribui para fortalecer e consolidar a identidade de Olímpia como uma referência em festivais de folclore e nos demais temas relativos às culturas populares brasileiras. A possibilidade de reflexão crítica sobre o legado do professor Sant´anna e a importância deste legado para a Estância Turística de Olímpia no momento atual enriquecerá sobremaneira e em todos os níveis, a Capital Nacional do Folclore.

Figura 3- Cartaz do I Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia.
Fonte - Estêvão Reis [2015].

Figura 4- Oficina de construção de gaitas e pífanos III Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia.
Fonte - Estêvão Reis [2017].

Figura 5- Alunos da Oficina de gaitas e pífanos III Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia.
Fonte - Estêvão Reis [2017].

Figura 6- Professor Daniel Magalhães Oficina de gaitas e pífanos.
Fonte - Estêvão Reis [2017].

Patrimônio Cultural de Olímpia

Bens materiais e imateriais e minha experiência com o professor José Sant' anna

Rosely Mayse Seno

Arquiteta, mestra e especialista em Patrimônio Cultural Arquitetônico. Diretora do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia".

Pelos idos de 1994, a Diretoria de Cultura, na época, me convidou para escrever uma revista sobre Olímpia, na qual ficariam registrados fatos culturais gerais em seus mais diversos âmbitos.

Depois de pronto o "piloto", fui ao escritório do Professor José Sant´anna e pedi, com receio que parecesse pretensão, que ele desse algumas sugestões referentes ao conteúdo e, também, fizesse a correção ortográfica. Para minha surpresa, foi uma conversa muito gratificante na qual ele me incentivou bastante a continuar com o projeto e com minhas atividades relativas à pesquisa. O papo rendeu horas, e o aspecto que ele mais elogiou foi a parte da revista onde eu relatava que tínhamos em Olímpia um folclore que ocorria espontaneamente durante o ano todo. Conversamos sobre o fato de ter o olhar atento, para ver os meninos empinando pipa nos bairros, os grandes tachos cozinhando pamonhas, feitas em reuniões de familiares e amigos, as Folias de Reis que circulam pela cidade.

Essas atividades, que nos parecem tão naturais e que fazem parte do nosso cotidiano, são nosso patrimônio cultural imaterial, nossas práticas, expressões e conhecimentos, que são transmitidos de geração em geração, nos envolvendo em um sentimento de identidade e continuidade.

Assim, fazem parte do nosso patrimônio imaterial os grupos folclóricos de raiz, que são parte da nossa história e carregam consigo toda uma tradição vinda do Congo. Para os que assistem, são grupos folclóricos, para eles, religião pura. E por isso mesmo carregam em si a essência verdadeira que expressam e tanto nos encantam, como é o caso da Congada de Fitas ou do Terno de Moçambique, rituais afro-brasileiros que nascem dos cortejos de coroação de reis, do culto aos ancestrais africanos e das homenagens à Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, Nossa Senhora d´Abadia, Nossa Senhora da Guia e Nossa Senhora Aparecida e também São Domingos.

Figura 1 - Grupo Folclórico Terno de Congada
Chapéu de Fitas de Olímpia.
Fonte - Arquivo Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

As Folias de Reis, que perambulam pelas casas entre o Natal e Ano Novo, oferecendo a "bandeira" e recolhendo a doação para a festa da chegada de "Reis" e a "chegada propriamente", comemorada no dia 6 de janeiro, mas que acaba acontecendo em várias datas, um belo ritual, cuja representação é adornada por três arcos, carregados de significados, que variam de companhia para companhia. Em algumas, o primeiro arco, normalmente confeccionado em bambu e com flores artificiais, simboliza o portão de Belém, no qual os três Reis Magos passaram; no segundo, se tem a representação da entrada ao local onde se encontrava o Menino Jesus; o terceiro e último arco por sua vez é a representação da manjedoura onde ele nasceu. Em outras, no primeiro verificamos a presença da chave, que seria da cidade de Belém; no segundo há a existência da Meia Lua, essa seria a contribuição dos Reis Magos para que Herodes não encontrasse o menino Jesus; no último arco observa-se a presença da Estrela Guia, que orientou na jornada dos Reis Magos até o encontro do Menino Jesus e nos dias de hoje serve como guia para os próprios devotos.

Figura 2 - Faixa da Companhia de Reis Lapinha de Belém.
Fonte - Acervo Museu de História e Folclore "Maria Olímpia"

Figura 3 - Presépio Montado pela Cia de Reis Lapinha de Belém.
Fonte - Acervo Museu de História e Folclore "Maria Olímpia".

A confecção dos presépios também carrega em si um ritual ancestral, e muitas são as residências que os deixam montados o ano todo, conforme me relatou o Capitão Zé Ferreira, que lidera os grupos folclóricos Congada de Fitas e Terno de Moçambique.

Figura 4 - Presépio montado na residência do
Capitão José Ferreira.
Acervo pessoal Capitão José Ferreira.
Fonte - Maria Abadia Ferreira da Costa (Nega Bá).

Também temos aqui os grupos com tradição lusa, como o São Gonçalo, cujo ritual em devoção ao santo inicialmente era apresentado nos templos religiosos católicos, com o objetivo de catequizar os pagãos.

1. *Extraído do Artigo escrito por SILVA, Juliana Martins, intitulado "As Manifestações Socioculturais na Festa de Santos Reis, Comunidade Cruzeiro dos Martírios no Município de Catalão –GO, para o XVIII Encontro Regional (ANPUH – Mariana, MG, 2012).*

Figura 5 - Dança de São Gonçalo. Museu de História
e Folclore "Maria Olímpia".
Projeto Museu Vivo.
Fonte - Arquivo Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

Toda essa riqueza, cujo reconhecimento e incentivo inicial devemos ao professor José Sant´anna, ainda subsiste debaixo de nossos olhos e fazem parte da nossa riqueza imaterial. Cabe a nós, olimpienses, preservá-la e divulgá-la, incentivando ações nas escolas, para que os pequenos venham a conhecer e a valorizar esse legado cultural que atravessa as gerações e insiste na sua permanência, apesar de todas as dificuldades.

Figura 6 - Peças do sítio arqueológico Maranata.
Fonte - Museu de História e Folclore "Maria Olímpia".

Mas Olímpia também possui riqueza material. Basta explorar a história através do sítio arqueológico indígena Maranata. A região foi originariamente habitada pelos índios, prova disso é que em 1994, na construção do conjunto habitacional que dá nome ao sítio, foram achados fragmentos de urnas funerárias, utensílios domésticos e tantas outras riquezas, que provam materialmente a existência desses primeiros habitantes.

Ainda é possível identificar o símbolo da posse das terras do antigo povoado, denominado Ribeirão dos Olhos d'Água, ao lado do qual foi "fincado" um cruzeiro de aroeira, marco zero da Cidade de Olímpia.

Figura 7 - Local onde foi erguido a primeira cruz em Olímpia
Rua David de Oliveira, 776 - Olímpia-SP.
Fonte - Arquivo Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

Um olhar atento também é capaz de observar uma área ainda repleta dos signos da economia cafeeira em nosso Município, nos arredores do Edifício Giosué Tonanni, uma edificação de 1910, cujo proprietário, que dá nome ao palacete, foi um próspero cafeicultor e que nos deixou como legado um belíssimo exemplar da Belle Époque paulista, um sobrado dotado com os recuos necessários que proporcionam visibilidade, ventilação e insolação adequadas, quintal, gradis com repertório Art Nouveau, forro trabalhado em madeira de lei, belíssimas esquadrias, pilares em ferro fundido,

pinturas parietais executadas em técnica de stencil e uma característica que confere ao palacete vir a ser um raríssimo exemplar da construção eclética: quadros de paisagens de Veneza, pintados por artistas italianos nas molduras envoltórias à edificação.

Figura 8 - Palacete Giosué Tonanni.
Fonte - Arquivo Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

O edifício Giosué Tonanni, o complexo arquitetônico da Estação Ferroviária e a residência de Geremia Lunardelli, cafeicultor e ex-prefeito de Olímpia, uma belíssima residência com repertório neo-clássico, datada de 1922, por si só formam um conjunto arquitetônico dos mais valiosos e íntegros da cidade, inclusive pela permanência de alguns armazéns de beneficiamento agrícola e ruas de paralelepípedo e que constituem-se como uma das paisagens urbanas mais emblemáticas do Município.

Figura 9 - Antiga Residência Geremia Lunardelli.
Fonte - Alessandre Marcelino.
http://www.estacoesferroviarias.com.br/o/olimpia.htm.

Figura 10 - Antigo Prédio do Complexo da
Estação Ferroviária de Olímpia.
Fonte - http://www.estacoesferroviarias.com.br/o/olimpia.htm.

Outro exemplo relevante do nosso acervo material é o complexo arquitetônico da Beneficência Portuguesa, construído em 1921, para ser Prefeitura e Câmara de Vereadores. O prédio foi construído com recursos próprios do então prefeito Geremia Lunardelli e doado para o Município. Em 1926, o prédio foi comprado pela Beneficência Portuguesa de Olímpia. O complexo arquitetônico, com características predominantes da arquitetura Neoclássica carrega em si valores inestimáveis de natureza histórica, arquitetônica e artística. Na década de 1950, o então médico residente, Dr. Custódio Ribeiro de Carvalho, por indicação de seu sobrinho, o artista plástico Flávio de Carvalho, um dos pioneiros do Modernismo no Brasil, contratou Durval Pereira, um artista impressionista, para retratar cenas com motivos portugueses na sala de reuniões da Beneficência. Estas belíssimas pinturas permanecem intactas até os dias de hoje e juntamente a uma imponente mesa de madeira e poltronas torneadas com o assento e o encosto em couro trabalhado, formavam a ambiência da sala de reuniões. A mesa e cadeiras são hoje parte do acervo do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”.

Figura 11 - Prédio da Antiga Beneficência Portuguesa de Olímpia.
Fonte - Arquivo Prefeitura/Divisão de Comunicação.

Figura 12 - Pinturas Parietais da Sala de reuniões interna ao Prédio da Antiga Beneficência Portuguesa de Olímpia.
Fonte - http://www.ifolha.com.br.

Figuras 13 - Pinturas Parietais da Sala de reuniões interna ao Prédio da Antiga Beneficência Portuguesa de Olímpia.
Fonte - http://www.ifolha.com.br.

Figuras 14 - Pinturas Parietais da Sala de reuniões interna ao Prédio da Antiga Beneficência Portuguesa de Olímpia.
Fonte - http://www.ifolha.com.br.

O atual prédio do Museu de História e Folclore "Maria Olímpia" também constitui-se como um exemplar arquitetônico de grande valor da década de 1940.

A residência de alvenaria de tijolos, porão alto, piso e forro de madeira, áreas molhadas de ladrilho hidráulico colorido, telhado de várias águas e pé direito alto, está localizada em um amplo terreno, cercada por um jardim francês, usualmente utilizado nas edificações Neocoloniais, caso do exemplar. Foi construída pelo comerciante português David de Oliveira, proprietário de um império na cidade de Olímpia, composto de máquinas de beneficiamento, propriedades rurais e empreendimentos em vários ramos comerciais, que o projetaram como um dos empresários mais importantes da região.

O riquíssimo acervo do Museu, localizado à Rua David Oliveira, nº 89, é composto por, aproximadamente 3.000 peças, está agora dividido em dois segmentos: História da Cidade e Folclore, além de uma biblioteca onde encontram-se livros que pertenceram ao acervo pessoal do professor José Sant´anna, gentilmente cedidos por sua família.

55º FESTIVAL DO folclore
JUBILEU DE ORQUÍDEA

Figura 15 - Antiga Residência do Comerciante David de Oliveira, hoje Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”.
Fonte - Arquivo Prefeitura /Divisão de Comunicação.

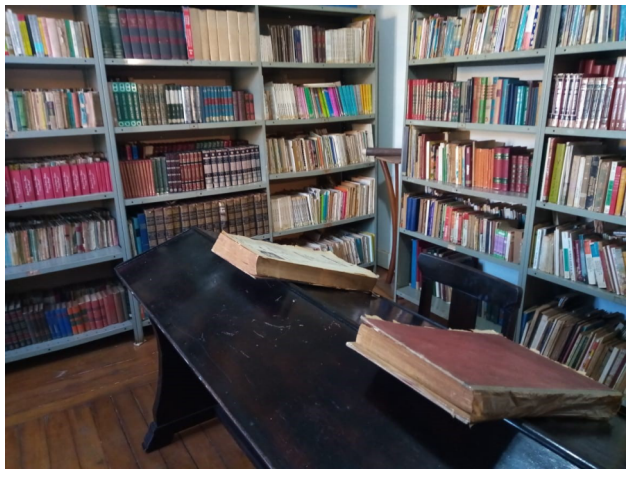


Figura 16 - Biblioteca do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”.
Fonte - Matheus Graton.

O segmento História da Cidade consta de um variado número de móveis, quadros, documentos, fotografias e peças utilitárias, que expressam os vários períodos pelos quais passou o Município.

O segmento Folclore consta de um memorial em homenagem ao professor José Sant´anna, criador do Festival de Folclore de Olímpia, documentos que descrevem a sua trajetória, assim como objetos, personagens, lendas, indumentárias e outros componentes relativos ao tema.

Figura 17 - Sala do Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”, contendo acervo temático.
Fonte - Tina Riscali.

Convém lembrar que esse acervo foi coletado gradativamente pelo professor José Sant'anna e por outros estudiosos do folclore e da história da cidade, mas não se pode esquecer da dedicação e carinho exercidos por Maria Miranda, filha de tradicional família olimpiense que preserva as tradições da Folia de Reis. Maria devotava um respeito incondicional à obra do professor e, com muito zelo e amor, cultivou, preservou e organizou cada documento, cada objeto, cada fotografia, mesmo depois que o professor nos deixou. Provavelmente esse material não teria sido preservado sem o cuidado da “Maria do Museu”. Ainda hoje, ao organizar objetos e expografia, é comum verificar resquícios frutos do seu trabalho. Papéis de seda envolvendo fotografias, pastas e mais pastas com os documentos deixados pelo professor, catalogação dos objetos. Uma museóloga nata. Hoje o acervo está sendo reorganizado e catalogado, mas nada faríamos sem o legado que ela nos deixou.

Figura 18 - Maria Miranda (Maria do Museu).
Fonte - http://folcloreolimpia.blogspot.com/.

E, encerrando, necessariamente tenho que voltar ao meu encontro com o Prof. José Sant´anna. Sobre a revista: ela nunca foi editada, mas o mais importante foi ter sido referendada por uma das pessoas mais interessantes, inteligentes e dotada de tamanha sensibilidade que jamais conheci na vida. O Professor José Sant'anna soube enxergar valores culturais intrínsecos à nossa cidade e conseguiu organizá-los e evidenciá-los, fazendo com que o Festival se tornasse essa potência que é, e que hoje nos representa nacionalmente, como um valor inestimável que vem agregar atributos que por si evidenciam a Estância Turística do Município de Olímpia no cenário turístico mundial.

Figura 19 - Recinto do Folclore.
Fonte - Arquivo Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação.

Novos Estudos

Novos contextos de performance, festivais de folclore e o caso do Pastoril Dona Joaquina[1]

Estêvão Amaro dos Reis
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Doutor e Mestre em Música/Etnomusicologia, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do Festival do Folclore de Olímpia. De suas pesquisas resultaram os seguintes trabalhos: Práticas Contemporâneas das Culturas Populares Brasileiras: O Festival do Folclore de Olímpia (2016) e O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta (2012). Integra o projeto temático "O Musicar Local" (FAPESP/UNICAMP/USP).

Resumo

Os festivais de folclore são um tipo de evento que está alterando a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. Entendendo estes espaços como novos contextos de performance para estas práticas e apoiado nos trabalhos de Etienne Wenger (1998; 2012), este trabalho propõe uma reflexão acerca do papel destes eventos na atualidade. Para isso, apresentaremos um breve relato etnográfico do Festival do Folclore de Olímpia e do Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante.

Palavras-chave: Novos contextos de performance. Festivais de folclore. Comunidades de prática. Musicar local. Pastoril.

Contextos tradicionais e novos contextos de performance

A escassez dos contextos tradicionais de performance é um fenômeno que perpassa todo o universo das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. Compreendido aqui como a localidade na qual determinada expressão das culturas populares originalmente se desenvolve e se manifesta, o contexto tradicional de performance reúne as condições necessárias, materiais e simbólicas, para que a performance do grupo representante daquela localidade se desenvolva de acordo com o que foi estabelecido pela sua tradição histórica. O fundamento pode vir na forma de uma narrativa mítica, como no caso dos grupos pertencentes ao Rei-

1. Publicado originalmente nos Anais do IX Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia e XII Encontro Nacional de Educação Musical da UNICAMP – ENABET/EEMU. Campinas, São Paulo, 2019.

nado do Rosário, através de uma narrativa que remeta aos antepassados, ou ainda ligado a alguma ação de causalidade, como é o caso das Folias de Reis. Por exemplo, o contexto tradicional de performance das Folias de Reis é constituído pelas ruas e casas da comunidade historicamente visitadas durante a jornada, pela casa sede da Folia, pelo local onde é realizada a Festa de Chegada e também pelas pessoas envolvidas com a performance e com a tradição da Folia de Reis. Em outras palavras, o contexto tradicional de performance compreende a totalidade dos espaços e dos atores sociais que compõem a localidade que historicamente abriga o grupo.

Acontece que no mundo contemporâneo os contextos tradicionais de performance são cada vez mais raros, chegando alguns, inclusive, a desaparecer. Por outro lado, verifica-se o aparecimento de um número cada vez maior de novos contextos de performance, organizados, de modo geral, na forma de festivais de folclore. Com a denominação de festivais de folclore, festivais internacionais de folclore, encontros de culturas populares, festas das nações, dentre outros, estes eventos são encontrados praticamente durante o ano todo, de norte a sul do país. São semelhantes na forma e no conteúdo e geralmente diferem quanto ao tempo de duração e a quantidade de grupos folclóricos reunidos. É importante notar que apesar de trazerem, implícita ou explicitamente, a palavra folclore em suas denominações, tais eventos apresentam grupos de música e danças consideradas "tradicionais" ou folclóricas. Nestes eventos, todas as atividades se organizam em torno da música e em muitos deles, a presença de músicos nos grupos participantes é obrigatória, sendo vetada a participação de grupos que não utilizem música ao vivo.

Os fatores que levaram a escassez dos contextos tradicionais de performance são múltiplos e variados, englobando desde os processos migratórios do campo para a cidade, a restrição imposta pela Igreja dos espaços destinados as festas populares e até mesmo a incorporação de novas tecnologias, como o rádio, a televisão e hoje, a internet. Em alguns casos, advindos do simples fato da chegada da energia elétrica. Se no passado, em um mundo considerado "ideal", a Folia de Reis percorria longas distâncias na zona rural e muitas vezes os foliões pernoitavam e se alimentavam como convidados das casas visitadas durante a jornada, hoje, na cidade, no mundo moderno, muitas casas não abrem as suas portas para recebê-los. O mesmo acontece com outras manifestações, se no "tempo dos antigos" o Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) brincava até o dia amanhecer, hoje, as suas performances só poderão ser vistas durante um curto período de tempo em algum festival de folclore ou algum outro local para o qual foram convidados a se apresentar. Neste novo cenário, os grupos performativos das culturas populares buscam se adaptar a um "novo mundo", para o qual, originalmente, não foram criados.

Os novos contextos de performance têm como característica a reunião de expressões distintas em um mesmo espaço, ao contrário do que se observa nos contextos tradicionais, que reúnem basicamente expressões semelhantes: Folias de Reis, nas Chegadas de Reis; Grupos de

2. O Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) sofre o mesmo impacto do Pastoril com a chegada da energia elétrica à cidade de Pedro Velho, trazendo consigo as novas formas de entretenimento representadas pela televisão (REIS, 2016; 2012).

Congado, nas Festas de Congado; grupos de Boi nas Festas de Bumba meu Boi e Boi Bumbá. Nos novos contextos de performance há uma igualização das tradições e dos locais inerentes a cada grupo: a folia já não canta para pagar uma promessa ou para abençoar e agradecer o dono da casa pelo donativo recebido; os congos e moçambiques louvam Nossa Senhora do Rosário em um local distinto do local da sua festa; os inúmeros grupos de bois fazem soar os seus instrumentos em época distinta do dia de São João; os pastoris já não têm mais os pátios das igrejas para saudar o menino Jesus. Nestes contextos, performances oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, se transformam em espetáculo (CARVALHO, 2004), e são classificadas como "folclore". Entretanto, tendo esta perspectiva considerada, a reflexão empreendida neste trabalho tem como objetivo demonstrar que, ao oferecer um novo espaço para as práticas destes grupos, os novos contextos de performance suprem, em certa medida, a escassez dos espaços tradicionais de performance.

Os estudos de folclore

Historicamente, desde os tempos de Herder (1744-1803), os estudos de folclore foram orientados em grande medida pela busca da "alma nacional", encontrada mediante o acesso as expressões "puras", simples e ingênuas do povo (REILY, 2000). O ponto de partida literário e filológico destes estudos (BEN-AMOS, 1971) transformaram tais expressões em "objetos folclóricos", fazendo com que as coletas realizadas tivessem como objetivo primeiro, "preservar" e evitar o seu desaparecimento. Em um período de consolidação dos Estados Nação, esta proposta levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore (ORTIZ, 1994). No Brasil não foi diferente. Fonseca (2009) destaca que as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX, entre elas, a necessidade de o Brasil se firmar no cenário internacional como uma nação com características próprias, moveu uma parcela da intelectualidade brasileira em busca de modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento a nação. Inspirados pelas pesquisas deste período, nascem os eventos de natureza folclórica, nos quais se incluem os festivais de folclore e os seus congêneres. No entanto, a busca pela "alma nacional" fez com que estas pesquisas pioneiras se concentrassem no "objeto folclórico", em detrimento de toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REYLY, 1990), desconsiderando assim os atores sociais envolvidos. Este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa, estendendo-se posteriormente aos festivais de folclore. Sob esta perspectiva, os festivais de folclore passaram a ser vistos como espaços de descaracterização e desvirtuamento das expressões das culturas populares, considerados como locais meramente destinados ao espetáculo.

Carvalho, (1994) utiliza os termos "espetacularização" e "canibalização" da cultura popular para discutir este processo. Inseridas nestes novos contextos, e submetidas a uma "negociação" mediada pela relação desigual de poder, as culturas populares seriam submetidas aos ditames do poder hegemônico. Entretanto, no que concerne as relações de poder observadas no universo dos festivais de folclore, acredito ser importante trazer para a reflexão o pensamento de Caetano Popoff (2009), cujo trabalho propõe a relativização do conceito de subalternidade. Segundo a autora, o conceito de subalternidade deve ser analisado em sua relação de negociação constante com o poder hegemônico, e não apenas como aquele que "compreende a impossibilidade de alguns grupos de ter sua própria voz, de manifestar seu próprio universo cultural e legitimá-lo no contexto da diversidade" (CAETANO POPPOF, 2009, p. 9). Ou como aponta Carvalho (1994), que "a condição de subalternidade é a condição do silêncio". O pensamento de Caetano Popoff corrobora o pensamento de Canclini (2010), para quem a "negociação" sempre foi uma estratégia muito importante utilizada pelos setores subalternos.

Independentemente da abordagem considerada, o fato é que atualmente os festivais de folclore, enquanto novos contextos de performance, representam um tipo de evento que está alterando significativamente a função e a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares, tanto no Brasil quanto no exterior. Movidos pelo desaparecimento gradual dos contextos tradicionais de performance, os grupos folclóricos buscam se adaptar aos novos espaços que são criados. Processo semelhante pode ser observado nos Encontros de Bandas, eventos que contribuíram para a manutenção e reestruturação das bandas de música (REILY & BRUCHER, 2013).

Comunidades de prática: o festival do folclore de Olímpia e o Pastoril dona Joaquina

Etienne Wenger (1998), cunhou o termo "comunidades de prática" para se referir a um grupo de pessoas "que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano" (WENGER, 2012, p. 1). As comunidades de prática podem ser observadas nas mais variadas formações: "um grupo de alunos que define a sua identidade na escola; uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas; uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando uns aos outros a lidar com os problemas" (WENGER, 2012, p. 1). Embora o trabalho do autor não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, a sua obra "proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não" (REILY, 2014). Wenger (1998; 2012) enumera três características para o estabelecimento de uma comunidade de prática: 1) o domínio, que se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse; 2) a comunidade, formada pelos

indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos; e 3) a prática, que pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio, desenvolvendo um repertório de recursos através de uma prática compartilhada (WENGER, 2012). O conceito de comunidades de prática traz implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade e o desenvolvimento em paralelo dos três elementos expostos acima, permite que a comunidade de prática seja cultivada.

Figura 1 – Festival do Folclore na Praça da Matriz.
Fonte – Arquivo do FEFOL. Década de 1970.

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) completou cinquenta e quatro anos de realização ininterrupta em 2018. Com origem no ambiente escolar, o embrião do FEFOL remete às aulas ministradas pelo professor Victório Sgorlon (1933-2011), no Ginásio Olímpia, em meados dos anos 1950, com o objetivo de despertar o interesse dos alunos para os temas do folclore. Das palestras e seminário organizados por Sgorlon, resultou o 1º Festival Folclórico de Olímpia, realizado em 1965. O FEFOL cresceu rapidamente, gerando uma grande repercussão em toda a região. A partir de então, professores, universitários, folcloristas, cantores famosos, escritores e jornalistas, dirigiam-se à Olímpia no mês de agosto para assistir o encontro de grupos folclóricos de todo o país. Neste período, pesquisadores como Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica e cantoras como Inezita Barroso, eram vistas com frequência nas edições do FEFOL. Atualmente, o FEFOL é o maior evento do gênero do país e recebe quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras (REIS, 2012).

O Pastoril Dona Joaquina foi fundado em 2006 pela professora Sephora Bezerra (1962-2016), com o objetivo de renovar a tradição do pastoril em São Gonçalo do Amarante (Rio Grande do Norte), uma tradição que não era encontrada na região há aproximadamente vinte

anos, segundo relato de Alexander Ivanovich Benigno, integrante do grupo e primo de Sephora: [...]eu acredito que o último Pastoril que apareceu por lá foi o Estrela do Norte [...] e não houve uma renovação, porque com essa história da televisão, ficou tudo muito mais difícil (IVANOVICH, 2012).

O folguedo do pastoril é encontrado tradicionalmente no nordeste brasileiro, especialmente nos estados de Alagoas e Rio Grande do Norte. Originalmente, representava a visita dos pastores ao estábulo de Belém. Nos pátios das igrejas e em frente ao presépio entoavam cantos e loas à espera da Missa de Natal. Ainda segundo Ivanovich, no Rio Grande do Norte são encontrados dois tipos de pastoris: o pastoril religioso, também chamado de Lapinha,

> [...] que conta exatamente a história das pastorinhas que vão fazer a visitação ao menino Deus que acaba de nascer, então elas partem, procurando o presépio, né?! [...] eram apresentados principalmente nos pátios de igrejas, é onde aconteciam as festas religiosas ou as festas de presépio, de festejo do nascimento de Jesus Cristo (IVANOVICH, 2012).

E o pastoril profano, que surge a partir do pastoril religioso,

> [...] porque o Pastoril profano era uma forma das próprias meninas que passavam o ano todo nos pátios das igrejas, sendo pastorinhas. De uma forma, elas se soltavam e começaram a cantar música que não eram direcionadas, exatamente, para essa homenagem ao menino Deus [...] e as músicas foram ficando mais picantes [...] (IVANOVICH, 2012).

Ivanovich chama de "profanização" o processo que fez com que os pastoris, hoje, se apresentem fora do período natalino.

Assim como toda manifestação das culturas populares brasileiras, ou folclóricas, como preferimos denominá-las, o Pastoril apresenta variações de acordo com a região onde é encontrado. Câmara Cascudo (1898-1986), ([1954], 2000, p. 491) assim descreve um pastoril por ele observado: "os grupos cantam vestidos de pastores, com a presença do velho, do vilão, do saloio, do soldado e do marujo". As personagens descritas por Câmara Cascudo (2000), diferem das personagens do Pastoril Dona Joaquina. Além disso, no Dona Joaquina a figura do velho é substituída pela figura do palhaço. O Pastoril Dona Joaquina é formado por aproximadamente vinte integrantes divididos entre dançarinos e músicos, além da figura da Diana e do Palhaço. Os dançarinos são exclusivamente do sexo feminino, divididos em dois grupos de cinco, o cordão azul e o cordão encarnado. A personagem da Diana é a responsável pela mediação dos conflitos entre os dois cordões. O grupo musical que acompanha o grupo pode variar entre seis e oito integrantes.

Figura 2 – Pastoril Dona Joaquina em São Gonçalo do Amarante.
Fonte – Carlos Isaías [2015].

3. Para saber mais ver Reis (2016; 2012).
4. Loas – parte declamada, geralmente de maneira improvisada, no intervalo entre as canções do pastoril.

Figura 3 – Sephora Bezerra, Felipe Erik e Alexander Ivanovich, no FEFOL.
Fonte – Estêvão Reis [2012].

Figura 4 – Cordão Encarnado (à esquerda). Pastoril Dona Joaquina em Olímpia.
Fonte – Estêvão Reis [2012].

Figura 5 – Cordão Azul (à direit)a. Pastoril Dona Joaquina em Olímpia.
Fonte – Estêvão Reis [2012].

As dançarinas dos cordões usam vestidos de tecido leve adornados com lantejoulas na barra, na cintura e no colo e trazem na cabeça uma espécie de coroa, enfeitada com as mesmas lantejoulas dos vestidos. Os trajes dos dois cordões diferem somente quanto à cor: vermelho ou azul. Entre as dançarinas, a personagem da Diana é o único cujo traje se diferencia, por ser a mediadora do embate empreendido pelos cordões azul e encarnado durante a performance. O seu vestido é de tecido branco e carregado de detalhes que fazem referência aos dois cordões e sua coroa é dividida simetricamente entre as cores azul e vermelha. O palhaço veste camisa azul, calça xadrez com suspensórios e um paletó a semelhança de um fraque com um girassol na lapela. Um chapéu coco nas cores vermelho e azul, meias e tênis completam o traje. Traz a mão uma espécie de cajado de nome macaxera. Responsável pela manutenção e pelo bom andamento da performance, o palhaço estimula as pastoras de maneira jocosa e interage com o público através de piadas e brincadeiras

No que se refere à instrumentação, esta também difere da instrumentação do pastoril descrito por Câmara Cascudo (2000), denominados instrumentos de pau e corda. O Pastoril Dona Joaquina conta com músicos amadores e profissionais em sua formação e utiliza somente instrumentos confeccionados de maneira industrial: uma zabumba ou bombo; uma caixa clara ou tarol; um pandeiro; um cavaquinho; um violão; um naipe de metais com saxofone tenor, trombone e trompete; vozes femininas e uma voz masculina. O personagem do palhação é o organizador da performance, que exerce ainda a função de cantor do grupo. O repertório tem caráter agitado e alegre e engloba os ritmos do

forró (marchas, baiões, arrasta-pés), sendo a exceção o samba. As letras tratam de temas relacionados à brincadeira do Pastoril e na maioria das vezes possuem duplo sentido. Convidado pela primeira vez em 2007, o Pastoril Dona Joaquina participou de sete edições consecutivas do Festival do Folclore de Olímpia, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013..

Figura 6 – Pastoril Dona Joaquina em Olímpia. Músicos ao fundo.
Fonte – Estêvão Reis [2012].

No que concerne à sua organização, o Pastoril Dona Joaquina pode ser entendido como uma comunidade de prática (WENGER, 2012). E como dito anteriormente, a negociação é uma característica intrínseca das comunidades de prática. Isto considerado, se observa que no universo das culturas populares, qualquer grupo folclórico se submete a constantes processos de negociação para poder funcionar, do mesmo modo, qualquer outra prática musical amadora. Estes grupos têm metas específicas e "se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical" (REILY, 2014). A sua dinâmica de funcionamento impõe a necessidade do desenvolvimento de mecanismos de negociação que evitem a ocorrência de acontecimentos prejudiciais ao funcionamento do próprio grupo, pois disso depende o bom funcionamento e a manutenção da própria comunidade (REILY, 2014). Uma das formas de evitar a dissolução dos grupos é manter todo mundo cantando o tempo todo. Dessa forma, os conflitos ficam menores e menos frequentes, porque as pessoas imediatamente estão envolvidas com a música, além de estarem todas executando seus papéis. As pessoas já sabem o que têm que fazer, e elas então se divertem (REILY, 2014).

No Pastoril Dona Joaquina, os papeis necessários ao bom funcionamento da comunidade são claramente definidos, divididos em papéis administrativos e performativos. Nos papéis administrativos, uma diretoria, responsável pela organização e manutenção do grupo. Nos papéis performativos, músicos e dançarinos, no qual se incluem as pastoras, divididas em dois grupos, o cordão azul e o cordão encarnado, formado exclusivamente por mulheres jovens. As pastoras cantam e dançam disputando a atenção do público, em uma contenda para saber qual dos dois cordões é o melhor. A Diana é a responsável pela mediação da disputa entre os dois cordões e o Palhaço, pela condução e manutenção da performance.

A fala de Ivanovich reflete as dinâmicas desencadeadas para as práticas do grupo, após a sua participação FEFOL.

> Então, [em São Gonçalo] não tem um órgão direcionado [...] a gente fica jogado, nos cantos, buscando com um, com outro, com o chapéu na mão [...] até então a gente não tinha ideia dessa coisa grandiosa que é o Festival. [...] [...] a gente vem pra cá e teve essa

5. Em 2014 o grupo foi convidado, mas não pode comparecer.

> surpresa, a forma como nos receberam e isso nos deixou com mais vontade de buscar, de participar de festivais, e mostrar o nosso trabalho começaram a surgir grupos já com crianças, o Boi de Reis de São Gonçalo do Amarante, já tem o Pastoril Mirim também, né? E assim eles vão crescendo e já com aquela vontade de participar e já procuram outro grupo. [...] (IVANOVICH, 2012).

Neste sentido, o FEFOL surge como um contraponto em relação a escassez dos contextos tradicionais de performance do Pastoril Dona Joaquina no Rio Grande do Norte. Um novo espaço onde o seu grupo se sente valorizado. A sensação de valorização experimentada no novo contexto de performance transcende o período de realização do FEFOL, com desdobramentos que alcançam, inclusive, o seu contexto tradicional de performance, corroborados pela revitalização das práticas do pastoril em São Gonçalo do Amarante.

Referências bibliográficas

BEN-AMOS. Hacia uma definicion de folclore em contexto. (1971). In: BLACHE. M. Narrativa folclórica (II). Buenos Aires: FADA. 1995.

CAETANO POPOFF, Marcela, Liliana. 2009. 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.

CARVALHO, José Jorge. 2004. 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, p. 65-83.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 9ª ed. São Paulo: Global, 2000.

FONSECA, E. J. M. Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje. In. Música e cultura, v. 4, p. 1-10. 2009.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

REILY, Suzel Ana. "Não há música sem dimensão política": conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira. [entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza]. Proa. n. 4, v. 1, 2014.

_____. Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?. [S.l]., 2000.

_____. 2002. Manifestações populares: do "aproveitamento" à reapropriação. In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Org.). Do folclore à cultura popular. ENCONTRO DE PESQUISADORES NAS CIÊNCIAS SOCIAIS. Anais... São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990, p. 1 – 31.

REILY, Suzel Ana & BRUCHER, Katherine. Brass Band of the World: Militarism, Colonial Legacies and local music making. Boorlinghton ASHGATE, 2013.

REIS, Estêvão Amaro dos. Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia. 2016. 267 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

_____. O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

WENGER, Etienne. Communities of practice: learning, meaning, and identity. Cambridge, University Press. 1998.

_____. Communities of practice and social learning systems: the career of a concept. Disponível em: <http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2012/01/09-10-27-CoPs-and-systems-v2.01.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2017.

O Canto da Companhia de Reis "Estrela da Guia" de Olímpia - SP[1]

Jacqueline R. Falcheti
Suzana Reck Miranda
Thais dos Guimarães A. Nunes

Jacqueline Falchetti é formada em Música pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), desenvolveu pesquisas sobre Folias de Reis, canto popular, choro cantado e educação musical. Cantora com dois CDs lançados: Passim (2016) e Flor de Aguapé (2017).

Resumo

Nas folias de Reis, dentre os elementos que fazem parte do cortejo, a voz aparece como algo sagrado e essencial para sua realização. A companhia "Estrela da Guia" apresenta características vocais específicas: o canto legato e bem articulado entre mestre e contramestre, o sotaque do universo caipira, as influências da toada baiana, as motivações do improviso, entre outras. Tais singularidades, quando observadas em seu contexto social, nos revelam muitas histórias sobre esta companhia.

Palavras-chave: voz; canto; folia de Reis; cultura popular.

Introdução

A voz, fonte sonora com a qual nos comunicamos uns com os outros e de diversas formas, é elemento fundamental não apenas em comunidades "oralizadas", mas em todos os grupos sociais. Carregando em si universos múltiplos e singulares, a voz é muito mais do que mera fonte sonora narrativa, sendo capaz de emular os mais variados elementos expressivos.

Este artigo é resultado de uma iniciação científica desenvolvida entre 2011 e 2012 na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Nossa pesquisa teve como objetivo destacar particularidades da voz em um contexto específico: no canto das folias de Reis, manifestação da cultura popular, enraizada no Brasil desde a colonização. A companhia escolhida como objeto

1. *Publicado originalmente nos Anais do I Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, São Paulo. EACH/USP-LESTE (2013).*

de estudo foi a "Estrela da Guia", de Olímpia, SP. Este município é conhecido como "Cidade Menina Moça" e Capital Nacional do Folclore, pois, desde 1965 sedia o Festival de Folclore, idealizado pelo Professor e Pesquisador José Sant'anna. A cidade também conta com um Museu de História e Folclore - chamado "Maria Olímpia". No local, há objetos das folias de Reis da cidade como: instrumentos, figurinos, bandeiras, máscaras, entre outros. As companhias de Reis são consideradas as manifestações tradicionais mais características de Olímpia como destacou os estudos de Nunes & Scarpinetti (2009). A cidade também é conhecida pelo grande número de companhias de Reis residentes.

A metodologia baseou-se em três etapas: 1) levantamento de material bibliográfico, 2) pesquisas de campo para coleta de materiais de áudio e vídeo (incluindo entrevistas e vivências com a manifestação) e 3) transcrição e análise dos materiais coletados para o posterior cruzamento dos dados.

Nossa pesquisa buscou descrever as características vocais da cantoria de Reis utilizando o vocabulário já existente para o estudo do canto popular, em razão de ser o que mais se aproxima, em termos sonoros, das vozes estudadas. Contudo, é preciso lembrar que muitos destes conceitos tiveram sua base no vocabulário do canto erudito.

Além da descrição das características vocais, foram necessárias análises e descrições dos elementos musicais, para que pudéssemos compreender a sonoridade das folias em sua totalidade, bem como destacar os possíveis universos culturais presentes que influenciaram a música e o canto.

Através disso, cruzamos as informações com alguns dados do contexto social e tentamos compreender porque as características encontradas foram adotadas pelo grupo em questão e/ou porque elas se constituíram enquanto tal. Para tanto, foi preciso levar em conta a fundamentação da manifestação de Reis, as singularidades da companhia em estudo, a compreensão do universo da cultura popular, a importância da voz para estas comunidades, da palavra carregada de fé, dos processos interativos da memória, da organização da cantoria e de sua *performance*.

a importância da voz

O uso da voz enquanto transmissora de conteúdo é uma prática que remonta aos primórdios da história das civilizações e que ainda ecoa, de variadas formas, nos mais diversos contextos culturais. Zumthor (2007 apud FALCHETI, et al. 2012) destaca que,

2. Alguns vídeos da companhia "Estrela da Guia" coletados em campo estão disponíveis nos links abaixo, para melhor compreensão das características destacadas:
http://www.youtube.com/watch?v=ZGueG14SPrU&feature=plcp – Canto de Finados – Cia. Estrela da Guia, 2011.
http://www.youtube.com/watch?v=gD5KCOX5V6c&feature=plcp – Canto de chegada e canto da família reunida – Cia. Estrela da Guia, 2011.
3. Paul Zumthor, referência nos estudos da poesia medieval francesa, desenvolveu estudos profundos sobre o lugar da voz humana nas sociedades. Embora seu objeto de estudo seja a poesia medieval, seus conceitos de "vocalidade", "performance vocal", "movência", entre outros, são frequentemente adaptados a estudos que envolvem canto e/ou outras performances da voz.

nas primeiras populações orais, a voz é o principal e primeiro canal de comunicação. O processo interativo da voz, ou seja, sua performance, envolve muitos outros elementos, como a recepção e a conservação, como destaca:

> [...] a "formação" se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira "transmissão" é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A "recepção" vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção ai constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à "conservação", em situação de oralidade pura, ela é entregue a memória, mas a memória implica, na "reiteração", incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

A voz é ainda vista como uma das formas de expressão mais resistentes no mundo atual, claro que via novas perspectivas, diferentes das formas tradicionais (ZUMTHOR, 2007). Como aponta Valente (1999), a voz - dita ou cantada - pode operar no meio ambiente como elemento de comunicação com o sagrado, como importante componente do ritual das manifestações e como forma de socialização, o que se confirma em situações coletivas com a folia de Reis. Para Zumthor (2005) citado por Falcheti et al. (2012), a voz, tornou-se um objeto central para a sociedade humana, por serem-lhe atribuídos valores que não podem ser comparados a outros, e que também lhe dão poder. Para o autor, não é possível conceber uma cultura em que a escrita fosse o primeiro e único meio de comunicação, pois os signos gráficos são expressões das palavras ditas e são difundidos por estas. Como discorre Magda Pucci (2006) – importante pesquisadora de vozes da cultura oral do mundo todo - a respeito da voz:

> [...] entendida como elemento integrador de um sistema de comunicação que dá sentido à vida, a voz se constitui de um conjunto de técnicas e procedimentos que o homem exerce para existir e conviver. Se considerarmos que as culturas – "versões" da vida – são teias que orientam e constroem modos de ser e estar no mundo; veremos que a voz marca nossa presença nessas redes do viver. Afinal, a voz diz quem somos, o que pensamos, o que fazemos (PUCCI, 2006, p. 03).

Para grupos sociais como os envolvidos nas folias de Reis, e, em outras manifestações da cultura popular, pode-se dizer que uma "memória" se constitui através da voz. Segundo Luhning (2001) a palavra cantada é um recurso de ajuda para memorização que, pela sua codificação através da palavra e do som, transforma este processo de fixação mais intenso, pois pode ser acessado por diversos caminhos, pela palavra, pelo som, ou pela canção que integra os dois. Sendo assim, não há dúvida de que a voz ocupa lugar e função importante nestas comunidades.

No entanto, cabe ressaltar que embora as folias de Reis configurem-se como uma manifestação "oralizada", é preciso levar em conta que a palavra escrita também possui influência e é vista, em certa medida, como um elemento legitimador, uma vez que são as "profecias" bíblicas que fundamentam a elaboração dos cantos.

O canto da folia de reis e o canto na "estrela da guia"

As companhias de Reis têm como base o catolicismo popular e os participantes são devotos dos Santos Reis. Conforme relatos bíblicos, estes Reis vieram do Oriente, guiados por uma estrela para adorar o menino Jesus, nascido durante o reinado de Herodes. Segundo Cavalheiro (2005), a passagem que narra esta história dos três Reis é muito breve, deixando espaços para o imaginário popular, constituindo fértil terreno para a manifestação oral, que cria e recria diferentes versões.

Figura 1 - Bandeira. Companhia de Reis Estrela da Guia. Palco do FEFOL.
Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

Enquanto grupo, a folia geralmente é constituída por mais de dez pessoas. Entre os seus principais participantes estão: o mestre (ou embaixador), o contramestre, o bandeireiro (quem carrega a bandeira), os instrumentistas, os cantadores, os palhaços (ou bastião, fardados, soldados, mascarados), variando a formação de acordo com as regiões.

Boa parte da bibliografia pesquisada descreve a estrutura da manifestação através de dois momentos: o giro e a festa de Reis. No giro, os participantes passam nas casas, arrecadando donativos para a festa final. Na festa dos Santos Reis - que encerra o ciclo das folias - os foliões comemoram os santos, agradecem as graças alcançadas e mais um ano de Folia.

Figura 2 - Cia. de Reis Estrela da Guia. Palco do FEFOL.
Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

Os cantos estão presentes durante o giro e a festa de Reis, e, são considerados "sagrados". A cantoria é organizada da seguinte forma: cantos de chegada, de pedido, de agradecimento e de despedida. Outros cantos podem surgir durante a peregrinação, como louvação do presépio, canto de finados, canto da família reunida, entre outros.

Os cantos são organizados de acordo as ações (canto de chegada, de agradecimento, de saída, entre outros) e podem ser entendidos como uma espécie de liturgia, ligado também às suas origens. É possível notar nas frases dos cantos, além de contarem histórias bíblicas, orações de intervenções litúrgicas como, por exemplo, *"Pai e filho Espírito Santo, nas horas de Deus Amém"*, que aparecem constantemente. Este canto litúrgico, esta reza, além de sua organização e conteúdo, também possui uma sonoridade típica que sugere lamenta-

Figura 3 - Músicos. Companhia Estrela da Guia. Palco do FEFOL.
Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2017].

ção, consequência do cantar mais "legato" (FALCHETI, et al. 2012). Segundo Valente (1999), cantar legato é dar ênfase nas vogais, projetar a voz para conquistar o espaço acústico, valorizar a melodia, enquanto as consoantes produzem o ritmo.

Como ressaltamos em artigo anterior (FALCHETI et al. 2012), a maneira de projetar a voz - através da combinação de sons guturais e frontais - é outra característica marcante e pode ser vista como consequência da fé com que os foliões expressam no momento da cantoria, e também como tentativa de preencher sonoramente o ambiente, uma vez que, em sua maioria estão sempre rodeado de pessoas, o que faz com que esta potência vocal dos cantos seja necessária, pois os foliões não utilizam nenhum recurso para amplificar a voz que, carregada de fé, soa com "vitalidade".

Características vocais importantes também ocorrem especificamente na articulação das palavras. Portamentos - passagens sutis de uma nota para a outra, através de pequenas variações rítmicas e melódicas, ascendentes e/ou descendentes - são frequentes no canto das folias. No caso específico da Estrela da Guia, ocorrem principalmente no início das canções, geralmente marcadas por graus conjuntos ascendentes. Os portamentos servem, muitas vezes, como uma adaptação da palavra à melodia e/ou a métrica, como bem apontou Cascudo, referindo-se aos improvisadores nordestinos:

> [...] a solfa é obrigada a sujeitar-se às exigências do metro, desdobrando-se, adaptando-se, dando de si resultados imprevistos pelo portamento, que é típico em cada cantador subindo em agudos infixáveis ou terminando por um processo de nasalação indispensável e, para eles, natural. Todo cantador é fanhoso quando canta (CASCUDO, 1939, p. 150).

A forma de cantar mais coloquial, que leva em conta o som natural das palavras, é uma das maneiras do cantar popular. Na manifestação de Reis não é diferente,

4. O canto gutural não é algo comum apenas às folias de Reis. Por exemplo, Cascudo, em estudo pioneiro, já o destacou no canto nordestino (ver CASCUDO, 1939, p. 97).
5. O termo vitalidade foi definido pela professora de canto popular e pesquisadora vocal Angela Herz - citada por Oliveira (2006) - como: qualidade que podemos reconhecer numa voz e que revela a presença mais ou menos clara, da energia deu seu emissor.

porém há algumas exceções. As canções de Reis possuem melodias "pré-determinadas" que fazem com que o mestre adapte a palavra a esta melodia, por isso algumas delas não obedecem a sua "melodia" natural, a sua prosódia, durante a cantoria. O exemplo abaixo mostra como em muitos casos a sílaba tônica não coincide com o primeiro tempo do compasso, o que faz com que a palavra adquira outro acento além do natural.

Figura 4 – Acento das palavras:

Tempos do compasso	1		2		1		2		1	2
O VEN-	to	ba-	TEU	na	FI			ta_OI	AI	
Ban-DEI-	ra	tro-	COU	de	MÃO			OI	AI	

Sílabas tônicas destacadas em maiúsculo e negrito

Na cantoria da companhia, há também o uso da articulação acentuada nas palavras, por vezes até exagerada. Isto pode ser visto como elemento facilitador, pois o mestre precisa dar ênfase nas palavras ditas/cantadas, para que o contramestre possa acompanhar os versos improvisados pelo mestre simultaneamente. Portanto, esta articulação contribui tanto para a compreensão, quanto para uma leitura labial (FALCHETI, et al. 2012). Por vezes também é a conquista do ambiente (onde se canta) que motiva a articulação exagerada, uma vez que palavras bem articuladas aumentam a projeção vocal.

Os ataques iniciais das frases, bem como o primeiro e segundo tempo dos compassos costumam ser bem marcados e, as dinâmicas variam de acordo com os acentos das palavras dados pelo mestre, como destacamos. Nos acentos (das palavras) é possível notar um ataque de glote, que costuma ocorrer também nos finais de frases, onde onomatopeias são usadas. Estes ataques glóticos podem ser consequência da potência do canto e também são encontrados em cantos de outras manifestações da cultura popular.

Quando os acentos são bem marcados, a dicção dos cantadores é prejudicada,

Figura 5 - Dança dos Palhaços. Estrela da Guia. Palco do FEFOL. Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

pois o destaque sonoro faz com que a palavra inteira, muitas vezes, não seja compreendida. Neste sentido, apesar da "palavra" ser considerada sagrada para os cantadores de Reis, elas podem soar ambíguas para ouvintes "leigos", não acostumados com este tipo de canto, com este tipo de tema e maneira de falar.

Diante do que foi descrito, podemos dizer que as folias fazem parte de um tipo de universo, com seu próprio linguajar, ou até mesmo "dialeto". Sendo assim, para a compreensão desta música e da manifestação em si é preciso vivenciar este "mundo". No caso das folias de Reis, localizadas no interior de São Paulo, o ambiente diz respeito ao universo caipira.

Figura 6 - Palhaços ou Bastiões. Estrela da Guia. Palco do FEFOL.
Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

Com base em pesquisas apresentadas em nosso artigo já publicado, o trabalho de Nepomuceno (2000) citado por Tremura (2004) supõe que as folias de Reis - por serem manifestações seculares - podem ter fornecido a base para a música caipira. Para Saenger (2002 apud TREMURA, 2004), a música caipira, por sua vez, amplamente difundida pelo rádio, pode ter contribuído para o acréscimo de novas características na cantoria das folias de Reis atuais. As relações entre as duas manifestações são tênues, ficando por vezes impossível falar de uma sem citar a outra, justamente por pertencerem ao mesmo "universo".

Figura 7 - Palhaço. Estrela da Guia no palco do FEFOL.
Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

Contudo, na companhia "Estrela da Guia" esta ligação com o contexto caipira não é tão evidente. Isso ocorre por causa do predomínio da "toada baiana", cujas características sonoras, com suas raízes nordestinas, são diferentes do canto caipira, como iremos destacar.

Figura 8 - Sr. Valdevino (à esquerda) Mestre da Companhia Estrela da Guia.
Fonte – Jacqueline Falchetti [2012].

Em linhas gerais, a organização da toada baiana dá-se em torno de duas pessoas - o mestre e o contramestre - que cantam juntos. O mestre improvisa e o contramestre canta simultaneamente. Seu Valdevino, mestre da companhia e neto de baianos, em entrevista cedida especialmente para a nossa pesquisa, destacou que uma das dificuldades da toada baiana é sua rapidez no ritmo e na improvisação dos versos, com certa similaridade ao que ocorre nas emboladas, e que o bom resultado depende do alinhamento entre os dois cantadores.

Em resultados já apresentados (FALCHETI, et al. 2012) destacamos que o improviso propriamente dito na cantoria das folias ocorre quase que exclusivamente nos versos, uma vez que as melodias utilizadas nas canções são conhecidas pelos foliões. Portanto, as variações e criações são feitas na escolha das palavras e não na linha melódica, embora esta última apresente

6. Em nosso artigo "Hibridismos na cantoria da companhia de Reis Estrela da Guia" há um maior aprofundamento destes diálogos da cantoria com outras manifestações musicais.

pequenas variações, tendo em vista os diferentes vocábulos que podem surgem no desenrolar da cantoria, que precisam ser "encaixados" nas melodias prontas.

Figura 9 - Músicos da Companhia Estrela da Guia. Palco do FEFOL. Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

A instrumentação recorrente na "Estrela da Guia" é composta por duas flautas, bumbo, afoxé, pandeirola, pandeiro e caixa, praticamente a mesma da toada baiana de outras regiões. É importante frisar que, especificamente nesta toada, as flautas possuem um papel de destaque: introduzem as melodias, dão o tom e demarcam o andamento. Só após a sua apresentação é que o mestre inicia a cantoria. Elas também retornam ao final de cada estrofe, constituindo uma espécie de moldura melódica, sugerindo uma estrutura que lembra um coro responsorial.

Durante a pesquisa, foram encontrados apenas dois trabalhos que apresentam detalhes acerca da toada baiana (IKEDA, 2011; TREMURA, 2004). O artigo de Alberto Ikeda, sobre cantos coletados na cidade de Goiânia (GO), apresenta descrições semelhantes às características encontradas na companhia "Estrela da Guia" como, por exemplo: a utilização de flautas que dialogam com a cantoria do mestre, flautas em terças paralelas, percussão como elemento de destaque, instrumentos harmônicos com função secundária e andamento rápido com apelo dançante (FALCHETI, et al. 2012).

No caso da companhia por nós estudada, a sonoridade caipira, típica em folias do interior do estado de São Paulo, é distendida pelos "sotaques" nordestinos da toada baiana, como já foi dito, principalmente pelo andamento rápido, pela utilização constante das flautas e da percussão. O sotaque é o que mais remete à música caipira, através da sonoridade das vozes do mestre e contramestre.

Como ressaltamos em nosso artigo já publicado (FALCHETI, et al. 2012), o canto caipira preserva a pronúncia e o vocabulário do seu universo - entendido poeticamente como uma espécie de dialeto. Portanto, o cantar igual à maneira de falar reforça o diálogo e alusão da música caipira com o cotidiano. Para Sant'anna (2010), este jeito de falar/cantar é entendido como resquícios da língua nheengatu – miscigenação da língua indígena, portuguesa e castelhana predominante na época da colonização – que ainda é preservada na cultura do povo caipira. Esta forma de falar ligada ao cotidiano influencia na maneira de cantar/articular certas palavras, como demonstrado num dos versos extraído da cantoria da Estrela da Guia:

Figura 10 - Palhaços, Estrela da Guia no palco do FEFOL. Fonte: Prefeitura de Olímpia/Divisão de Comunicação [2018].

Exemplo 1 – Prosódia Caipira:

Avistei Nossa Senhora, oiai
O divino **Espírto** Santo, oiai

No exemplo acima a palavra ES-PÍ-RI-TO transforma-se numa paroxítona: ES-PÍR-TO. Se considerarmos a palavra em sua escrita formal este verso teria mais sílabas do que as permitidas na redondilha maior, predominantes nestas canções. Transpor a forma de falar para o canto é uma prática comum no universo caipira, como discorre Vilela (2004):

> Na música caipira encontramos a tentativa de transformar tanto as proparoxítonas como as oxítonas em paroxítonas. Dificilmente um caipira diz córrego ou pássaro preto; ele possivelmente dirá «córgo», «passo preto». E ao cantar tenderá a duplicar a duração do som das palavras oxítonas. Isto é feito para poder respeitar a prosódia (VILELA, 2004, p. 185).

Esta naturalidade de cantar como se fala no dia-a-dia reforça a ideia de que a música retrata o cotidiano. O canto caipira evoca as dores do amor, a saudade, suas crenças, sua vivência rural, entre outros temas. Seu timbre também soa como um canto dolente. Elizabeth Travassos (apud Oliveira 2006) destaca que a melancolia é um traço marcante das vozes caipiras, fato anteriormente já demarcado pelo pesquisador Mário de Andrade. Esta melancolia é ainda mais visível através da inserção de onomatopeias como "oiai, aiai, oileilarai" no final das canções (FALCHETI, et al. 2012).

Vale ressaltar que estes traços de lamentação são enfatizados pelo legato, pelos glissandos descendentes e pelas onomatopeias. No entanto, a conexão com a melancolia, neste caso, é dada pelo contexto religioso, tendo em vista que o ritual da folia é uma espécie de reza e seus cantos organizam-se tal como uma liturgia, como já foi dito. Dentro disso, podemos estabelecer uma conexão com os cantos gregorianos difundidos no Brasil pelos jesuítas - que influenciaram tantas manifestações – cuja sonoridade é também monótona e melancólica. Estes traços de monotonia e lamentação podem ser vistos como ligações das canções com o universo místico e ritualístico, bem como com o universo caipira (FALCHETI, et al. 2012).

Considerações finais

Como previámos, o canto é elemento fundamental na folia de Reis. É através da voz que a tradição tem continuidade, que é (re) transmitida, que os rituais ganham forma, que os participantes colocam em prática suas crenças e seus valores, bem como revivem sua ancestralidade, sua memória. Como destacou Pucci (2006, p. 03): "a voz diz quem somos, o que pensamos, o que fazemos".

Neste sentido, perceber as vozes da "Estrela da Guia" significa não apenas ouvir suas profecias, graças e devoção em cantoria. As características vocais nos revelam aspectos do contexto social, da comunidade e dos participantes. Muitas das escolhas sonoras, que são realizadas pelo mestre, trazem como herança as suas origens

7. Neste caso desconsideram-se as sílabas da onomatopeia.

nordestinas, estas, por sua vez, distendem das sonoridades caipiras e provocam novas combinações. Sendo assim, a atualização e a "movência" destes cantos é latente, englobando transformações oriundas das migrações, do cotidiano, dos gostos. Por isso mesmo é que os cantos são tão vivos: retomam traços do passado, misturam-se a novas combinações necessárias ou desejadas, fundamentais para a sua prática e sobrevivência.

bibliografia

CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e Cantadores: Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Porto Alegre: Globo, 1939. Coleção Brasileira de Ouro, Rio de Janeiro.

CAVALHEIRO, Carlos C. Nos passos da Folia de Reis. 2005. Disponível em: http://www.crearte.com.br/carlos_textos_t05.htm. Acesso em: 24 de mai. de 2011.

FALCHETI, Jacqueline R; NUNES, Thais dos G. A; MIRANDA, Suzana, Reck. Hibridismo na cantoria da companhia de Reis "Estrela da Guia". In: Anais do 8º Encontro Internacional de Música e Mídia (MUSIMID), São Paulo, 2012. Disponível em: http://musimid.mus.br/8encontro/textos%20completos/Jacqueline%20Ruzzene%20Falchetti%20(2012).pdf. Acesso em: 16 de maio de 2013.

IKEDA, Alberto T. "Folias de Reis, Sambas do povo; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade" in: Folia de reis, sambas do povo. São José dos Campos/SP: CECP; FCCR, 2011.

LUHNING, Angela. "Música: palavra-chave da memória" in: Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

NUNES, R. da Silva; SCARPINETTI, A. José. História oral de vida e tradição oral: Manifestações tradicionais culturais de Olímpia – O anônimo se faz público. Olímpia: Anuário, 2009.

OLIVEIRA, L. B. Cardoso de. Das maneiras de se cantar na música popular e folclórica. Monografia para conclusão de graduação em licenciatura em música. Instituto Villa-Lobos, Centro de pesquisa de letras e artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

PUCCI, Dourado Magda. "Vozes e ritos – as oralidades no mundo". In: Anais do Encontro de Música e Mídia (MUSIMID), São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.musimid.mus.br/2encontro/files/2%BA%20Encontro%20Magda%20Pucci%20completo.pdf. Acesso em: 10 de agosto de 2012.

_____. Moda caipira: dicções do cantador. Revista USP, São Paulo, n. 87, nov. 2010. Disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892010000400005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 21 de julho de 2012.

TREMURA, W. Alves. "A música caipira e o verso sagrado na folia de Reis" in: Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html. Acesso em: 10 de novembro de 2010.

VALENTE, H. de Araujo Duarte. Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

VILELA, Ivan. "O caipira e a viola brasileira" in: Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras. Ed. Da Universidade de Lisboa: Lisboa, 2004.

ZUMTHOR. Paul. Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Performance, recepção, leitura. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Entrevistas

Entrevista do Mestre Valdevino concedida às autoras. Gravação digital (áudio), duração de 42 min., Olímpia/SP, 23 de abril de 2011.

Entrevista do Mestre Valdevino concedida às autoras. Gravação digital (vídeo), duração de 30 min., Olímpia/SP, 20 de dezembro de 2011.

Gente de Sua Gente: Os Registros Sonoros de Théo Brandão[1]

Wagner Neves Diniz Chaves
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Mestre e doutor em Antropologia Social pela UFRJ. Professor do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Diretor do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (2010 a 2014). É autor do livro "Na jornada de santos reis: conhecimento, ritual e poder na folia do Tachico" (2013).

Resumo

Nascido em 1907 na cidade de Viçosa, zona da mata alagoana, tendo convivido desde cedo com os folguedos, rodas de coco e brincadeiras populares, Théo Brandão, ao longo de sua trajetória, entre as tantas atividades que desempenhou como médico, professor, folclorista e antropólogo, se dedicou a documentar as tradições musicais alagoanas. A coleção de gravações resultante foi produzida nos inúmeros encontros do folclorista com instrumentistas, cantores e cantoras, brincantes e demais agentes envolvidos com o campo do folclore alagoano. O propósito deste artigo é abordar o projeto etnográfico de Théo Brandão através das gravações, em seus desdobramentos temporais (ao longo de quase trinta anos, entre fins de 1940 e meados de 1970) e espaciais (em grande parte circunscrita a determinadas localidades da zona da mata alagoana e à capital Maceió, inclusive na residência do próprio folclorista). Ao observarmos a construção da coleção nesses dois eixos, primeiramente direcionamos a atenção para as gravações que Théo Brandão fez com os cantadores Manuel Lourenço e Manoel Nenen e em seguida, motivado pela comparação, os métodos, práticas e mediações de Théo Brandão serão cotejadas com os de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, que também produziram importantes coleções de música folclórica entre as décadas de 1930 e 1940.

Palavras-chave: Etnografia; Som; Gravação; Théo Brandão

1. Publicado originalmente no livro "Enlaces: estudos de folclore e culturas populares" (2018) organizado por Maria Laura Cavalcanti e Joana Côrrea. Um esclarecimento: ao longo do texto, as categorias e termos nativos estão em itálico e as categorias analíticas entre aspas.

> E assim fomos a Rio Largo, Utinga e Paripueira. Em toda parte o Dr Théo Brandão era logo reconhecido pelas pessoas que faziam as brincadeiras. E, imediatamente se estabelecia um ambiente de confraternização, de envolvimento em que o grande folclorista, falando a cada um, conhecendo seu nome, suas ocupações e até seus problemas se tornava realmente gente da sua gente. A figura do homem sábio se apagava para dar lugar ao homem simples, que era admirado e estimado pelo seu povo (Dulce Lamas).

O excerto utilizado como mote para iniciar este escrito foi retirado do depoimento que a folclorista Dulce Martins Lamas concedeu "À Revista", órgão literário publicado em Maceió, em número especial de novembro de 1981 dedicado à memória do antropólogo, médico e folclorista Théo Brandão. Lamas, ex-aluna, discípula e sucessora de Luiz Heitor Correa de Azevedo na coordenação do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, relembra com essas palavras a viagem à capital alagoana realizada em dezembro de 1968, quando teve a oportunidade de, ao lado de Théo Brandão, "sentir os folguedos natalinos". Da experiência de estar com o professor, então com 61 anos, durante o ciclo natalino - momento especialmente propício às manifestações e brincadeiras populares - um aspecto parece ter despertado a atenção da folclorista - o modo como Théo Brandão se relacionava com as "pessoas que faziam as brincadeiras".

Em torno dele, quando em companhia da "gente do povo", se criava um ambiente de confraternização e envolvimento. Nessas ocasiões, o estimado folclorista reconhecia as pessoas pelos seus nomes, conhecia suas ocupações e, o que mais chamou a atenção da visitante, até seus problemas. A proximidade entre Théo Brandão e o povo, todavia, parece também estar permeada de desigualdades, assimetrias e relações de poder. A própria Lamas nos dá algumas pistas nessa direção, ao mencionar que ele (tratado não por acaso como doutor Théo Brandão) "se tornava realmente gente da sua gente" junto dos brincantes, cantadores, cantadoras e músicos, alguém estimado e admirado "pelo seu povo".

Neste artigo, pretendo contextualizar o projeto etnográfico de Théo Brandão lançando uma visada para as práticas, interações e trocas que o folclorista manteve com dois de seus principais informantes e colaboradores – o cantador e repentista Manoel Neném e o mestre de folguedos e cantador Manoel Lourenço. O material etnográfico que aciono é fundamentalmente sonoro – gravações realizadas pelo folclorista com os dois cantadores ao longo do tempo. A escuta das gravações, que integram uma preciosa e ainda pouco conhecida coleção fonográfica, será o meio através do qual me aproximo de Théo Brandão, dos cantadores e, principalmente, do modo como interagiam nas situações de gravação.

Ao lado do material propriamente sonoro, outra fonte foi de fundamental importância para este exercício de contextualização etnográfica. Refiro-me à documentação que, elaborada por Théo Brandão a partir do seu acervo, deu origem

---

2. Théo Brandão veio a falecer em 29 de setembro de 1981 com 74 anos de idade.

3. O acervo sonoro de Théo Brandão foi constituído em três décadas (entre 1948, ano em que adquire seu primeiro gravador e 1981, quando temos notícias da última gravação que realizou) e é composto por um conjunto de mais de 150 documentos sonoros, distribuídos em diferentes suportes (discos de acetato, fitas de rolo e fitas cassete) e retrata uma impressionante diversidade de formas sonoras e expressivas alagoanas - de gêneros cantados, com ou sem acompanhamento instrumental, como cocos, emboladas, cantorias de viola, rodas e aboios, à musicalidade dos guerreiros, fandangos, pastoris, baianas, reisados, caboclinhos, passando por poemas, glosas, pregões, estórias e entrevistas com mestres, cantadores e brincantes. Em 1979, parte do acervo foi transferido para o então Instituto Nacional do Folclore (INF), hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura

ao "Catálogo das Gravações Folclóricas". Nesse valioso documento, além de informações sobre o conteúdo, músicos, data e local das gravações, constam ao final das páginas, as chamadas notas. Nelas, o folclorista apresenta informações complementares acerca dos participantes, das circunstâncias em que ocorreram os registros, incluindo menção à questões relativas àquela performance particular, a eventuais problemas técnicos ocorridos com o gravador, às fitas e aos microfones, além de indicações a edições, regravações e colagens que por ventura tenha feito nas fitas.

Abordo o projeto etnográfico de Théo Brandão interpelando os registros e o catálogo com perguntas como: em que condições (onde, quando e como) ocorreram as gravações com os cantadores? Ao lado do etnógrafo e dos cantadores, quem mais participou (e como participou) das gravações? De que modo os equipamentos (gravadores, fitas e microfones) aparecem nas diferentes situações? Que vozes ouvimos e como elas se fazem presentes nas gravações? Qual o conteúdo das gravações e como ele está descrito e sistematizado no catálogo? Com esses questionamentos pretendo descrever Théo Brandão em ação, através das trocas comunicacionais e interações com as pessoas presentes nas gravações (os músicos, cantadores e cantadoras, demais participantes) e com os equipamentos utilizados (os gravadores, fios, microfones, fitas). Junto com ele, esse conjunto de agentes construiu na prática as situações desses encontros como verdadeiras performances de gravação.

Se o caso de Théo Brandão é interessante em seus próprios termos, ele se torna ainda mais intrigante quando comparado com a experiência de outros projetos de documentação sonora do folclore brasileiro. É isso que veremos ao final do artigo quando o projeto de Théo Brandão será cotejado com dois casos: aquele das documentações incentivadas por Mario de Andrade e realizadas por Luís Saia a frente da "Missão de Pesquisas Folclóricas" em 1938, que percorreu em pouco mais de três meses algumas cidades nos estados de Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará; e aquele de Luiz Heitor Correa de Azevedo, que organizou e realizou entre 1942 e 1946 "Quatro Viagens Etnográficas" para a coleta de música folclórica em cidades de Goiás, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Ceará. Esses dois casos não serão abordados em sua complexidade e singularidade, mas tão somente como bons contrapontos para um melhor entendimento do caso que nos interessa mais diretamente.

O artigo está estruturado em quatro partes. Na primeira, teço algumas observações teórico-metodológicas em torno de como abordar gravações e sonoridades de um ponto de vista etnográfico. Em seguida, apresento aspectos da trajetória de pesquisa de Théo Brandão, suas influências intelectuais e primeiras experiências como pes-

---

Popular (CNFCP), para fins de duplicação, passando em seguida a integrar, nos arquivos da instituição, a "Coleção Théo Brandão" com setenta e nove fitas contendo aproximadamente 68 horas de gravações originais de Théo Brandão. A "Coleção Théo Brandão" é uma das mais importantes coleções do CNFCP e integra o "Catálogo das gravações do núcleo de música do Instituto Nacional do Folclore – música folclórica e literatura oral" (Travassos, 1984). Quanto às fitas originais, após serem copiadas, retornam à residência de Théo Brandão em Maceió onde permanecem até que em 1982, após a morte do folclorista, sua família as doa para o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), pertencente a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), onde atualmente se encontra. Meu contato com essa coleção remonta a 2010 quando assumi a direção do MTB e iniciei um trabalho de recuperação dos acervos do museu, entre os quais o sonoro. Esse trabalho culminou com convênio firmado em 2012 entre UFAL/MTB e IPHAN/CNFCP e que resultou no envio de cópia digitalizada da "Coleção Théo Brandão" para o museu alagoano. Para mais informações sobre esse processo e sobre o itinerário e história de vida dessa coleção, ver Chaves (2016).

5. Para realizar esse exercício comparativo, da ampla e diversificada bibliografia disponível, principalmente sobre Mario de Andrade - Sandroni (1988), Travassos (1997), Jardim (1999), Nogueira (2005), Cavalcanti (2004), só para mencionar alguns – mas também referente à Luiz Heitor – Prass (2013), Aragão (2005), Mendonça (2007) - recorri especialmente aos trabalhos de Carlini (1993 e 1994) para o primeiro (com ênfase na

quisador. Na terceira parte, através da escuta das gravações e da consulta ao "Catálogo das Gravações Folclóricas", iremos acompanhar as relações, desdobradas no tempo e espaço, entre o folclorista e os dois mestres e cantadores - Manoel Neném e Manoel Lourenço. Finalmente, na última e quarta seção, os métodos, práticas e mediações observadas no caso de Théo Brandão serão relacionados com os casos de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo.

Gravação, escuta e performance

Imagine, leitor, Théo Brandão em campo durante um dia de gravação. Não é difícil perceber como ele e seu equipamento ao registrarem o que está diante deles (e às vezes realizado para eles), são eles próprios, assim como os demais presentes, agentes e produtores daquela situação, daquele evento. O tipo de gravador, o suporte de gravação, o microfone usado, bem como aonde e de que modo é posicionado, tudo isso interfere na apresentação, e consequentemente em seu registro (Brady, 1999). Embora possa ser posteriormente fixada e estabilizada em suportes materiais e circular no tempo e no espaço, a gravação é, assim, em si mesma um acontecimento, vivenciada pelos participantes em sua duração (Schutz,1976[1951]), por meio das interações entre o pesquisador, o equipamento, os músicos e demais presente. Conceber o registro sonoro como um evento, construído situacionalmente através das relações, agenciamentos e mediações diversas, nos permite tratá-lo, nos termos de Bauman (1977) e Shieffelin (1998) como uma performance.

Assim como a gravação pode ser percebida como performance, a própria escuta, já que capaz de produzir e gerar sentido às músicas e sons ouvidos, é também uma ação, uma performance (Blacking, 1973 e 2007; Hennion, 1993 e 2011). Quando ouvimos uma gravação como as de Théo Brandão, a sensação é a de que somos transportados para a cena, para a situação de presença vivenciada por ele, tal como se manifesta sonoramente nas falas, nos cantos, vozes e silêncios. Ouvir os sons captados pelo microfone de Théo Brandão há mais de cinco décadas (e que hoje nos chegam graças a uma cadeia de mediadores - pessoas, instituições, objetos e equipa-

Missão de Pesquisas Folclóricas) e Barros (2013) para o segundo. A escolha dessas pesquisas para um diálogo mais estreio se deu por razões etnográficas e metodológicas já que ambas, assim como é minha intenção neste artigo, abordam aspectos do projeto etnográfico dos referidos pesquisadores. Tanto a descrição minuciosa de Carlini sobre o dia a dia da Missão de Pesquisas Folclóricas quanto a de Barros acerca dos métodos e mediações envolvidas na produção dos registros de Luiz Heitor me inspiraram a pensar o caso de Théo Brandão.

6. Bauman (1977), em seu clássico "Verbal Art How Performance" entende "performance" como uma ação, um modo de comunicação que relaciona, através de diferentes formas expressivas (sons, gestos, imagens) os performers e a audiência em um determinado cenário (ou lugar) apropriado. Em sua perspectiva, a performance se caracteriza por seus aspectos "contingentes" (já que construído nas interações concretas situadas no tempo e no espaço) e "emergentes" (já que em virtude de sua realização coisas acontecem, relações são produzidas e transformadas). Assim como Bauman, Shieffelin (1998) salienta os aspectos agentivos e eficazes da "performance" quando diz que por mais que se refira ao passado e se projete no futuro, a performance sempre acontece no presente, nas relações concretas entre os participantes "because it is within these relationship that the fundamental epistemological and ontological relations of any society are likely to be implicated and worked: because this is the creative edge where reality is socially constructed" (:206). A noção "performance", longe de ser consensual na antropologia ou nas ciências humanas, vem sendo objeto de debates, acordos, desacordos e diferentes perspectivas (ver, entre outros, Bauman 1977; Tambiah 1985; Shieffelin 1999; Schechner 1988; Turner 1987; Peirano 200) que, para os objetivos deste trabalho, não vem ao caso aprofundar.

mentos) é uma forma de engajamento sensorial com o evento. Tal capacidade das gravações de criar proximidade e envolvimento pela reprodução sonora de uma situação vivenciada é destacada por Makagon e Neunann (2009) quando dizem que "recorded sounds – regasdless of their temporality – preserve a sense of presence and immediacy that places the listener in a scene" (:12).

Se o som fez a conexão entre o folclorista e os músicos nas situações de gravação, é ele também quem me conecta com Théo Brandão, com os músicos, com as situações e as performances, tornando uma etnografia (a minha) das (e com) gravações um exercício de escuta e interpretação dos sons, e o principal, das relações construídas através dos sons. A narrativa sonora presente nas gravações de Théo Brandão inspira minha narrativa, que embora escrita é construída através da escuta dos sons com uma atenção direcionada não tanto a suas dimensões físicas e acústicas, mas sim a sua capacidade de produzir envolvimentos e vínculos entre os participantes. Ao seguir os sons como um modo de aproximação das trocas sociais que Théo Brandão mantinha com seus interlocutores, esta reflexão pode ser concebida como um exercício de "antropologia no som" ou "etnografia sonora" (Feld 1994;1982).

Para analisar as relações entre o pesquisador e seus colaboradores por meio dos sons registrados em sessões localizadas no tempo e no espaço, trato as próprias gravações como narrativas etnográficas. Narrativas sonoras que, embora sejam produzidas (e em certo sentido estejam controladas) pelo pesquisador, também fazem escapar (e ressoar) vozes e sonoridades em geral suprimidas no texto escrito. Vozes essas que vêm nos lembrar que a gravação é também fruto do encontro de pessoas que produziram, no caso, um registro musical. Tais sonoridades nos lembram que uma "etnografia de ...", como bem destacou Fabian (2010), é sempre uma "etnografia com..." e que o etnógrafo, quando coleciona objetos ou faz registros de (no) campo (escritos, visuais ou sonoros), não encontra (ou recolhe) o que está dado (e portanto já feito), mas, ao contrário, produz seus registros com as pessoas. Pois, para que a pesquisa de campo e a documentação etnográficas possam acontecer, é imprescindível que o pesquisador e as pessoas pesquisadas coabitem o mesmo espaço e compartilhem o mesmo tempo (Fabian, 2013).

Missão de Pesquisas Folclóricas) e Barros (2013) para o segundo. A escolha dessas pesquisas para um diálogo mais estreio se deu por razões etnográficas e metodológicas já que ambas, assim como é minha intenção neste artigo, abordam aspectos do projeto etnográfico dos referidos pesquisadores. Tanto a descrição minuciosa de Carlini sobre o dia a dia da Missão de Pesquisas Folclóricas quanto a de Barros acerca dos métodos e mediações envolvidas na produção dos registros de Luiz Heitor me inspiraram a pensar o caso de Théo Brandão.

5. Bauman (1977), em seu clássico "Verbal Art How Performance" entende "performance" como uma ação, um modo de comunicação que relaciona, através de diferentes formas expressivas (sons, gestos, imagens) os performers e a audiência em um determinado cenário (ou lugar) apropriado. Em sua perspectiva, a performance se caracteriza por seus aspectos "contingentes" (já que construído nas interações concretas situadas no tempo e no espaço) e "emergentes" (já que em virtude de sua realização coisas acontecem, relações são produzidas e transformadas). Assim como Bauman, Shieffelin (1998) salienta os aspectos agentivos e eficazes da "performance" quando diz que por mais que se refira ao passado e se projete no futuro, a performance sempre acontece no presente, nas relações concretas entre os participantes "because it is within these relationship that the fundamental epistemological and ontological relations of any society are likely to be implicated and worked: because this is the creative edge where reality is socially constructed" (:206). A noção "performance", longe de ser consensual na antropologia ou nas ciências humanas, vem sendo objeto de debates, acordos, desacordos e diferentes perspectivas (ver, entre outros, Bauman 1977; Tambiah 1985; Shieffelin 1999; Schechner 1988; Turner 1987; Peirano 200) que, para os objetivos deste trabalho, não vem ao caso aprofundar.

6. A "etnografia sonora" para Feld envolve os modos de apresentação (sonora, visual ou escrita) de uma experiência e de uma pesquisa sobre os sons e seus significados. Sua proposta, que a esse respeito se diferencia da "antropologia da música" de Alan Merrian, segundo ele, ainda apegada à ideia de música, no fundo uma categoria ocidental, propõe como alternativa o estudo antropológico do som (independentemente se as pessoas o chamam de música) em sua relação com a linguagem, as emoções e o ambiente ecológico mais amplo. Desse ponto de vista "Sound and Sentiment", resultado de sua monografia de doutorado e publicado em 1981, é escrito com o objetivo de mostrar como, para os Kaluli da Nova Guiné, o universo sonoro relaciona pássaros, sons naturais e pessoas em uma "ecologia de vozes na floresta". A perspectiva de Feld caminha para

Nessa coexistência espaço-temporal as relações entre pesquisador e seus interlocutores são construídas, as trocas e interações se desenrolem e o projeto etnográfico, consequentemente, se revela em sua dimensão humana e relacional. Cooley e Bartz (1997) a esse respeito, em coletânea dedicada à reflexividade e trabalho de campo na etnomusicologia, ao evidenciarem as dimensões processuais da experiência etnográfica para além do produto gerado (seja ele escrito, visual ou sonoro), defendem que

> A coleta de dados etnomusicológicos é essencialmente uma troca humana, e a qualidade da relação humana entre pesquisador e especialista, aluno e professor, é o coração do esforço (Cooley e Bartz, 1997: VII). Minha tradução.

A gravação sonora, entendida enquanto evento, "performance" e ação, diferentemente do texto etnográfico, objeto de farto debate e atenção na antropologia e fora dela (Marcus e Cushman, 1982; Clifford e Marcus, 1986; Geertz 1988, entre outros), parece um bom locus para adentrarmos no coração do projeto etnográfico de Théo Brandão e percebermos a qualidade das relações que manteve com seus colaboradores, especialmente os cantadores Manuel Nenen e Manoel Lourenço (Marcus e Fischer, 1999 [1986]; Faubion e Marcus, 2009).

Com o objetivo de contextuar a produção e trajetória de Théo Brandão, antes de mergulharmos nos sons e gravações com os dois cantadores, vamos acompanhar algumas das influências que despertaram seu interesse pelo folclore bem como as primeiras pesquisas que conduziu.

---

uma "antropologia do som" e posteriormente "antropologia no som" e nela o som (e não mais a música) é abordado como um modo de comunicação e uma forma de conhecimento do mundo, "uma prática social de estar e encontrar nosso lugar no mundo no mundo". Inspirado nos trabalhos de Shaffer sobre "paisagem sonora" ele ainda sugere o termo "echo-muse-ecology" (ou "acustemologia") substituindo o para ele etnocêntrico etnomusicologia, para designar sua proposta. Proposta essa que leva a sério a própria gravação sonora como fonte de conhecimento e interpretação do mundo. Trazendo Feld para esta conversa com Théo Brandão, percebe-se que quando o folclorista realiza suas gravações ele está produzindo com os demais participantes uma narrativa (ou etnografia) sonora do universo pesquisado. Indo além podemos dizer que se por um lado o som é um dos modos como Théo Brandão se aproxima e conhece o mundo que pesquisa, o som é o meio através do qual pretendo conhecer o modo como ele fazia pesquisa e se relacionava com seus informantes e interlocutores. Ambos os projetos (o dele e meu), embora distintos no modo como são apresentados (um através do som e o outro através de palavras), focalizam o som como objeto de interesse.

7. Fabian (2013) usa o termo "coetaneidade" para se referir ao compartilhamento do tempo e à intersubjetividade presente nas interações comunicativas entre o etnógrafo e as pessoas e grupos pesquisados. Segundo ele, as estratégias retóricas da antropologia, especialmente em suas vertentes culturalista, estruturalista e estrutural-funcionalista, ao se valerem do uso recorrente de modelos e metáforas visuais e espaciais (texto, estrutura, organismo, sistema, padrão, etc) produziram distanciamento temporal (e espacial) entre o autor e aqueles sobre os quais escreve, gerando narrativas "sobre outros homens, num outro tempo" (:160). Esse procedimento, já que pressupõem diferenciações entre "nós" e "eles" acaba negando a "coetaneidade", que para ele é uma condição epistemológica fundamental para um projeto etnográfico não colonialista. Na esteira dessas reflexões é que evidenciamos os aspectos relacionais, comunicacionais e intersubjetivos que estão na base da produção dos registros sonoros que Théo Brandão realizou como importantes para a compreensão do seu projeto e práxis etnográfica.

8. No original, Ethnomusicological data gathering is essentially a human exchange, and the quality of the human relationship between fieldworker and consultant, student and teacher, is at the heart of the endeavor (Cooley e Bartz, 1997: VII) .

9. Na introdução à segunda edição do "Anthropology as Cultural Critique" (1999), Marcus e Fischer afirmam que no final dos anos 1990 o projeto reflexivo ("reflexive turn") na antropologia estava passando por uma modulação - do interesse inicial, nos anos 1980, pela questão da representação do "outro" através da escrita e do texto etnográfico, para um olhar voltado ao trabalho de campo e a experiência etnográfica. Se o propósito permanecia reflexivo (uma antropologia que se volta para dentro, com o propósito de antropologizar a própria antropologia) e o objeto de problematização era a etnografia (o sinal diacrítico mais emblemático da identidade disciplinar) o foco se deslocava do produto etnográfico, representado pela escrita, para o processo etnográfico, relacionado à experiência do trabalho de campo e às interações entre pesquisadores e pesquisados. Analisando a produção de James Clifford, um dos principais nomes da "virada reflexiva" na antropologia, Gonçalves já havia alertado, todavia, que essas duas dimensões, a saber, o trabalho de campo (experiência) e a escrita etnográfica (interpretação), não eram concebidas separadamente, mas se contaminavam mutuamente (Gonçalves, 2014:10-11).

Notas biográficas: influências e primeiras pesquisas

Nascido em 1907 no município de Viçosa, zona da mata alagoana, oriundo de uma família tradicional de senhores de engenho, Theotônio Vilela Brandão, em suas memórias, faz questão de salientar que seu envolvimento inicial com o universo do folclore se deu pela vivência, ainda na infância, junto aos folguedos populares

> Vocês perguntarão, mas como vem esse interesse para você? Primeiro, realmente eu me criei passando férias no Engenho Boa Sorte, no engenho do meu avô, assistindo reisados, cavalhadas, cheganças, pastoris, porque naquele tempo não havia televisão, então as festas natalinas, com esses grupos que eram os grupos quase que de commedia dell'arte, saíam de município para município, eles saiam para se exibir nos diversos municípios. Isso naturalmente deixa cá dentro de nós uma repercussão que não desaparece, é indelével (Rocha, 1988: 28-29).

Se o contato e a experiência direta com os folguedos na infância produzem, como salienta, uma repercussão intensa e duradoura cá dentro de nós, sua aproximação e gosto pelo folclore também se dará por outras vias. Como ele recorda na mesma entrevista, seu pai, o médico e farmacêutico Manuel de Barros Loureiro Brandão, apreciador e leitor de livros de folclore, foi quem lhe apresentou, e o incentivou a ler, as obras dos principais folcloristas de então, como Gustavo Barroso, João Ribeiro, Lindolfo Gomes e Leonardo Mota. Théo Brandão diz que foi através dessas leituras que ele e seu primo Aloisio Vilela travaram contato com esses autores que começaram a despertar o interesse pelo estudo do folclore e pela leitura dos estudiosos do folclore de então.

Esse interesse será confirmado e lapidado mais a frente, quando Théo Brandão tem contato direto com o campo intelectual e com determinadas figuras influentes. A primeira grande influência nessa direção se dá ainda durante seus estudos na faculdade de medicina na Bahia, entre 1924 e 1928, quando conhece o também alagoano Arthur Ramos, três anos à sua frente no curso e que, na época, já gozava de algum prestígio intelectual, principalmente entre os colegas mais novos. Conhecedor e divulgador da teoria psicanalítica de Freud e do culturalismo norte americano, Ramos nesse período começava também a demonstrar interesse pelo estudo do negro e da herança africana na sociedade brasileira (Barros, 2005; Duarte, 1999). O contato e aproximação com as ideias e com a pessoa de Arthur Ramos foi fundamental na formação e trajetória de Théo Brandão a ponto dele, na mesma entrevista, dizer que Ramos foi "uma das influências que me levaram para o

10. Em outubro 1979 Théo Brandão concebe uma entrevista para o então diretor do Instituto Nacional do Folclore Bráulio do Nascimento como parte de uma série intitulada "Depoimentos de Folcloristas Brasileiros". Em seu depoimento, Théo Brandao, que na altura gozava de prestígio e reconhecimento como uns dos principais folcloristas brasileiros, assume um víeis marcadamente autobiográfico e memorialista, nos esclarecendo diversos aspectos de sua trajetória. Ao longo desse e dos próximos segmentos do artigo farei uso de trechos dessa entrevista-depoimento que foi oportunamente transcrita por Rocha (1988).

11. José Aloísio Brandão Vilela, que também se tornou um respeitado folclorista, participante ativo do chamado "movimento folclórico brasileiro" (Vilhena 1997), foi um grande parceiro e cúmplice de Théo Brandão. Os dois eram primos pelo lado materno, conviveram juntos na infância e compartilhavam o interesse pelo folclore. Vilela veio a falecer de modo trágico em um acidente de carro em setembro de 1976 quando se deslocava de Viçosa, cidade onde sempre viveu, para ministrar palestra em Aracaju a convite da Comissão Sergipana de Folclore. Dentre as suas publicações, o destaque é o livro "O Coco de Alagoas", prefaciado em sua primeira edição, de 1961, por Câmara Cascudo e que se tornou um clássico.

folclore".

A influência de Arthur Ramos, todavia, não se fez somente no plano das ideias, mas foi responsável também pela inserção de Théo Brandão no círculo social de intelectuais e estudiosos que se mobilizavam para organizar esses campos de estudos. Destaca-se que foi Ramos quem o convidou, em 1941, para se juntar à recém fundada Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia. Foi nas reuniões da Sociedade que Théo Brandão conheceu intelectuais como Câmara Cascudo, com quem cultivou grande e duradoura amizade, e como Renato Almeida, o principal articulador do Movimento Folclórico Brasileiro (Vilhena, 1997), com quem ele irá trabalhar intensamente durante toda vida.

Uma outra referência que Théo Brandão destaca como tendo participação decisiva em sua trajetória como folclorista foi o também alagoano Manuel Diegues Júnior. Théo chega a dizer, referindo-se a Diegues, que foi "ele que me inventou como folclorista", referindo-se a um texto de Diegues que, dedicado "ao folclorista Théo Brandão" comentava seu artigo "Folclore e Educação Infantil", publicado 1931. A dedicatória ao jovem intelectual por parte de uma figura já reconhecida, uma autoridade portanto, nomeando-o de folclorista, funciona como uma espécie de "rito de instituição" (Bourdieu, 1996 [1986]), em que, nos termos de Austin (1962), o dizer faz o dito. Théo Brandão se recorda do fato como um divisor em sua vida, pois, naquele momento, quando Diegues dedica seu escrito "ao folclorista Théo Brandão", ele está em grande media o produzindo (o inventando) como folclorista e promovendo uma síntese entre as duas facetas de sua pessoa – médico-pediatra e folclorista. A esse respeito vale lembrar que o primeiro campo de interesse de Théo Brandão como estudioso do folclore foi justamente o da medicina popular.

Diegues, que veio a se tornar importante personagem das ciências sociais brasileiras, tendo sido presidente da Associação Latino-Americana de Sociologia (ALAS) em dois mandatos (entre 1964 e 1969) e da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) pelo período de 1966 a 1974, além de professor de Antropologia Cultural e Diretor do Departamento de Sociologia e Política da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro- PUC/RJ, foi também um mediador fundamental para o sucesso do Movimento Folclórico Brasileiro, especialmente no período em que atuou como diretor geral do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do então Ministério da Educação e Cultura, entre 1974 e 1979 (Faria, 1993; Vasconcelos Filho, 2012).

Ainda de acordo com os registros de Théo Brandão, graças a Diegues seu nome foi indicado para secretário geral da Comissão Alagoana de Folclore, criada em abril de 1948, e para integrar, em 1961, o grupo seleto de conselheiros do Conselho Nacional de Folclore. Além dessas indicações para cargos no âmbito do Movimento Folclórico, a articulação de Diegues foi decisiva para a escolha de Alagoas como sede da IV Semana do Folclore Nacional, em 1952, considerada uma das mais importantes realizações do Movimento. Passados pouco

12. A Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia (SBAE), criada e dirigida por Arthur Ramos de 1941 até sua morte, em 1949, embora de curta duração teve importante papel nos debates raciais do período tendo elaborado manifestos e divulgado mensagens contra as perspectivas e teorias racistas vigentes. Para uma pesquisa de fôlego sobre a Sociedade, ver Azeredo (1986).

13. O Conselho Nacional de Folclore reunia os principais nomes da Comissão Nacional de Folclore e era a instância responsável pela tomada de decisões acerca dos rumos da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Na gestão de Edison Carneiro (1961-1964) o Conselho foi ampliado para 12 integrantes, dentre os quais Théo Brandão (Vilhena, 1997:207).

mais de vinte anos da memorável semana, em 1977, Diegues novamente será decisivo por ter agilizado o patrocínio do DAC, por ele dirigido, que viabilizou a realização da V Festa do Folclore Brasileiro na capital alagoana.

***

Para entender a relação de Théo Brandão com o campo de estudos do folclore bem como com as práticas e agentes populares foi primeiro preciso recuperar algumas vivências na infância e em seguida traçar algumas das influências intelectuais que o fizeram folclorista. Agora a proposta é pensarmos como ele se construiu como pesquisador, com quem, como e em que contexto realizou e negociou suas primeiras pesquisas.

Na referida entrevista à Bráulio do Nascimento, Théo Brandão, ao ser indagado sobre suas primeiras pesquisas de campo se recorda que, nos idos dos anos 1930, foi organizada em Maceió uma Semana de Estudos Afro Brasileiros. A pedido de Aurélio Buarque de Holanda, outro alagoano ilustre, organizador da semana, Théo foi convidado a escrever um trabalho sobre o folclore negro de Alagoas. A questão para ele então era: como realizar uma pesquisa sobre esse tema? De que modo viabilizá-la em pouco tempo? Quem procurar? A solução para enfrentar um assunto então distante de suas preocupações (o tema de seu interesse, como vimos, era inicialmente a medicina popular) foi em grande medida caseira. Como ele explica, para fazer essa pesquisa "saí com os meus primos pelos engenhos a coligir dados sobre o folclore negro" .

Embora essa pesquisa foi realizada com os trabalhadores negros dos antigos engenhos, alguns provavelmente descendentes de escravos, outras investidas, notadamente sobre medicina popular, eram viabilizadas junto aos seus próprios familiares, entre os quais seu tio e sua própria mãe:

> Minha mãe sabia de muita coisa e, claro que sendo filha de senhor de engenho, aprendera muitos remédios caseiros e muitos remédios dela curavam. Tive depois meu primo Sinfrônio Vilela, poeta popular que chegou a exercer o ofício de curandeiro e que era uma enciclopédia viva de medicina popular; ainda está vivo com 87 anos e que, em conto popular e medicina popular é um grande informante. Foi informante de Vilela, companheiro de andanças nas pesquisas de Vilela, meu e de José Maria Melo (Rocha, 1988: 29-30).

Ao lado de pesquisas junto a seus parentes e aos negros trabalhadores dos antigos engenhos, a maioria de suas investidas etnográficas iniciais se deram em outro espaço que lhe era também familiar - o consultório médico. Como ele sublinha, o interesse cultivado pelas práticas e concepções populares de cura era em grande medida motivado pelas observações que fazia no ambulatório quando as mães levavam seus filhos para com ele se consultarem:

---

14. A IV Semana do Folclore Nacional ficou marcada na história do "movimento folclórico" como sendo o momento em que os folcloristas reunidos definem o "folguedo" como sendo o objeto privilegiado de estudo e documentação na pesquisa folclórica. Em seu balanço histórico sobre os estudos de folclore no Brasil, Carneiro (1962) entende essa opção pelo "folguedo" como um avanço qualitativo nos estudos de folclore (não à toa no título do artigo aparece o termo "evolução" para se referir a esse movimento em direção ao folguedo). Théo Brandão assim se refere à semana: "eles todos acharam que a semana tinha sido tão boa, tinha tomado um vulto tamanho que não se devia fazer mais nenhuma semana, porque já tinha sido quase um congresso" (Rocha, 1988:32). De fato, após a IV Semana de 1952 o "movimento" só organizou congressos nacionais – Curitiba (1953), Salvador (1957), Porto Alegre (1959), Fortaleza (1963) - além de um congresso internacional, em São Paulo (1954).

15. O resultado dessa incursão pelos engenhos foi o publicado em 1938/39 na Revista do Instituto Histórico de Alagoas com o título: "Da África e da Europa ao Brasil".

> Eu nunca fui um homem de sair por aí para fazer uma pesquisa de campo, pelo menos no começo, não havia ciência social nessa época, e eu fazia pesquisa no ambulatório de Puericultura e Pediatria, isto é, eu consultando as mulheres que vinham se consultar comigo, trazia o pescoço cheio de botões de ceroulas, com saquinhos amarrados no pescoço dos meninos. Era com elas que eu colhia os primeiros materiais de puericultura e medicina de folc, crendices superstições. Era no próprio ambulatório de pediatria, era no exercício da minha atividade como médico (Rocha, 1988: 29).

Com essas informações pontuais sobre sua trajetória, concepções e práticas, já podemos vislumbrar como, com quem e em quais circunstâncias Théo Brandão desenvolveu suas primeiras pesquisas. Se a Antropologia, como sugere Peirano (1999), sempre implica alguma dimensão de alteridade em relação aos seus temas e objetos de estudo, o caso em tela revela que a busca de Théo Brandão não foi em direção a um "outro" distante social, cultural e espacialmente, mas sim rumo ao que lhe era próximo e familiar – seja pesquisando mulheres das classes populares em seu ambulatório ou tomando informações com seus parentes e familiares ou mesmo quando o pesquisado eram os negros dos engenhos, que no passado e ainda no presente mantinham relações de subserviência com membros da família aristocrática do folclorista, o que se observa, no caso de Théo Brandão, é que a separação entre "nós" (pesquisadores) e "eles" (pesquisados), é relativizada e nuançada. Vejamos a seguir, partindo de dois casos concretos, como tais relações foram sendo construídas ao longo do tempo.

théo brandão e seus manoéis

"Agora temos uma peça de entrada: aqui estou em vossa porta". A voz que ouvimos logo na abertura da gravação, ocorrida em algum dia do ano de 1949 na sede da rádio difusora, em Maceió, é de Théo Brandão. Como de costume, a voz do pesquisador, pausada, firme e direta é a primeira a ressoar, apresentando as faixas que serão em seguida ouvidas. Estamos diante de uma sessão de gravação com o grupo de guerreiro do mestre Manoel Lourenço, embolador de coco e cantador, com quem o folclorista alagoano realizou diversos registros no decorrer de uma década de intenso contato entre os dois. Após as palavras de Théo Brandão e o breve silêncio que se segue, tem início o canto da peça com Manoel Lourenço seguido de coro: "aqui estou em vossa porta / feito feixinho de lenha / esperando pela resposta / que de vossa boca venha / aqui estou em vossa porta / em figura de raposa; esperando pela resposta / que de vossa boca corra". O conjunto é formado por sanfona, pandeiro, ganzá e tambor. Entre uma quadra e outra, enquanto os músicos tocam o estribilho instrumental, ouvimos gritos e interjeições vocais do Mateus, personagem cômico que integra o conjunto dos brincantes do folguedo e que também se faz sonoramente presente na situação.

O belíssimo registro que agora me inspira a iniciar este segmento é hoje acessível graças a uma cadeia de mediadores

que tornaram um encontro fortuito ocorrido a quase setenta anos atrás em um documento sonoro duradouro. Ao lado das presenças do folclorista munido de seu equipamento de gravação e dos técnicos e aparelhagens do estúdio, o registro sonoro só foi possível porque os músicos integrantes do grupo liderado por Manoel Lourenço se dispuseram a cantar, tocar e a ter suas peças gravadas.

O encontro e a gravação nos estúdios da rádio todavia não foi o primeiro encontro nem o primeiro registro que Théo Brandão fez com Manoel Lourenço, que ocorreu um ano antes em um espaço bem familiar para o folclorista - o Engenho Boa Sorte. Na altura com 41 anos e já reconhecido como folclorista, o principal de Alagoas, ele retorna ao lugar onde sua família (tanto do lado dos Villela de sua mãe como dos Brandão de seu pai) fincou raízes e onde férias memoráveis foram vividas em sua infância. Só que agora tinha uma motivação especial: conduzir sessões de gravação com músicos e cantadores do seu torrão natal. Não dispomos de muitas informações sobre as condições de realização dessa viagem, mas ela se torna de suma importância, pois nela o folclorista utilizou pela primeira vez seu recém adquirido equipamento de gravação – um aparelho reco play que gravava discos de acetato de 5 polegadas e que, posteriormente, como o próprio Théo Brandão revela em seu "Catálogo de Gravações Folclóricas", foi por ele adaptado para gravar discos de 8 polegadas.

Quando visualizamos essas primeiras gravações como um todo, elas estão separadas, de acordo com a organização e classificação do próprio folclorista, em dois álbuns, que correspondem ao tipo de suporte usado (discos de 5 e 8 polegadas), compreendendo um total de 33 discos. Com relação ao conteúdo das gravações, 6 dos 12 discos que integram o primeiro álbum são dedicados ao gênero musical denominado desafio de viola e foram produzidos com os cantadores Otávio e Limeira. Essas gravações foram realizadas, segundo informações contidas no catálogo, no próprio Engenho Boa Sorte (e posteriormente regravadas em fitas de papel). Os demais discos apresentam registros dos seguintes folguedos: baianas (4 discos), que ficamos sabendo se tratar do grupo do mestre Berto do Poço (bairro popular de Maceió); guerreiro (1 disco); fandango, reisado e pastoril (que integram o último disco desse conjunto). De acordo com a notas escritas pelo folclorista, sabemos que o pastoril e o reisado também foram gravados no Engenho Boa Sorte, "com o povo de casa, Vivaldo, Eloi, Ligia e etc". Já no guerreiro e no fandango, o intérprete é José Soares, a quem Théo Brandão se refere como um empregado seu. Uma das faixas inclusive traz o título "Usina Boa Sorte", em clara alusão ao antigo engenho (no momento transformado em usina) pertencente a família do folclorista.

Já o segundo álbum, que me interessa particularmente, compreende 15 discos de 8 polegadas dos quais 11 são dedicados ao reisado e guerreiro de um mesmo grupo, tendo como mestre Manoel Lourenço, que viria a ser uma figura importante para Théo

16. Ele assim se refere ao equipamento: "O aparelho reco play foi o primeiro aparelho de gravação que possui. Comprado em 1948, gravava pequenos discos de acetato - 5 polegadas, com disco guia como trilha. Consegui modificá-lo e assim gravar discos de 8 polegadas que se encontram no álbum nº 3. Para ele é que comprei o microfone dinâmico atualmente em uso (o ano que escreve é 1960) com o web cor (trata-se do terceiro equipamento utilizado pelo folcloristas, que grava em fitas rolo de plástico e foi usado por ele até o final da década de 1960) em vista da fragilidade do microfone de cristal. Foi adquirido pelo preço de ... (Brandão, 1960).

17. Esses discos lamentavelmente se encontram em avançado estado de deterioração nos arquivos do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB), em Alagoas, mas por sorte parte de seu conteúdo havia sido regravado pelo próprio Théo Brandão em fitas magnéticas de plástico e estas por sua vez foram duplicadas pelo Instituto Nacional de Folclore, como já comentei.

Brandão. Manuel Lourenço se tornaria o seu principal informante (termo usado por ele) nas pesquisas sobre o reisado desenvolvidas na década de 1940 e publicadas em 1949 com o título "Reisado Alagoano".

De acordo com informações fornecidas, notadamente em relação às datas e aos locais em que o pesquisador recolheu, junto à Manoel Lourenço, os cantos transcritos no livro, nota-se que Théo se encontrou com Manoel diversas vezes entre 1943 e 1948, antes portanto de adquirir seu equipamento de gravação. Observando onde aconteciam esses encontros, percebe-se que inicialmente haviam ocorrido em Maceió (1943 e 1944) e depois passaram a ocorrer no Engenho Salgado, em Pilar (1945, 1946 e 1947), local onde Manoel ensaiava seu reisado naquele período.

Em relação aos registros propriamente ditos que se seguem ao de 1948 no Engenho Boa Sorte, o primeiro deles, já em fita de rolo e não mais em discos de acetato, aconteceria nesse mesmo ano, só que na residência do folclorista, em Maceió. Nessa ocasião, Lourenço estaria junto do cantador Rochinha (que ocupava a função de Mateus no seu reisado) e ambos, acompanhados do coro de vozes femininas e de um pandeiro executaram cocos ou rodas, nomeados por Théo Brandão em uma série de variações: "coco de balamento, coco de embolada, rodas de tropel, roda de passeio e roda de valsar".

Em um outro conjunto de registros Manoel Lourenço já aparece em companhia de um cantador por nome João Grosso. Não sabemos exatamente a data nem o local, mas trata-se de uma sessão de gravação em que, como naquela que a precedeu, os solos dos cantadores alternam-se com o canto feminino em coro. No entanto, diferentemente do registro anterior, centrado nos gêneros musicais cocos e rodas, esse registro se concentra no repertório de cantigas de maracatu, reisado, guerreiro, quilombo e baiana. Diferentemente ainda dos registros anteriores, em que se percebe um maior desenvolvimento das cantigas, as gravações agora são bem mais curtas e Théo Brandão se limita a gravar um pequeno trecho da melodia.

O folclorista vai explicar a redução e o corte nos registros por razões financeiras, que o impeliam a economizar as fitas, gravando somente o necessário para a compreensão da melodia da música. Tais constrangimentos revelam o caráter pessoal e privado de seu empreendimento. É o próprio folclorista quem, sem deixar de demonstrar insatisfação com as condições em que realizava seu trabalho de pesquisa e documentação, esclarece:

> Isso é o que eu digo, é que o financiamento era feito pela minha própria bolsa, eu não tinha universidade, nem secretaria de educação nem coisa nenhuma, e então, eu tinha que poupar o material, as vezes gravava apenas o começo da música .. quando fui gravar a chegança, foram três fitas da chegança, então eu mandava que eles cantassem e só as primeiras coplas eu registrava, as outras eu copiava a mão para poupar claro o material (Rocha, 1988:34).

Manoel Lourenço ainda está presente na coleção em mais um registro – justamente naquele mencionado acima, que aconteceu nos estúdios da rádio difusora,

18. Com esse trabalho, Théo Brandão foi agraciado com o 1º prêmio no Concurso de monografias sobre o Folclore Nacional, instituído pela discoteca Pública Musical do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Ao final do estudo, quando apresenta seus "informantes", se refere à Manoel Lourenço como sendo "um dos melhores mestres da atualidade e nosso principal informante" (Brandão, 1949: 81).

19. Ouvindo as gravações (especialmente como a voz do folclorista aparece se referindo ao repertório executado) e consultando o catálogo (como ele escreve e classifica esse mesmo repertório) chama a atenção o domínio de Théo Brandão em relação às musicalidades e sonoridades populares. Tal familiaridade e proximidade, que aparece nesse exemplo com o uso apropriado dos termos "nativos" próprios ao universo dos cocos e emboladas, se estende a outros repertórios pesquisados e documentados, como veremos mais adiante em relação à cantoria.

em Maceió, em 1949. Observando a relação entre o folclorista e o mestre tal como revelada pelas gravações, percebe-se que ela foi intensa (com diversos encontros, em diferentes situações) e se desenrolou por uma década (entre o início dos anos 1940, quando Théo Brandão iniciou suas pesquisas sobre reisado, e 1949, quando encontramos o último registro com Manoel Lourenço). Não sabemos exatamente as razões pelas quais o mestre não aparece mais nas gravações após essa data. No entanto, o que se sabe é que, em 1951, quando o livro Reisado Alagoano foi publicado, o afamado cantador e principal colaborador de Théo Brandão no período se encontrava no Rio de Janeiro trabalhando e ensaiando para o Teatro Folclórico Brasileiro. Até o presente momento da pesquisa, não encontrei maiores dados que expliquem o paradeiro de Manoel Lourenço, mas não seria estranho pensar que esse deslocamento do mestre alagoano para a capital tenha sido mediado pelo folclorista que tanto o estimava e o admirava.

***

Se a relação entre Théo Brandão e Manoel Lourenço implicou contatos recorrentes em diferentes situações e ao longo de ao menos uma década, a relação do primeiro com o poeta, cantador e repentista Manoel Floriano Ferreira (1884-1979), Manoel Nenen, considerado pelo folclorista o maior cantador do sertão alagoano, foi mais duradoura e, em determinados momentos, dramática. Consultando as gravações que o folclorista realizou com o cantador em três ocasiões – em 1957 na fazenda Boa Sorte e quase dez anos depois, em 1968, por duas ocasiões em sua residência, ficamos sabendo que o primeiro encontro entre os dois se deu em 13 de novembro de 1933, quando Manoel Nenen, na época com 49 anos, retornava à cidade de Viçosa, onde passou sua infância e mocidade. Na ocasião, o cantador havia sido convidado pelo tio materno de Théo Brandão, Olegário Brandão Vilela, para se apresentar no então Engenho Boa Sorte a um grupo de jovens intelectuais, entre os quais Théo Brandão.

Cinco anos transcorridos desse primeiro contato, há um novo encontro entre Théo Brandão e Manoel Nenen por ocasião das festividades juninas, agora na residência do folclorista. Como revela no artigo "Uma imagem poética de Manoel Nenen" [bib. ok] , na véspera do São João de 1938, como de costume, Théo Brandão armou em sua casa uma fogueira e convidou amigos para juntos celebrarem o dia do santo popular. Para abrilhantar a noite festiva, havia um convidado de honra - o cantador Manoel Nenen. De acordo com a descrição de Théo Brandão, nessa noite Nenen cantou durante três horas (até quase meia noite) para uma plateia atenta e seleta, que contava com personalidades como Manuel Diegues Junior, Aurélio Buarque de Holanda e José Aloízio Vilela. Foi nessa ocasião e na presença da ilustre plateia que "Manoel Nenen empregou pela primeira vez uma de suas mais belas e vigorosas imagens poéticas, das mais elaboradas e cintilantes de toda a literatura oral brasileira" (Brandão, 1979:4). Trata-se dos versos "As águas do rio da vida / faz barra no mar da morte" (Idem) que serão utilizados como mote para desenvolvimentos improvisados pelo cantador.

Esses dois encontros entre Théo

20. O Teatro Folclórico Brasileiro foi um grupo teatral criado no Rio de Janeiro por Haroldo Costa e Solano Trindade em 1949 e se destacou, na linha de outras companhias como o Grupo dos Novos e o Teatro Experimental Negro (TEN) por trabalhar com elementos do folclore e da cultura negra, levando para os palcos cocos, maracatus, sambas, frevos e pontos de macumba (Lima, 2012).

Brandão e o cantador ocorridos na década de 1930, quando o primeiro iniciava sua trajetória como folclorista, ficaram registrados em sua memória e nos seus escritos, mas não em gravações. Três outras situações de encontro entre eles (uma em 1957 e duas em 1968) foram devidamente registradas. O curioso é que os locais são os mesmos – a fazenda Boa Sorte, para a primeira, e a residência de Théo Brandão, para as duas últimas.

No primeiro desses três últimos encontros, Manoel Nenen canta junto do cantador Joaquim Vitorino e, como podemos ouvir nas gravações, a cantoria – composta por sextilhas, décimas, martelo agalopado, dez pés em quadrão de acordo com as informações fornecias pelo próprio pesquisador em seu catálogo - durou aproximadamente noventa e sete minutos. Como podemos perceber, a cantoria aconteceu para uma plateia animada, participativa e que interagia o tempo todo com os cantadores – ora propondo o mote a ser desenvolvido, ora participando com risos e palmas quando um cantador executava um verso empolgante e hilário, se sobressaindo ao outro na dinâmica do desafio que integra a cantoria. A esses momentos de disputa Théo Brandão nomeia em seu catálogo como "trechos de desagravo".

No terceiro encontro gravado, que acontece na residência do folclorista em 16 de fevereiro de 1968, além dos dois (Théo e Nenen, na época com 84 anos de idade) estava presente o cantador de nome Amaro. A gravação principia com as seguintes palavras de Théo Brandão: "gravação, gravação ou regravação da cantoria feita por Manoel Nenen em companhia do violeiro Amaro, de Caruaru, no dia 16 de fevereiro de 1968 por ocasião de sua visita à Jatiúca, em Maceió". Após essas palavras, que parecem ter sido gravadas posteriormente e editadas por Théo Brandão, ouvimos, em um áudio (provavelmente o original) com muito ruído, uma entrevista do folclorista com o cantador. Théo Brandão logo no começo pergunta: "você se lembra ainda daquele dia que você cantou para mim lá na casa do doutor Olegário"? Ao que Manuel prontamente responde: "Lembro". Théo então segue: "Naquela tarde que eu mandei lhe buscar e depois ficamos conversando muito até a madrugada". Manuel então arremata "Conversando e escrevendo", ao que o folclorista diz: "é e eu escrevendo, bom, naquele tempo precisava escrever, agora não precisa escrever, é só falar né?

A conversa segue, e entre uma informação e outra, ficamos sabendo que Manoel Nenen nasceu em Bom Conselho, na fronteira entre Alagoas e Pernambuco, passou sua infância em Viçosa, começou a cantar aos 15 anos de idade e, ao longo da sua trajetória de cantador, já cantara com mais de noventa cantadores, entre os quais o afamado Pinto Teixeira (Pinto do Monteiro), de São José do Egito, "o mais falado do sertão".

Manoel ainda relata que deixou Viçosa devido a desentendimentos com um fazendeiro de nome Zé de Freitas por conta de um roçado de algodão plantado por ele na propriedade do fazendeiro e pelo qual este não quis pagar o valor devido. Esse desgosto fez com que ele migrasse para a cidade de Toritama, em Pernambuco, onde residiu por 16 anos, até retornar e se fixar

21. O mote, na cantoria, é um verso ou um conjunto de versos utilizado como tema para ser desenvolvido pelos cantadores durante seus improvidos cantados. Para uma reflexão etnográfica sobre a prática e a poética do improviso nas cantorias, ver o trabalho de Sautchuk (2012).
22. Nessa reveladora passagem da conversa entre Manoel Nenen e Théo Brandão ambos explicitam como o uso do gravador (substituindo as anotações) transforma a relação entre eles, sendo portanto um agente na situação etnográfica (Brady, 1999). Para uma interessante reflexão sobre as implicações do uso do gravador em contextos de pesquisa etnográfica, recomendo o texto de Goody (2001).
23. Para maiores informações sobre Pinto do Monteiro e suas proezas, ver Nunes (2014).

definitivamente em Alagoas. No momento da entrevista, Manoel, que residia em Palmeira dos Índios, se queixava de sua saúde, debilitada pela paralisia nas pernas que o impedia de caminhar e trabalhar. Acompanhando a gravação, meio que abruptamente Manoel muda o tom da conversa, começa a declamar uma glosa e, em seguida, inicia a afinação de sua viola. Ouvimos algumas interrupções do áudio seguidas de cortes até que novamente o som retorna com os cantadores já em ação, improvisando sextilhas. A sessão de gravação naquele dia foi breve e não ultrapassou vinte minutos.

O último registro sonoro que Théo Brandão fez com Manoel Nenen, agora acompanhado do cantador Mauro Barbosa, acontece no mesmo local, na residência do folclorista, a poucos meses do anterior, em 12 de junho de 1968. Nessa ocasião Théo Brandão realiza outra entrevista com o cantador. Ao que tudo indica, como o registro anterior, as únicas presenças na situação, além dos cantadores, são Théo Brandão e seu equipamento de gravação.

Na cantoria, com duração de aproximadamente noventa minutos, os cantadores desenvolvem em versos sextilhas, décimas, mourão de sete pés e quadrão até encerrarem com o tema "adeus adeus doutor Théo / adeus até outro dia", cantada e improvisada em décima.

E esse outro dia mencionado na cantoria tardou, todavia, chegou. Em 1977, durante a já mencionada V Festa do Folclore Brasileiro, que reuniu importantes nomes do Movimento Folclórico, novamente temos notícias do já velho e debilitado Manoel Nenen. De acordo com o relato de Rocha (1988), naquela ocasião, ele acompanhado do maestro Aloysio de Alencar, responsável pelo setor de música da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e do técnico de som José Moreira Frade foram ao encontro de Manoel Nenen em Palmeira dos Índios e lá realizaram o que viria a ser a última gravação com o cantador. Ainda de acordo com o relato de Rocha, o estado de saúde e as condições de vida do cantador eram precários, e Théo Brandão, sensibilizado pela situação do cantador, tomou a iniciativa de levá-lo para uma casa de idosos em Maceió, onde Manoel Nenen passou seus dois últimos anos de vida, recebendo, vez por outra, a visita do folclorista. Nessas visitas, segundo Rocha, Théo Brandão lembrava trechos da vida de Manoel Nenen, ao que:

> O poeta, com grandes dificuldades, fazia um riso maroto, como a afirmar o que o mestre dizia. Interessante é que no primeiro encontro entre Théo e Nenen, o mestre estava eufórico, nervoso, Nenen olhou para ele e o conheceu, começou a dizer forte: 'é o doutor ...é o doutor' afirmava feliz! Num domingo, 7 de outubro de 1979, falecia o incansável batalhador, poeta que um dia criou lapidares versos que diziam: as águas do rio da vida / faz barra no mar da morte (Rocha, 1988:88-89).

24. A realização em Maceió desse importante evento acontece conjuntamente com a inauguração do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore em sua nova e definitiva sede (cf. Dantas, Lobo e Mata, 2008).

25. Essa gravação, que ainda não consegui acessar, faz parte da "Coleção Alagoas", que assim como a "Coleção Théo Brandão" integra o "Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore – Música Folclórica e Literatura Oral" (1983) e contém gravações realizadas em Alagoas (Maceió e Palmeira dos Índios) durante a V Festa do Folclore Brasileiro, de 21 e 23 de agosto de 1977.

tempo, espaço e mediações: théo brandão, mario de andrade e luiz heitor

A documentação do folclore musical alagoano, como estamos vendo até aqui, foi uma preocupação constante e permanente na trajetória de Théo Brandão, muito embora o folclorista não se considerasse entendedor de música e nem a música fosse, de fato, o tema central em seus estudos e reflexões. É ele próprio quem esclarece o ponto:

> Em relação ao meu arquivo musical, vocês me perguntarão, mas que ideia foi essa de começar a gravar e quando começou a gravar? Exatamente porque eu não tinha a memória privilegiada de Vilela (alusão ao seu primo e também folclorista José Aloísio Vilela) logo cedo verifiquei que tinha que registrar, de modo que me interessei logo cedo pelos gravadores. O 1 º gravador que eu comprei foi um gravador de acetato, de disco de acetato, que eu ainda hoje tenho em casa, guardado, com peças de pastoris, reisados, etc. Eu o adquiri em 1948 e comecei, às minhas custas, a fazer gravações sobretudo de músicas, porque eu não entendo nada de música, mas sabia que, gravando um trecho musical, deixava esse material para quando eu morresse ou quando viesse alguém que pudesse passar a limpo essas músicas (Rocha, 1988:34).

O mesmo não se pode dizer de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, que antecederam Théo Brandão na constituição de acervos sonoros do folclore musical no Brasil. Mário de Andrade e Luiz Heitor eram musicólogos e música foi o assunto central em sua atuação de pesquisa e documentação. Na aproximação proposta ao projeto etnográfico Théo Brandão e em especial ao seu relacionamento com os sujeitos que pesquisou e cuja produção gravou, os casos de Mario de Andrade e Luiz Heitor, brevemente recuperados, funcionam como bons contrapontos. A comparação com esses outros empreendimentos de documentação sonora se torna profícua para melhor contextualizarmos o projeto de Théo Brandão. Dois aspectos me parecem importantes destacar já que tem implicações diretas para pensarmos a respeito dos métodos, técnicas e mediações que viabilizaram o trabalho de documentação sonora.

O primeiro aspecto diz respeito ao escopo das iniciativas em questão. Tanto no caso da Missão idealizada por Mario de Andrade quanto nas viagens realizadas por Luiz Heitor, a documentação produzida por eles ocorreu no âmbito de iniciativas institucionais, com recursos públicos e em articulação com uma série de parceiros e colaboradores - sejam instituições públicas ou órgãos governamentais ou mesmo parcerias internacionais. A Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF) de 1938, por exemplo, foi uma iniciativa governamental, patrocinada pela Discoteca Pública Municipal, seção da Divisão de Expansão Cultural, pertencente ao Departamento de Cultura de São Paulo, na época dirigido pelo próprio Mário de Andrade (Carlini, 1994). Já as viagens etnográficas de Luiz Heitor entre 1942 e 1946 foram viabilizadas por um convênio entre a Escola Nacional de Música da antiga Universidade do Brasil, através do Centro de Pesquisas Folclóricas, então coordenado pelo folclorista, e a Biblioteca do Congresso Norte-Americano, por intermédio do etnomusicólogo Alan Lomax, que concedeu empréstimo de equipamento de gravação e apoio financeiro para duas de

suas viagens de campo (Barros, 2013).

Em ambos os empreendimentos, em se tratando de projetos institucionais, envolvendo pesquisa e o uso de recursos públicos, nota-se a produção de uma série de documentação complementar ao próprio registro, como diários de campo, anotações diversas, autorizações, cartas, notas de despesas, prestações de contas, correspondências oficiais, etc. Bem diferente é o caso de Théo Brandão, que se dedicou ao registro e documentação como uma missão pessoal, levada a cabo com recursos próprios, como um hobby. Como ele diz, sem deixar de demonstrar uma certa ironia em relação ao modo de se fazer pesquisa social no seu tempo:

> Mas, você me pergunta sobre pesquisas: eu nunca fui um pesquisador que saísse assim para fazer uma pesquisa armado de todo aquele aparato dos sociólogos e de uma equipe que pudesse ajudar. Não, eu saia sozinho, as vezes acompanhado de Sinfrônio (seu primo poeta e curandeiro) ou outra pessoa qualquer, por exemplo, no pastoril, eu tinha o Lula, do Instituto Histórico, que era torcedor do azul e me acompanhava quando eu saia para gravar os pastoris. Mas isso tudo eu fazia roubando sábados e domingos da minha atividade como médico, era meu "hobby", descanso da minha profissão (Rocha, 1988:31)

O caráter amador e pessoal do projeto de Théo Brandão certamente contribuiu para que ele, diferentemente dos outros casos, não tenha sistematizado seus registros de campo com a produção de documentação complementar, com a notável exceção do já mencionado "Catálogo de Gravações Folclóricas". Uma das dificuldades, já notada por Travassos (2011), em pesquisar o acervo do folclorista alagoano é justamente a falta de documentos (diários e notas de campo, cartas, entre outros) que contextualizem sua produção. Como o que se perde de um lado se ganha de outro, a falta constatada acaba também sendo reveladora do espírito que animava seu projeto.

O segundo aspecto que gostaria de destacar na comparação entre os referidos projetos refere-se a suas dimensões espaciais e temporais. Partindo desses eixos, as diferenças são evidentes, pois enquanto a Missão e Luiz Heitor realizaram viagens para regiões afastados dos locais de origem dos pesquisadores (São Paulo e Rio respectivamente) em curtos espaço de tempo, Théo Brandão realizou seus registros por mais de três décadas e percorreu lugares próximos e familiares.

Enquanto Théo Brandão se referia a seu trabalho de pesquisa e documentação como uma atividade corriqueira (em certo sentido um não trabalho), levada a cabo sem muito planejamento e roubando seus finais de semana, para Mário de Andrade e Luiz Heitor a concepção e a prática da pesquisa eram bem diferentes. Os próprios termos missão para o primeiro e viagens etnográficas para o segundo nomeiam modelos de pesquisa que envolveram um aparato material, logístico e um capital social e relacional de outra natureza. Caracterizadas por uma ampla extensão territorial e uma curta duração temporal, o mapeamento e o registro das musicalidades em ambos os casos implicaram, entre outras coisas, custos com transporte de pessoal e equipamento, hospedagem, deslocamentos nas regiões pesquisadas, pagamento de colaboradores, contatos com uma série de mediadores, locação de espaços para realização das gravações, etc.

A MPF, por exemplo, que contou com uma equipe de quatro pessoas e uma enorme quantidade de equipamento e

outros materiais para pesquisa, percorreu durante 145 dias (entre fevereiro e julho de 1938), vinte e oito cidades pertencentes a seis estados - Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará.

Durante esse período, a Missão visitou centenas de localidades, registrou mais de setenta grupos e músicos e retornou para capital paulista com uma impressionante quantidade de material - cerca de 1500 melodias gravadas em 169 discos de acetado; 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16 mm, P&B documentando 12 manifestações folclórico-musicais; 1060 fotografias; cerca de 7000 páginas manuscritas com anotações diversas em cadernetas de campo, além de aproximadamente 600 objetos de cultura popular (Carlini, 1993:33-34; Carlini, 1994).

Nas suas quatro viagens etnográficas, Luiz Heitor, sempre acompanhado por um assistente, escolheu percorrer propositalmente estados não cobertos (ou não suficientemente cobertos, como o caso do Ceará) pela Missão: Goiás (1942); Ceará (1943); Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946). Dessas quatro viagens, que resultaram na produção de um acervo de aproximadamente 300 discos e algo em torno de 1000 músicas, além de documentos variados, como cartas, cadernos, diários e fichas de campo, fotografias, etc (Mendonça, 2007), somente as para Ceará e Minas foram custeadas pela Biblioteca do Congresso Norte-Americano. A expedição para Goiás contou com recursos da Comissão Executiva do Oitavo Congresso de Educação Brasileira, que acontecia na recém fundada cidade de Goiânia pois embora o convênio com a instituição americana já houvesse sido assinado, o equipamento e a verba de custeio ainda não haviam sido liberados (Barros, 2013).

Se tanto a Missão como as viagens etnográficas implicaram uma logística própria para viabilizar os deslocamentos e a permanência das equipes nas localidades visitadas, os referidos projetos só se realizaram a contento porque, em ambos os casos, uma série de mediações (cartas de recomendação, instruções e fichas de coleta, autorizações policiais, dinheiro, bebidas, etc) aproximaram os pesquisadores dos músicos e grupos populares.

No caso de Luiz Heitor, para chegar até os músicos e grupos (que ele se referia como informadores), o pesquisador acionou toda uma rede de colaboradores (do alto escalão dos governos federal e estadual, aos membros das elites locais, passando, é claro por seus pares, folcloristas e entendidos do folclore, músicos e compositores). Como descreve Barros (2013), em Minas Gerais, por exemplo, o contato do pesquisador com os grupos de congado foi mediado pelo folclorista Aires da Mata Machado. Já em Goiás o registro é da colaboração e empenho do prefeito de Goiânia e do diretor local do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (ligado ao DIP do Estado Novo). O próprio ministro da educação na época, Gustavo Capanema, na fase mineira e cearense do projeto, que transcorreu sob os auspícios do referido convênio, sensibilizado pela relevância da proposta, recomenda em carta que as autoridades facilitem o acesso do pesquisador aos grupos e músicos populares (Barros, 2013: 115-117).

Os encontros dos integrantes da

26. Integravam a equipe da MPF: Luiz Saia, chefe da expedição; Martin Braunwieser, músico, maestro e responsável pela parte musical da missão; Benedito Pacheco, funcionário do Departamento de Cultura e conhecedor do equipamento de gravação; Antonio Ladeira, auxiliar geral e assistente de gravação (Carlini, 1994:27).

27. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi um órgão criado no Brasil pelo estado novo de Getúlio Vargas e serviu como instrumento de censura, controle e propaganda do regime.

Missão com os agentes populares também foram mediados por uma série de figurais locais que tinham contato com os músicos e agentes populares. Para viabilizar essa rede, Mario de Andrade enviou, por intermédio dos participantes da Missão uma série de cartas dirigidas a possíveis colaboradores. Consultando a documentação da Missão, Carlini observa que Mário

> Redigiu diversas cartas de recomendação destinadas aos seus amigos folcloristas (Câmara Cascudo, Ademar Vidal, Ascenso Ferreira, entre outros), que foram entregues aos componentes desta expedição com intuito de facilitar a pesquisa e a coleta musical de manifestações folclóricas já conhecidas desses estudiosos (Carlini, 1993:26) .

O cuidado e preocupação de Mário em facilitar a relação entre os pesquisadores e os músicos através da mediação dos folcloristas, intelectuais e políticos locais, todavia não impediu alguns contratempos durante a viagem. Em Pernambuco, por conta da situação política local, o interventor, nomeado por Getúlio Vargas, era opositor à Gilberto Freyre, contato de Mário que ao final não pode ser acionado. Ao mesmo tempo, como os cultos afro-brasileiros, que interessavam particularmente à Missão documentar, sofriam perseguição policial, outras mediações, como por exemplo com o delegado de política, se fizeram necessárias para viabilizar o bom andamento dos trabalhos de registro.

Outro aspecto importante de ser mencionado e que também aparece como um elemento que diferencia os referidos projetos, diz respeito às estratégias e aos métodos de pesquisa. Além dos diários e cadernetas de campo, a preocupação com a adoção de uma metodologia científica para os registros produzidos pela Missão fica evidente pelo uso e preenchimento de fichas catalográficas para a coleta e documentação musical em campo bem como por uma série de outras instruções (como os procedimentos de aquisição, identificação e classificação de instrumentos musicais e outros objetos relacionados à produção musical, o uso da fotografia, instruções sobre quais manifestações folclóricas e onde registrá-las, etc). Tal procedimento e padronização metodológica para a coleta do folclore musical foi em grande medida fruto do Curso de Etnografia e Folclore promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, idealizado por Mário de Andrade e ministrado no segundo semestre de 1936 por Dina Dreyfus, então esposa do jovem antropólogo Claude Levi-Strauss.

Assim como o projeto da Missão implicava o estabelecimento de parâmetros metodológicos para a coleta e documentação do folclore musical, o trabalho de registro de Luiz Heitor também foi conduzido por padrões considerados científicos. A esse respeito, o texto "A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil", especialmente o item "Instruções para a coleta de discos de música folclórica brasileira" forneceu as bases metodológicas para a elaboração e preenchimento das fichas de colheita (com informações sobre o gênero/conteúdo musical e dos informan-

28. Na documentação consultada por Carlini, ao lado das cartas escritas diretamente por Mario, aparecem outras cartas de apresentação e recomendação assinadas por Arthur Ramos e Jorge de Lima aos seus amigos e possíveis colaboradores da Missão no nordeste.

29. Com o objetivo de socializar os alunos nos métodos científicos para a coleta de dados etnográficos, a parte relativa à pesquisa e colheita do folclore musical (como o uso de registros mecânicos e não mecânico, a classificação de instrumentos musicais, o uso das fichas catalográficas, etc) foi tema de 3 das 21 sessões do curso. Dentre os alunos que participaram do curso, estavam Luiz Saia, que seria dois anos depois o chefe da expedição, e Oneyda Alvarenga, chefe da Discoteca e organizadora das fichas catalográficas utilizadas pela Missão (Carlini, 1994). As relações entre Mario, Dina e Claude Levi-Strauss no âmbito do Departamento de Cultura e da Sociedade de Etnografia e Folclore foram abordadas no trabalho de Valentini (2013).

tes), dos procedimentos de entrevista (inquéritos) e indicações técnicas de como conduzir as gravações. Além das fichas e dos discos com os registros sonoros, as expedições produziram material documental (como diários, relatórios, cadernos de contabilidade, fotografias, etc), ambos depositados no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ (herdeiro do antigo Centro de Pesquisas Folclóricas), e que vem sendo, assim como o material da Missão, objeto de teses, dissertações e estudos.

Por fim, um último ponto a ser discutido diz respeito ao modo (e em que termos) a pesquisa e documentação nos três casos envolveram trocas em que o dinheiro era uma mediação importante. Partindo da suposição já explicitada no início deste artigo de que toda pesquisa implica trocas e relações de reciprocidade entre pesquisador e pesquisado (Mauss 2003 [1925]), podemos nos perguntar como, em cada caso, se davam os pagamentos que viabilizaram a produção das gravações. Ausente no caso de Théo Brandão, o pagamento dos músicos e grupos por sua participação nas gravações era prática constante tanto da Missão quanto do projeto de Luiz Heitor. Consultando as instruções elaboradas por ele, a gratificação dos músicos era uma das recomendações expressas e constava como item de despesa em seu caderno de contabilidade e prestação de conta. No planejamento da viagem ao Ceará, inclusive, encontra-se uma tabela com os valores a serem pagos aos grupos e indivíduos participantes das gravações (Barros, 2013:153).

No caso da Missão, ao lado da remuneração dos músicos e grupos e do pagamento do seu transporte aos locais de gravação, o material pesquisado por Carlini revela ainda que uma estratégica de aproximação dos pesquisadores envolvia distribuir, aos seus colaboradores, agrados, como comidas, bebidas (aguardente principalmente), tabaco além de viabilizar reparos e consertos nas roupas e adereços utilizados nas performances (Carlini, 1993:68).

A remuneração dos participantes se revelava a valorização do trabalho dos músicos que dispendiam tempo e às vezes recursos para participarem das sessões de gravação, também apontava para um tipo de relação (de cunho profissional e até impessoal) que tinha por objetivo se encerrar ali quando se trocava trabalho (e tempo) por dinheiro (e agrados). A lógica da reciprocidade nesse idioma seria expressa, na perspectiva do pesquisador, do seguinte modo: você dedicou seu tempo e trabalho para estar aqui para a gravação; eu reconheço esse trabalho e te pago por ele; portanto, estamos quites, ninguém deve nada a ninguém e nossa relação (que nesse aspecto se assemelha a um contrato) aqui se encerra.

Quando observamos a relação entre Théo Brandão e Manoel Lourenço ou Manoel Nenen se desdobrando no tempo, mantida e alimentada em variados contextos e situações através de trocas envolvendo dons e contra dons em que favores, auxílios e assistências circulam ao lado de cantorias, músicas e saberes, parece que estamos diante de um regime de reciprocidade distinto daquele presente nos casos

30. Interessante notar que o folclorista e músico húngaro Bela Bartók, que se dedicou a coleta de música folclórica e tradicional no leste europeu (Romênia e Hungria principalmente) em 1936 (Bartók, 1936), quando publica um guia para coleta de música folclórica, menciona a remuneração dos músicos como uma das condições para que o trabalho de gravação fosse viável. Para um interessante estudo comparativo acerca das concepções estéticas e nacionalistas de Mario de Andrade e Bela Batók remeto mais uma vez ao trabalho de Travassos (1997).

31. No décimo item das instruções, referente à remuneração dos "informadores" lê-se a seguinte recomendação: "As gratificações aos informadores deverão ser despendidas prudentemente, consultando-se as condições regionais e levando em conta, tão somente, as horas de trabalho perdidas pelo informador e sua locomoção, no caso de ser ele chamado ao local de gravação" (Azevedo, 1943:22).

de Mário de Andrade e Luiz Heitor. É como se a relação entre o folclorista e seus pesquisados os envolvesse a todos em um processo de dar-receber-retribuir em que a busca não é pelo encerramento da relação com o pagamento a uma das partes (como em uma dívida, contrato ou mesmo promessa) mas sim seu prolongamento, sua permanência e continuidade no tempo e no espaço.

Considerações finais

Retomar o trabalho etnográfico de folcloristas que atuaram entre a primeira e a segunda metade do século XX, em um momento importante do campo intelectual brasileiro, quando as ciências sociais se institucionalizavam nas universidades pode ser um proveitoso caminho para refletirmos sobre as formas de fazer e conceber a pesquisa no período em questão. O caso do folclorista, médico e professor Théo Brandão parece ainda mais interessante nesse contexto já que sua trajetória, como vimos, foi construída não no centro desse processo, representado pelo eixo Rio e São Paulo, mas em um pequeno estado nordestino, que apesar de muitas vezes esquecido e insulado, - como certa vez, em tom de lamento, Théo Brandão se refere, em carta, para Renato Almeida (Vilhena, 1996:130) - era nutrido por uma viva e diversificada cultura popular. Tão viva que parece ter impregnado e afetado sobremaneira o folclorista, que a ela dedicou uma vida inteira.

No momento em que a antropologia, como desdobramento da chamada "reflexive turn" iniciada nos anos 1980 com as preocupações em torno da representação escrita da alteridade (daí o título do livro seminal do movimento ser "Writing Culture"), passa a olhar, a partir dos 1990, para o trabalho de campo, uma série de personagens, como os próprios folcloristas, que não foram reconhecidos por suas reflexões teóricas ou interpretações abstratas, se tornam bons para pensar uma série de questões relacionadas às dimensões práticas, subjetivas e interativas da pesquisa etnográfica. Nesse horizonte de abertura para uma antropologia da antropologia a pesquisa sobre a produção e a documentação etnográfica sonora dos folcloristas se torna particularmente promissora.

Isso porque, diferentemente da representação através da escrita, mais domesticada e sob maior controle do escritor (afinal, ele é o autor de seu texto), as gravações deixam transparecer vozes e sonoridades menos controladas e, portanto, a representação aí veiculada revela algo dos aspectos dialógicos (incluindo aqui, além das vozes dos pesquisados, a voz e a presença do etnógrafo) do trabalho de campo (em geral suprimidos do texto escrito final). Ouvir as gravações de campo nos coloca diante de uma situação concreta (no tempo e no espaço) em que pessoas estão se relacionando, negociando e construindo conjuntamente o real e isso nos dá acesso aos bastidores (ao laboratório existencial, experiencial e multivocal) em que a produção do conhecimento etnográfico é gestada.

Nesse sentido, a documentação etnográfica aparece tanto como uma per-

formance, um evento, já que é produzida (ou feito) no aqui e agora das situações etnográficas e suscetível às vicissitudes desse encontro situacional entre os participantes, quanto como um meio que aproxima o etnógrafo das práticas e pessoas pesquisadas. A situação de gravação, através dessa cadeia de mediações, ao mesmo em que produz pessoas - o pesquisador (etnógrafo/folclorista) e os pesquisados (artistas, músicos, mestres, tocadores e cantadores) – cria relações entre elas e delas com as coisas (objetos), com os sons, os corpos e seus movimentos.

Levar a sério a documentação sonora como performance, evento, encontro, experiência e método de pesquisa nos possibilita, entre outras coisas, relativizar a centralidade atribuída à visualidade e textualidade como modalidades privilegiadas para a transmissão de conhecimentos e representações etnográficas (Fabian, 2013; Stoller, 1989; Seeger 2015 [1987] ; Feld, 2012 [1982] e 2004, entre outros).

Neste artigo me voltei para um aspecto da atuação do folclorista - sua prática etnográfica e seu projeto de documentação sonora das tradições musicais alagoanas. Ao focalizar o arquivo musical do folclore alagoano produzido em quase trinta anos (entre 1948 e meados da década de 70) propus uma reflexão sobre as condições as quais Théo Brandão realizou suas pesquisas e documentações em campo, sobre as formas pelas quais concebia e através das quais fez pesquisa e documentação etnográficas (seus métodos e técnicas de pesquisa e da documentação sonora). Observei a produção da coleção tendo como eixos descritivos e analíticos as dimensões temporais e espaciais implicadas no seu projeto, evidenciando sua produção através de deslocamentos e encontros entre o folclorista e os agentes do folclore (músicos, mestres, cantores e cantoras, brincantes) que se estenderam no tempo, implicando uma modalidade de troca que prolongava a relação, diferentemente do que acontecia no caso da Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mario de Andrade e das viagens etnográficas realizadas por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Os projetos de Mario de Andrade e Luiz Heitor Correa de Azevedo, por meio do contato com um "outro" distante social, cultural e geograficamente foram concebidos como viagens de descoberta, de contato com algo desconhecido mas que se acreditava fundamental para a construção de uma identidade coletiva (o "nós" nacional construído a partir do lastro da cultura do povo). As viagens de Théo Brandão, por sua vez, tem um sabor de retorno a um "eu" coletivo adormecido em suas mais atávicas lembranças de alguém que conviveu (e viveu), desde a mais terna infância com o (no) universo popular. Sua busca, portanto, não é em direção a um "outro" distante, que está lá, mas rumo a um "outro" que se encontra perto e que proporciona, entre outras experiências, um reencontro com a suas raízes familiares.

Esse contexto familiar, tal como uma sombra (ou fantasma), está sempre presente (mesmo quando invisibilizado) a nos indicar que a proximidade, admiração, familiaridade, cumplicidade e lealdade mantida com os sujeitos pesquisados, não impedia que a relação entre eles também envolvesse um alto grau de distanciamento, desigualdade, assimetria e poder. Nesses termos, as impressões de Dulce Lamas com as quais iniciei este escrito, ganham sentido mais amplo.

Bibliografia

ARAGÃO, Pedro de Moura. 2005. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os Estudos de Folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947). Dissertação de Mestrado. PPGM/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

AUSTIN, John. 1962. How to do things with words. Oxford University Press.

AZEREDO, Paulo R. 1986. Antropólogos e pioneiros: a história da Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, São Paulo.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrrêa. 1943. A escola nacional de música e as pesquisas de folclore musical no Brasil. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisas Folclóricas/Escola Nacional de Música n.1.

BARROS, Felipe. 2013. Música, etnografia e arquivo nos anos 40: Luiz Heitor Correa de Azevedo e suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944). Rio de Janeiro: Multifoco.

BARTOK, Bela. 1936. "Why and how we collect folk music?". In: Suchoff, B (ed): Béla Bartók essays. Lincoln e London: University of Nebraska Press, pp 9-24.

BAUMAN, Richard. 1977. Verbal arts as performance. Newbury House Publishers, Massachusetts.

BLACKING, John. 1973. How Musical is Man?. London, Faber & Faber.
_____2007 . "Música, cultura e experiência". Cadernos de Campo, v. 16, pp. 201-218.

BOURDIEU, Pierre. (1996) [1986]. Os ritos de instituição. In: Economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, pp. 97-106.

BRADY, Erika. 1999. A spyral way: how phonograph changed ethnography. University Press of Missisippi.

BRANDÃO, Théo. 1977. Uma imagem poética de Manoel Nenen. Separata da Revista da Academia Alagoana de Letras, Maceió, 2 (2), pp. 57-86.

_____. 1960. Catálogo de Gravações Folclóricas (manuscrito datilografado).

_____ . (2007) [1951]. O reisado alagoano. Maceió: Edufal.

_____. 1938/39. Da África e da Europa ao Brasil. Revista do Instituto Histórico de Alagoas, 20, pp.14-19.

_____. 1931. "Folk-lore e educação infantil". Revista Novidade, n.8, Maceió.

CARLINI, Álvaro. 1994. Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Dissertação de Mestrado. FLCH/Universidade de São Paulo.

_____ . 1993. Cachimbo e maracá: o catimbó da missão (1938). São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

CARNEIRO, Édison. 1962 Evolução dos estudos do folclore no Brasil. Revista Brasileira de Folclore, 2(3), pp. 47-62.

CAVALCANTI, Maria Laura. 2004. "Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mario de Andrade". Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.19, n.54, pp. 57-78.

CHAVES, Wagner. 2016. "Do campo ao museu (e de volta ao campo): considerações sobre a produção e circulação dos registros sonoros de Théo Brandão'. In: Athias, R; Abreu, R. e Filho, M (Orgs.), Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas. Recife: Editora UFPE/ ABA publicações, pp. 245-272.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. 1986. Writting Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. California: University of California Press.

COOLEY, Timothy e BARZ, Gregory (orgs.). 1997. Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York/Oxford. Oxford University Press.

DANTAS, Carmen L.; LÔBO, Fernando A. N e MATA, Vera L. C. (orgs.). 2008. Théo Brandão: vida em dimensão. Edição comemorativa do centenário de Théo Brandão 1907/2007. Maceió: Secretaria da Cultura de Alagoas.

DUARTE, Luiz F. D. 1999. "Arthur Ramos, antropologia e psicanálise no Brasil". In: BIBLIOTECA NACIONAL (org.). Seminário Diários de Campo: Arthur Ramos, os antropólogos e as antropologias. Anais da Biblioteca Nacional, 119:11-28

FABIAN, Johannes. 2010. "Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar". MANA- Estudos de Antropologia Social, 16(1), pp. 59-73.

_____. (2013) [1983]. O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto. Petropólis: Vozes.

FARIA, Luiz de Castro. 1993. Manuel Diégues Junior (1912-1991). Anuário Antropológico/61: Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp 227-233.

FAUBION, James e MARCUS, George (orgs). 2009. Fieldwork is not what it used to be: learning anthropology's method in a time of transition. Ithaca, NY: Cornell University Press.

FELD, Steven. 1994. From ethnomusicology to echo-muse-ecology: reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea rainforest. The Soundscape Newsletter, N° 8.

_____ . (2012) [1982]. Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression, 3ª ed. Duke University Press Durham & London.

GEERTZ, Clifford. (2002) [1988]. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

GOODY, Jack. 2011. "O antropólogo e o gravador de sons". In: O mito, o ritual, o oral. Petrópolis: Ed. Vozes.

GONÇALVES, José Reginaldo. 1998. "Apresentação". In: Gonçalves, J. R. (Org.) A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp 7-16.

HENNION, Antoine. 1993. La Passion Musicale. Paris: Métailié.

_____ 2011. "Pragmática do Gosto". Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan/jul pp. 253-277.

LIMA, Nelson. 2012. Dança afro e brasilidade no Rio de Janeiro. RJ: Multifoco.

MAKAGON, Daniel e NEUMANN, Mark (orgs). 2009. Recording culture: audio documentar and the etnhnographic experience. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore e Washington DC: SAGE.

MARCUS, George; FISHER, Michael. 1986. Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences. Chicago: University of Chicago Press.

MARCUS, George; CUSHMAN, Dick. 1982. "Ethnographies as texts". Annual Review of Anthropology, 11, pp.25-69.

MAUSS, Marcel. (2003) [1925]. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca em sociedades arcaicas. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 185-314.

MENDONÇA, Cecília. 2007. A Coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio. Dissertação de mestrado. PPGMS/UNIRIO.

MORAES, Eduardo, J. 1999. Limites do moderno: o pensamento estético de Mario de Andrade. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

NOGUEIRA, Antonio. 2005. Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec.

NUNES, Zelito. 2014. Pinto velho do monteiro: um cantador sem parelha. Recife: Editora Bagaço.

PEIRANO, Mariza. 2001. "Temas ou teorias? O estatuto de ritual e performance". Série Antropologia 398. Brasília: CESPE/Unb.

_____. 1999. "A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil". Brasilia: UNB/DAN. Série Antropologia 255.

PRASS, Luciana. 2013. Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessa: Um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina.

ROCHA, José Maria Tenório. 1988. Théo Brandão: mestre do folclore brasileiro. Maceió: Edufal.

SANDRONI, Carlos. 1988. Mário contra Macunaíma. São Paulo: Vértice.

SAUTCHUK, João Miguel. 2012. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Editora da UNB.

SCHUTZ, Alfred. 1976 [1951]. "Making Music Together". In: Collected Papers II: Studies in Social Theory, p. 159-178.

SEEGER, Anthony. (2015) [1987]. Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify.

SCHECHNER, Richard. 1988. Performance theory. London and New York: Routledge.

SCHIEFFELIN, Edward. 1998. "Problematizing performance". In: F. Hughes-Freeland (ed.), Ritual, performance, media. London and New York: Routledge. pp. 194-207.

STOLLER, Paul. 1989. The taste of ethnographic things: the senses in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

TAMBIAH, Stanley J. 1985. "A performative approach to ritual". In: Culture, thought, and social action - an anthropological perspective. Harvard: Harvard University Press. pp. 123-166.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2011. "Das interações comunicativas à constituição de um 'arquivo musical': sobre a coleção Théo Brandão no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular". Revista Arte e Filosofia. Editora UFOP, n. 11, pp. 51-67.

_____ . 1997. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor.

_____ (org). 1983. Catálogo das gravações do núcleo de música do Instituto Nacional do Folclore – música folclórica e literatura oral. Rio de Janeiro: Funarte.

TURNER, Victor. 1987. The anthropology of performance. New York: PAJ Publications.

VALENTINI, Luísa. 2013. Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Levi-Strauss (1935-1938). São Paulo: Alameda.

VASCOLECLEOS FILHO, Marcos. 2012. Manuel Diegues Júnior: o regional e o cultural. Maceió: Intermeios.

VILELA, José Aloisio. (1980) [1961]. O coco de Alagoas. Maceió: Edufal.

VILHENA, Luiz Rodolfo. 1997. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/FGV.

Influência africana na linguagem dos Sinos de São João del-Rei[1]

Yuri Honorato Vieira
Marcos Edson Cardoso Filho
Universidade Federal de São João del Feis (UFSJ)

Yuri Vieira é graduado em Música pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Em 2018, sua pesquisa Influência Africana na Linguagem dos Sinos de São João del-Rei, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Filho, foi premiada na Jornada Nacional de Iniciação Científica (JNIC), na 70ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo mapear a influência da musicalidade do negro no desenvolvimento da linguagem dos sinos de São João del-Rei, MG. Para tanto foram realizadas gravações e transcrições, para partitura moderna, dos repiques executados durante a Semana Santa de 2017, na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. O material produzido foi posteriormente analisado em busca da presença do paradigma do tresillo, utilizando como referência os estudos de SANDRONI, 2001. A ampla identificação deste paradigma nas análises pode indicar tal influência, contribuindo para a valorização do negro como elemento fundamental no desenvolvimento da linguagem dos sinos desta cidade. O material produzido também poderá contribuir para a preservação da memória desta tradição e ampliação das possibilidades para novas pesquisas na área.

Palavras-chave: etnomusicologia; transcrição; análise musical.

Introdução

A cidade histórica de São João del-Rei/MG, foi um grande expoente do ciclo do ouro, com mais de 300 anos de história. Preserva até os dias atuais tradições religiosas, culturais e sociais do séc. XVIII. Dentre elas, destaca-se a linguagem dos sinos, conservada por gerações e registrada como Patrimônio Nacional pelo IPHAN, em 2009. Sem dúvida, é a cidade onde tal linguagem encontra-se mais preservada no Brasil.

Trazida pelo colonizador lusitano, a

1. Publicado originalmente no Caderno de Resumos da 70ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC. Maceió, Alagoas, 2018.

tradição sineira assume o papel de comunicar mensagens e anunciar as atividades civis e da Igreja nas vilas da Colônia. A Constituição Primeira do Arcebispado da Bahia, de 1707, regulava os toques ditos "canônicos", aqueles ligados à liturgia católica, embora houvesse ainda uma série de "toques de improvisação" ou "repiques", estes mais abertos a sotaques e diferenças regionais (IPHAN, 2009).

Apesar de já prevista a automatização dos toques pelo Código Sonoro da Campanalogia da Europa e pela Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), São João del-Rei ainda conserva o toque manual, realizado com o auxílio de uma corda presa ao badalo para tirar os repiques. Ainda existem outros tipos de toques, como o dobre simples e o dobre duplo, conforme descritos por Aluízio Viegas (VIEGAS apud DANGELO, 2013), importante historiador local.

Os repiques são executados nas torres, onde encontram-se 3 ou 4 sinos de tamanhos e funções sonoras distintas. O pequeno faz a marcação; o médio faz a transição de timbres, enche o repique e dialoga com o grande, que responde ritmicamente e se apresenta hierarquicamente do ponto de vista sonoro, como o representante principal da Ordem (DANGELO, 2013).

Figura 1 – Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.
Fonte – Yuri Vieira [2017].

Figura 2 – Detalhe da torre da Basílica do Pilar.
Fonte – Yuri Vieira [2017].

A escola para o ofício de sineiro é prática, iniciada entre os 7 e 8 anos de idade, através da observação e audição. Tal atividade foi por muito tempo mal vista pela sociedade, tida como escola de malandragem, mas essa visão já foi superada. As qualidades de um sineiro, segundo Dangelo (2013), são: talento rítmico; ouvido apurado; destreza e força física; coragem; criatividade; e paixão pelos sinos, torres e coisas do ofício.

A presença do negro escravo como sineiro é destacada diversas vezes na bibliografia e gerou inúmeras suposições de estudiosos a respeito da influência da cultura musical africana no desenvolvimento de tal linguagem. Partindo deste ponto, este trabalho teve por objetivo realizar cientificamente um estudo para investigar tal influência, contribuindo assim para a memória e preservação dessa cultura e do povo negro.

Figura 3 – Sino da Basílica do Pilar com menino sineiro ao fundo.
Fonte – Yuri Vieira [2017].

Metodologia

A metodologia adotada dividiu o trabalho em três etapas: registros, transcrições e análise.

Primeiro, foram realizados registros em áudio dos repiques executados durante a Semana Santa de 2017, buscando contemplar a maior variedade possível. Foi utilizado um gravador portátil profissional modelo ZOOM H6 com microfone X/Y posicionado na parte interna da torre principal da Catedral, entre o sinos Meiãozinho e Sininho (do lado oposto estão Meião e Sino Grande), com o microfone voltado para dentro da torre, o ângulo de captação ajustado em 180° e o nível de ganho no mínimo.

O toque dos sinos no Centro Histórico durante esse período se concentra na Matriz do Pilar. O período mais intenso é entre a Quarta-feira Santa, após o Ofício de Trevas, e o Domingo de Páscoa, com uma longa pausa entre 16h de quinta-feira e 20h30 do sábado, único período do ano em que os sinos ficam completamente

mudos, em respeito a morte de Cristo. O auge dos toques se dá na Procissão de Domingo de Páscoa, às 18h, quando as demais igrejas voltam a repicar seus sinos e há grande presença de sineiros nas torres.

O calendário dos toques e a viabilização do acesso às torres para realização das gravações foi possível através do responsável pela Matriz do Pilar, o sineiro Luiz Carvalho de Freitas. Os horários dos repiques seguem a liturgia da Semana Santa, com duração aproximada entre 25 e 30 minutos cada sessão. Nesses momentos são tirados dois repiques distintos, sugeridos pelo sineiro responsável ou decididos entre os presentes, encerrando-se sempre com um terceiro, a Terentena Festiva, quando ocorre o dobre duplo a 360º (ou revirada).

Na segunda etapa, foram realizadas as transcrições para partitura. Os registros foram separados e arquivados de acordo com o repique a que se referem e a data/hora de execução. Depois, através do critério de clareza de execução (ou inteligibilidade rítmica), foram selecionados um registro de cada repique para servir de guia para as transcrições, as quais foram editadas – utilizando o software Audacity – a fim de recortar apenas o material essencial. Os demais registros foram utilizados para fins de comparação de questões relativas à forma musical e para melhor compreensão de determinados trechos, que por ventura não estivessem tão claros nas guias.

Ao final dessa etapa, houve mais um contato com o sineiro responsável para uma "revisão" do trabalho de transcrição realizado, quando foi possível mostrar o resultado, conferir alguns detalhes e contar com algumas pequenas correções dos padrões rítmicos e estruturas formais encontradas.

A última etapa, a análise, foi dividida em duas partes. A primeira ocorreu em paralelo ao processo de transcrição / digitalização das partituras – através do software Sibelius 7.5 – quando definiu-se a estrutura formal dos repiques. A segunda parte tratou de identificar o "paradigma do tresillo" nas transcrições realizadas. Os resultados encontrados nessa etapa serão melhor detalhados a seguir.

Figura 4 – Sineiros na torre da Basílica do Pilar.
Fonte – Yuri Vieira [2017].

Resultados e discussão

Ao todo foram gravados 40 áudios, de 10 repiques diferentes. De acordo com o número de registros, em ordem decrescente, foram coletados: Terentena Festiva (12 registros); Tencão do Rosário (7); Batucadinha (5); Tencão Atravessado (4); Batucadinha Franciscana (3); Tons-tolins (3); Tanquins (2); Terentena (2); Tchens (1); Tens-tens (1). Depois, foi produzido um caderno de partituras, com transcrições de 9 dos 10 repiques recolhidos, onde os sinos aparecem dispostos em grade, do mais grave para o mais agudo, de baixo pra cima, considerando um conjunto de três instrumentos (Sininho, Meião e Grande). Por se tratar de uma variação da Terentena, onde adiciona-se apenas o dobre duplo no sino Grande, a Terentena Festiva não foi transcrita.

Durante o processo de seleção dos áudios para transcrição, observou-se uma grande complexidade com relação à articulação dos elementos que compõem a forma musical, além de uma enorme riqueza de detalhes rítmicos e improvisativos. Por outro lado, notou-se também uma organização formal geral bastante similar entre os repiques, onde grandes estruturas – compostas por padrões rítmicos característicos embebidos em preenchimentos improvisativos – são intermediadas por elementos de transição.

Diante disso, optou-se por resolver a questão formal de cada repique e transcrever os padrões rítmicos característicos, acrescidos de uma sugestão de preenchimento, tomando por base as execuções gravadas. Assim, foi possível realizar uma transcrição não-literal, mas que evidencia a essência de cada repique, permite a sua compreensão geral e possibilita a investigação a qual se propõe esse trabalho.

Para critério de diferenciação, utilizaram-se nas transcrições dois tipos de figura de nota: com cabeça e sem cabeça. O primeiro tipo diz respeito ao grupo de notas com ataque definido e intensidade forte, representando a rítmica característica. Já o segundo, agrupa dois tipos de notas, ambos com intensidade piano, porém um com ataque definido e outro indefinido, sendo elas o elemento base dos preenchimentos, que funcionam como uma espécie de ghost notes – notas de valor rítmico, porém de difícil discernimento. Vale a pena salientar que, no contexto de execução dos repiques, as notas de intensidade forte nem sempre representam a rítmica característica.

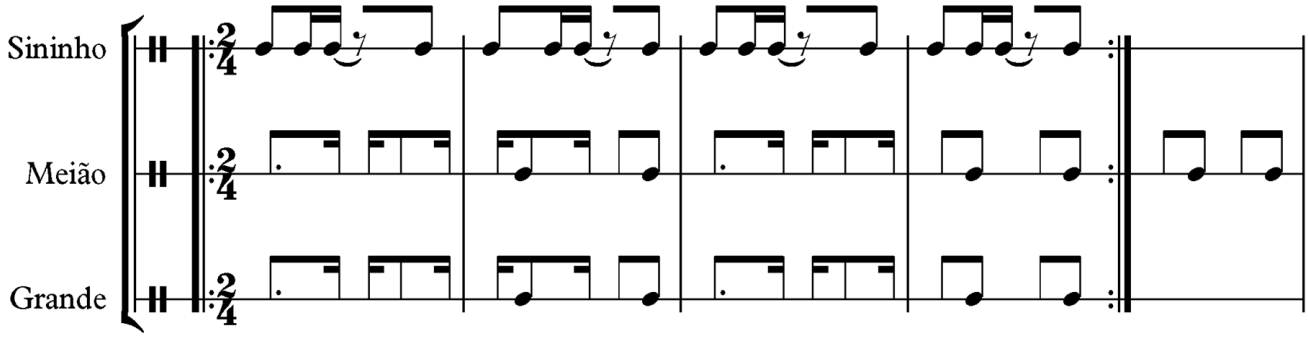
A estrutura formal dos repiques, de modo geral, pode ser entendida como uma divisão em três grandes momentos, aqui denominados: Seção Introdutória, Seção Central – dividida em Eixo Central e Eixo de Transição – e Seção Conclusiva (todas as denominações foram criadas especificamente para esse trabalho, com o intuito de traduzir de forma mais fiel possível as relações relativas à forma).

As transições entre seções dependem, na maioria das vezes, de chamadas – elemento musical previamente conhecido como indicador de mudança – fazendo com que a execução se torne um processo bastante orgânico e dinâmico. Esse fator gerou a necessidade de adoção de um modelo de escrita que mescla partitura tradicional e roteiros musicais não-lineares, recurso bastante utilizado em música contemporânea de concerto e em contextos não-tradicionais, a fim de facilitar a compreensão. De

fato, entende-se que o conjunto de práticas (improvisos, brincadeiras, diálogos musicais, questões extra-musicais etc.) relacionadas ao toque dos sinos vai de encontro às possibilidades de utilização apenas da partitura.

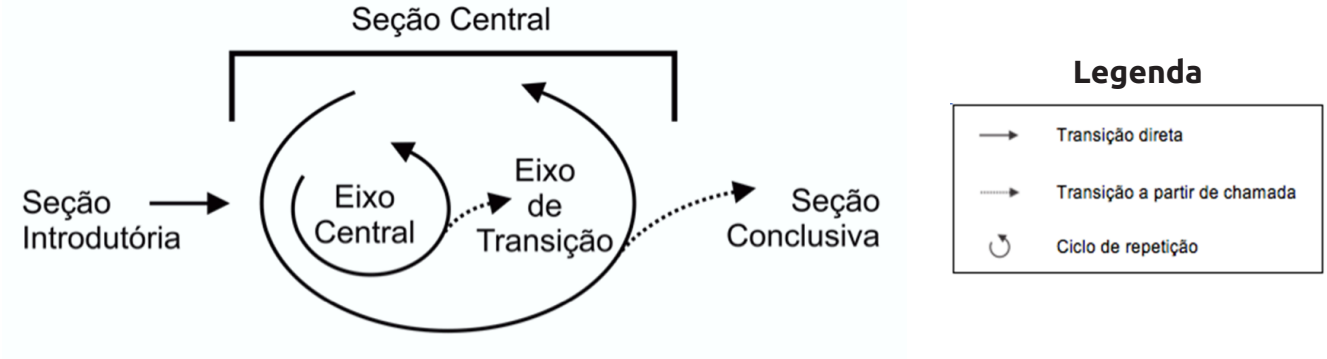
No excerto apresentado (Figura 1) é possível visualizar a forma de escrita, rítmica característica, preenchimentos, chamada, linha base, conforme descritos anteriormente.

Figura 5 – Excerto do repique Batucadinha (Eixo Central da Seção Central)



Já na Figura 2, pode-se observar um exemplo de roteiro utilizando a simbologia criada.

Figura 6 – Exemplo de roteiro musical não-linear



A seguir, serão descritas cada seção e como podem ser entendidas suas lógicas de funcionamento – tomando por base todos os repiques transcritos, com exceção do Tencão do Rosário, que possui uma estrutura similar ampliada.

Na seção introdutória, o Sininho inicia com um padrão rítmico característico, que segue sendo tocado durante todo o repique, como uma linha-guia. Alguns compassos adiante, o Meião apresenta padrões curtos, como uma espécie de pergunta, respondida pelo Grande em um processo de aglutinação. O final desse processo resulta em uma articulação em conjunto entre Meião e Grande, que faz a transição direta para o eixo central da seção seguinte.

A seção central é o ponto de maior complexidade do repique. Sua primeira parte, o eixo central, é uma estrutura de repetição com fortes componentes de variações acumulativas – aqui, enquanto o

Sininho segue com sua linha, Meião e Grande executam o padrão com preenchimentos, acentuando variações e complementos. O padrão característico dura uma quadratura e permanece em loop (repetição contínua), aguardando a chamada para a próxima seção. Muitos dos recursos improvisativos apresentados no eixo central são antecipações dos padrões que aparecerão no eixo de transição. Assim que o Meião toca a chamada, inicia-se o eixo de transição, onde Meião e Grande articulam juntos – com pequenas variações entre eles devido a maneira de cada sineiro articular os preenchimentos – encaminhando novamente para o eixo central, caso não seja executada a chamada para a seção conclusiva. No geral, a seção central costuma ocorrer no mínimo três vezes.

A seção conclusiva possui dois pequenos momentos. O primeiro momento, logo após o eixo de transição, é bastante semelhante ao eixo central. A única diferença é que ocorre uma chamada para uma parada antecipada, indicada pelo Meião em conjunto com o Grande, interrompendo o fluxo da quadratura ao meio. A indicação do fim é sobretudo sonora, mas também depende do contato visual, como acontece em contextos musicais em grupo de forma geral. Após a parada, o Grande faz um floreado – adição de ornamentos em torno do elemento principal – chamando uma resposta em conjunto do Sininho e Meião para finalizar o repique.

Encerrados todos os processos até aqui descritos, inicia-se de fato a investigação desse trabalho: mapear a incidência do paradigma do tresillo. Antes de apresentar os resultados encontrados, cabe definir rapidamente o conceito e demonstrar como se deu o processo.

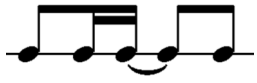
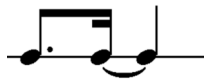
O tresillo é uma terminologia criada por musicólogos cubanos, referindo-se a um ciclo de 8 pulsações, divididas em 3+3+2, ao qual é atribuída grande importância nas raízes musicais das Américas, sendo encontrado na música brasileira em diversos gêneros como o samba-de-roda baiano, o coco nordestino, o partido-alto carioca, o maracatu, o próprio samba, entre outros. Carlos Sandroni (SANDRONI, 2001) discute a questão relativa às associações de traços musicais e suas possíveis origens, debate que sempre gerou muitas dúvidas entre pesquisadores, fato que o leva a enfatizar a necessidade de se avaliar com muita cautela, contar com um embasamento bem fundamentado e articular com a compreensão da música em questão, para que tal associação não se torne um fato irrelevante e generalista. Com isso, o autor disserta sobre a ligação entre o paradigma do tresillo (denominação usada para o conjunto de suas variantes) e a concepção do "afro-brasileiro" ou do "tipicamente brasileiro", durante o período anterior aos anos 1930.

Nesse sentido, é possível destacar características encontradas por pesquisadores de música africana em contraposição ao pensamento rítmico ocidental que contribuem para sustentar a questão da matriz africana do tresillo e, consequentemente, da linguagem dos sinos. São elas: a base aditiva do pensamento rítmico africano, baseada na soma de unidades menores, que podem não possuir um divisor comum; a imparidade rítmica (agrupamentos binários e ternários que dão origem a padrões rítmicos pares); e as time-lines (e o ostinato variado) – ostinatos rítmicos, estritos ou variados, geralmente de fórmulas assimétricas, que funcionam como orientador sonoro em meio a polirritmias.

Durante o mapeamento da incidência do tresillo nos repiques foram encontradas 6 variações, descritas no

Quadro 1, a seguir:

Quadro 1 – Variações do tresillo encontradas nos repiques

	Variação I – padrão do tresillo
	Variação II – acrescenta uma nota antes do segundo toque
	Variação III – oculta o último toque
	Variação IV – diminui os valores, desloca o início e alonga o último toque
	Variação V – desloca o início e oculta o último toque
	Variação VI – expande os valores e acrescenta uma nota antes do último toque

A seguir, serão descritas as ocorrências de cada variação do tresillo nos repiques e assinaladas as respectivas seções e vozes (considerando o Sininho como voz base e Meião e Grande como vozes complementares) onde foram encontradas:

– A variação I aparece em 5 repiques. Em 4 (Tanquins, Batucadinha Franciscana, Tencão do Rosário e Terentena) ocorre no Eixo de Transição das vozes complementares e em 1 (Batucadinha) na voz base;

– A variações II e VI aparecem em 1 repique cada, Batucadinha Franciscana e Terentena, respectivamente, apenas na voz base, sendo que na Terentena a variação não configura linha-guia;

– A variação III aparece em 3 repiques. Em 2 (Tons-tolins e Tens-tens) na voz base e em 1 (Tencão do Rosário) no Eixo de Transição e na Seção Conclusiva das vozes complementares;

– A variação IV aparece em 1 repique (Tons-tolins), na Seção Introdutória das vozes complementares;

– A variação V aparece em todos os 9

repiques, em todas as seções, somente nas vozes complementares, e tem a maior incidência geral nessas vozes.

As seis variações do tresillo aparecem de forma literal em cerca de 18% da quantidade total de compassos transcritos, considerando as três vozes. Esse cálculo restringe-se às rítmicas principais, não levando em conta variações, preenchimentos (improvisos) e repetições. De fato, a incidência geral é bem maior. Outras células rítmicas, variantes não diretas do tresillo, de caráter complementar ou de contraposição também têm uma ampla incidência. Tais células, em geral contra-métricas, também podem ser encontradas em outros contextos da literatura percussiva brasileira onde a presença do negro também foi base para o desenvolvimento. Esta observação, sem dúvida, abre caminhos para outras pesquisas futuras, que podem relacionar a rítmica encontrada na linguagem dos sinos com a rítmica de outras práticas afro-brasileiras, como o candomblé, entre outras.

Figura 7 – Sineiros na torre da Basílica do Pilar.
Fonte – Yuri Vieira [2017].

Conclusões

A ampla identificação do paradigma do tresillo nas análises, assim como de outros elementos típicos da musicalidade africana, associados ao contexto, sugere uma forte influência do negro no desenvolvimento da linguagem dos sinos de São João del-Rei.

Além da contribuição para a valorização do negro como elemento fundamental no desenvolvimento da linguagem dos sinos desta cidade, a publicação do material produzido também poderá contribuir para a preservação da memória desta tradição e para ampliação das possibilidades para novas pesquisas na área.

O estudo da técnica relativa ao toque dos sinos, por exempolo, poderá contribuir com o processo de entendimento e transcrição da linguagem. Essa é uma das questões que necessita ser amplamente estudada em projetos futuros, já que pode se mostrar como um fator determinante dos padrões rítmicos executados e vice-versa.

Figura 8 – Vista de São João del Rei do alto da torre da Basílica do Pilar.
Fonte – Yuri Vieira [2017].

Referências bibliográficas

DANGELO, A. G. D; BRASILEIRO, V. B. Sentinelas sonoras de São João del-Rei. Belo Horizonte: Estudio 43 – Artes e Projetos, 2013.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. O toque dos sinos em Minas Gerais - Dossiê Descritivo. Brasília: Ministério da Cultura, 2009.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

a ideia de folk e as musicologias [1]

Edilberto Fonseca
Universidade Federal Fluminense

Doutor em música pela UNIRIO (2009). Professor do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense (UFF). Entre 1988 e 1991, atuou como educador junto aos índios Waimiri-Atroari em Roraima (1988 e 1991). Bacharel em Violão (1999), conduziu o mestrado sobre a rítmica do candomblé ketu-nagô no Rio de Janeiro (2003).

à Elizabeth Travassos *(in memoriam)*

Resumo

Esse artigo pretende debater as circunstâncias histórico-sociais que conduziram à formulação do conceito de "folclore" e os usos que dele têm sido feitos pelos campos disciplinares dedicados aos estudos sobre música e cultura, enfocando especificamente sua relação com as transformações vividas pelas sociedades ocidentais na chamada modernidade, a partir de alguns das ideias de Pierre Bourdieu. Historicamente situado num momento de transição entre valores iluministas e românticos, além de crescente autonomização da obra de arte como sujeito estético, o nascimento da ideia de folclore parece revelar o lugar que passarão a ocupar as práticas musicais das camadas subalternas num cenário de constituição dos estados nacionais e aumento do distanciamento cultural entre grupos sociais letrados e iletrados. Pretende-se discutir ainda como o advento dos processos fonográficos de gravação sonora reposicionou o conceito frente aos campos disciplinares acadêmicos constituídos em torno do estudo da música. Finalmente, são abordadas questões sobre algumas formulações teóricas que sustentam o debate musicológico ainda hoje e definem termos utilizados nos estudos sobre a relação entre música e cultura nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: folclore; cultura; musicologia; etnomusicologia

"Nunca houve um monumento de cultura
que também não fosse um monumento da barbárie".
(Walter Benjamim)

1. Publicado originalmente na edição nº 12 da Revista Debates, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014).

"Folclore" é um termo de uso corrente praticamente em todo o mundo. No senso comum, é coloquialmente utilizado para se referir a algo irreal, falacioso ou mesmo simplório, que, por não seguir os rigores dos critérios científicos ou artísticos canonizados pelos padrões oficiais legitimados, não mereceria crédito ou uma apreciação mais dedicada. Para o campo artístico e das ciências humanas e sociais, no entanto, ocupa um lugar simbólico particular, referindo-se a um amplo leque de práticas ancestres comunitariamente compartilhadas por grupos sociais periféricos e/ou economicamente subalternos às sociedades industrializadas no ocidente. Literatura oral, conhecimentos culinários, uso de plantas medicinais, repertórios musicais de autores supostamente desconhecidos, modos e gestos corporais, rituais de iniciação que marcam ciclos temporais, saberes e processos artesanais seriam apenas algumas das práticas comunalmente cultivadas que revelariam uma tradicional produção simbólica e material tida como folclórica.

Desde o século XII, com a criação das primeiras universidades, a pesquisa e a produção de saber vêm se organizando institucionalmente na Europa (Man, 2004). O espaço social das cortes abrigava grande parte da produção artística e científica, assim como ocorreu com a poderosa Igreja Católica que mesmo atuando como local de reflexão e pensamento exercia severa fiscalização ideológica sobre os produtores.

Durante muito tempo, os membros das elites educados no contexto dos centros universitários, da nobreza e da igreja, participavam cotidianamente de manifestações populares locais, cumprindo etapas ritualísticas marcantes, ciclos de festas e integrando-se às práticas sociais - e musicais - amplamente difundidas em suas regiões.

A chamada Idade Moderna veio, no entanto, reordenar esse quadro social nas sociedades europeias e em suas colônias por meio de uma variedade de mecanismos, que irão de um novo regime industrial de produção material, com aumento populacional, crescente urbanização, alfabetização massiva, profissionalização do artista e ideologização da estética no campo artístico. Essas e outras tantas contingências se constituirão em poderosas forças coercitivas que atuarão no sentido de intensificar uma gradativa estratificação social que foi se acentuando ao longo dos séculos.

Nesse novo contexto, é importante questionar o papel que exercerá o saber científico para comunidades cujas formas de representação eram geradas em meio ao que aos poucos passou a ser chamado de "cultura popular". O que irá nos interessar aqui será a maneira como progressivamente a modernidade consolidará no mundo ocidental uma relação particular entre uma nova episteme e o distanciamento simbólico e material criado entre práticas culturais, e musicais, das nascentes elites burguesas e ilustradas em oposição àquelas cultivadas por indivíduos, grupos sociais e comunidades ligadas às camadas populares economicamente desfavorecidas, iletradas e majoritariamente camponesas.

Dois aspectos precisam ser observados nesse processo: o primeiro diz respeito à autonomia progressiva conferida ao campo das belas-artes que mesmo proporcionando ao artista mais liberdade frente às forças de coerção que o condicionavam até aquele momento, passará a se tornar um dos principais locus de construção das bases ideológicas dos critérios de distinção social que irão diferenciar a produção e a recepção cultural dos diversos estratos da população. Outro aspecto importante é o

papel que terão as expressões culturais das camadas populares como elementos estruturantes no processo de formação dos estados nacionais que somente ao final do século XIX estarão de fato se consolidando na Europa.

O prática colecionista das chamadas "antiguidades populares", animando o espírito romântico, ajudou a criar o sentimento de estranhamento de um "outro" que surgia dentro do moderno sistema sociopolítico europeu. Até então, o iluminismo voltava seu estranhamento para as sociedades ditas "primitivas". Porém não se tratava mais de exaltar "exóticas" culturas indígenas das Américas, do Pacífico Sul ou de povos africanos, que tanto reacenderam os debates sobre os limites e limitações do pensamento humanista no velho continente. O "outro" agora não estava mais tão distante, mas sim nas áreas rurais e nas periferias das cidades, surgindo como fruto do próprio processo civilizatório, reacendendo práticas e conhecimentos tradicionais esquecidos e não legitimados pelos poderes constituídos.

Caberia então perguntar de que maneira surge e a que contexto histórico está ligado a invenção de uma ideia do "folclórico", e que tanta influência teve e têm no debate sobre cultura. Quais as transformações que ele tem sofrido e de que maneira, na modernidade, continua de forma tão constante a dialogar com conceitos como "civilização" e "cultura"? De que maneira as mudanças nos paradigmas científicos tem induzido o campo de estudos sobre práticas musicais a constituir novos modos de produção de conhecimento e de mecanismos de legitimação desses conhecimentos? Tomando o campo cultural como um espaço onde se dão conflitos estilizados, nos termos de Pierre Bourdieu (2007), não seria necessária uma constante e intensiva reavaliação crítica do uso que tem sido dado a determinados conceitos utilizados com a finalidade de hierarquizar agentes culturais para mantê-los em lugares sociais específicos e muitas vezes subalternos?

O campo da moderna musicologia definiu-se a partir de uma subdivisão disciplinar que alocou objetos de análise delimitados em espaços diferenciados a partir de pressupostos determinados por conceitos vigentes à época de seu nascimento. Reproduções ou disrupções nessa estrutura disciplinar refletem as mudanças paradigmáticas trazidas para o centro do debate cultural por novas teorias e condições sociais e materiais. Um exemplo foi justamente o advento da fonografia e as transformações que produziu para os estudos e pesquisas dedicadas às práticas musicais no mundo ocidental.

Durante muito tempo a prática colecionista animou folcloristas a fornecer "material bruto" para compositores eruditos, estimulando estudos musicológicos sobre as tradições populares. Com a criação dos processos fonográficos de registro sonoro, essa tradicional prática colecionista se viu enormemente facilitada, alcançando um grau de objetividade impensado até então. Desde sua invenção, os recursos de gravação foram sendo cada vez mais utilizados, constituindo-se peça fundamental para aqueles que lidavam diretamente com o trabalho etnográfico de campo, e imprescindível para as pesquisas de práticas musicais.

Assim, o esforço primordial aqui será somente tentar trazer elementos para uma reflexão que permita desvelar alguns dos condicionantes histórico-culturais que têm determinado o ambíguo diálogo que tem se

verificado entre a moderna musicologia enquanto espaço canônico legitimado do pensamento acadêmico sobre música (e suas variadas subdivisões) e o lugar ocupado pelo campo do folclore. Se folclore é uma categoria valorizada por supostamente representar tipos particulares de cultura, é utilizada também com sentido normativo e hierarquizante a fim de viabilizar que práticas e saberes científicos e artísticos oficialmente legitimados possam se tornar canônicos para a chamada música culta ocidental.

Figura 1 - Terno dos Temerosos.
Fonte: Acervo do grupo.

O folk-lore

O século XIX trouxe a formalização e a consolidação de um conceito que iria marcar toda a história dos estudos sobre música e cultura no mundo ocidental: a ideia de folclore. Formalmente, o termo aparece pela primeira vez na revista inglesa "Atheneum" em 22 de agosto de 1846, proposto pelo antiquário William John Thoms com a finalidade de designar um campo de estudos relacionados aos "saberes do povo", que se distinguiriam daqueles cultivados pelas elites intelectualizadas, letradas e "esclarecidas".

O conceito, como passou a ser conhecido, tanto em relação a sua definição quanto à sua abrangência, se consolidará definitivamente somente na segunda metade do século.

Para uma análise sobre o surgimento dessa ideia é preciso observar as mudanças ocorridas na Europa, especialmente as reconfigurações políticas e sociais trazidas pela revolução burguesa na França, e também o rearranjo epistemológico que

atingia toda a produção científica e artística. Essas e outras mudanças afetaram decisivamente os estados nacionais que nasciam no continente, suas colônias, assim como a intelectualidade da época, alterando sensibilidades e fomentando novas mentalidades.

O conceito surge profundamente marcado pelos ares do movimento romântico que o ligava aos saberes e práticas de populações rurais e camadas economicamente subalternas da sociedade, sendo considerado como o "autêntico saber do povo". Nasce intimamente ligado à consagração da ideia de cultura popular, que vinha já se estabelecendo desde os primeiros sinais do Renascimento, ocasião em que começa a se consolidar um distanciamento mais marcado entre a vida cultural das elites "cultas" e "letradas", em oposição àquelas das camadas populares, majoritariamente rurais, e que se apoiavam em formas estritamente orais-aurais de perpetuação de saberes e fazeres tradicionais.

O historiador Peter Burke chamou de "descoberta do povo" o fenômeno que começava a tomar corpo nas elites europeias entre os séculos XVIII e XIX. Ele ressalta a progressiva diferença que começou a se consolidar entre duas camadas sociais ao apontar que a elite intelectual

> provinha das classes superiores, para as quais o povo era um misterioso Eles, descrito em termos de tudo o que os seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). Para alguns intelectuais, principalmente no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo. (Burke, 1995, p. 37)

O ideário romântico terá um papel importante na ressignificação do conceito de "popular", que vinha marcado, até então, pela perspectiva iluminista que o consideravam como um conjunto de "atos que derivam do atraso e da ignorância do povo" (Ortiz, 1985, p. 9). Será dentro desse particular, contraditório e engenhoso contexto cultural que surgirá o conceito de um saber do povo, o folk-lore. Renato Ortiz assinala que somente a partir de meados do século XIX é que cultura popular, como uma categoria autônoma distintiva, e o folk-lore, como uma área de conhecimento com aspirações de disciplina científica, se consolidarão cada vez mais como campos de estudo.

Na Idade Média, a palavra latina cultura se referia às formas de cuidado dispensadas às atividades agrárias, às terras cultivadas. Na passagem do século XV para o XVI, no entanto, essa acepção já é não mais representativa de "um estado (da coisa cultivada), mas uma ação, ou seja, o fato de cultivar a terra" (Cuche, 2002, p. 19). Apesar de a ideia de cultura ter passado a representar a faculdade e a capacidade para determinada prática, será somente no século XVIII que estará disseminada com o sentido figurado e metafórico que possui hoje. A partir de então, ganha nova conotação, mantendo estreita conexão com a noção de tradição, já que é através desta que aquela se perpetua. Dessa forma, a tradição será o mecanismo pelo qual a cultura, entendida como todo um sistema de pensamento, de elementos dentro de "um repertório de ação" (Warnier, 2003, p. 18) e de disposições permanentes, será incorporada e transmitida às novas gerações.

O conceito de popular coloca também questões importantes. Burke (op.cit.) o discute, igualmente, apresentando no mí-

nimo dois problemas a serem analisados. O primeiro está na possível homogeneidade assumida pela expressão cultura popular na medida em que, verdadeiramente, o que existiria seriam "culturas populares" ou, melhor dizendo, "culturas das classes populares", dos folks. O outro problema está no modelo que contrapõe cultura de elite à cultura popular como espaços conceituais e simbólicos autônomos.

O historiador Carlo Ginzburg aponta a importância do trabalho de Mikhail Bakhtin sobre circularidade, o trânsito de bens culturais existentes entre as diversas camadas sociais das sociedades europeias de então. A análise de Bakthin propõe uma nova abordagem, baseando-se mais no "influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente na primeira metade do século XVI" (Ginzburg, 1987, p. 21). Bakhtin assinala que pelo fato do regime social ainda não conhecer "nem classes nem Estados, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, 'oficiais" (Bakhtin, 1987, p. 5). Nesse contexto, a cultura popular se configurava como o espaço de amalgamento de tensões entre forças simbólicas diversas, cadinho onde se articulavam conhecimentos, práticas e cosmovisões. Mais uma vez o trabalho de Burke é útil ao assinalar que

> em 1500, a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção de mundo (Burke, 1995, p. 291).

No campo da música, o constante trânsito simbólico entre cultura popular e saber erudito reconfigurou práticas musicais que passaram gradativamente a refletir as novas disposições e representações trazidas pela modernidade. O século XIX apresenta-se como um momento particularmente importante na formatação das condições necessárias à autonomização de inúmeros saberes, campos disciplinares e de conhecimentos científicos e artísticos. Essa autonomização é fruto de profundas mudanças "que correspondem ao advento da ordem burguesa, que traz com ela o desenvolvimento de um mercado de bens culturais e no interior da qual certas atividades se constituem em dimensões específicas da sociedade" (Ortiz, 1988, p. 18). Para expansão de nascentes mercados, era preciso, então, que houvesse uma produção cada vez mais específica e especializada, e que contasse com uma rede de instâncias e mecanismos sociais que a legitimasse. Os campos do folclore e da cultura popular passarão por processos continuados de autonomização, com publicações de coletas de estudiosos e pesquisadores, além também das artes e da ciência que, de modo amplo, começam a gozar de liberdades em relação a fatores e atores sociais – como a Igreja, mecenas, nobreza e patriciados, entre outros - que condicionavam suas formas de produção até aquele momento.

Figura 2 - Terno dos Temerosos.
Fonte: Acervo do grupo.

Arte na modernidade: estética e alfabetização

A análise do lugar simbólico que ocupará o folclore e também as "artes populares" nos estudos sobre música, deve levar em conta o debate epistemológico que condicionou o campo artístico em seu reposicionamento frente às novas demandas geradas pelo advento e crescimento das camadas ilustradas e letradas. Assim, é importante pontuar que as mudanças trazidas pela modernidade induziram novos olhares sobre o papel dos artistas e suas produções, levando os cânones propostos pela estética a se tornarem cada vez mais um dos critérios de distinção entre grupos sociais. Como categoria teórica, o termo estética havia sido proposto pela primeira vez em 1750 por Alexander Gottlieb Baumgartem, para tratar tudo aquilo que se refere a "percepção e as sensações humanas" (Eagleton, 1993, p.17). Segundo Terry Eagleton, a demanda pela constituição do campo da estética surgiu entre os idealistas alemães como parte da necessidade do poder absolutista constituir mecanismos de afirmação, distinção e legitimação de seu aparato simbólico. Nesse período, o estado

alemão ainda não estava unificado, sendo composto por inúmeros reinos politicamente dispersos, ficando o campesinato exposto às mais precárias condições de vida. Entre estes estratos sociais havia uma crescente burguesia que sofria com as então incipientes condições de produção e que, sem representação política, dependia economicamente do poder absolutista e também de toda uma camada social que vivia em torno do poder real, os chamados junker; herdeiros diretos e indiretos da nobreza. Estes, financiando parte da produção artística, ocupavam então o lugar social e simbólico que viria a ser assumido pela moderna classe média (Idem, Ibidem, p. 18). Como lembra Eagleton, "é em função disso, e não de um súbito despertar de homens e mulheres para o valor superior da poesia e da pintura, que a estética assumiu esse papel tão inoportuno na herança intelectual do presente" (Id., Ibid., p. 8).

No entanto, é importante lembrar também que mesmo não sendo propriamente um elemento indutor de revoltas e transformações políticas que desafiassem os poderes constituídos, o discurso estetizante sinalizava uma tendência de reafirmação da centralidade da razão como parâmetro de valorização da produção artística, o que conferia aos artistas uma força política incomum naquele momento. A ideologização da estética, com sua racionalização do mundo subjetivo do sentimento e das sensações, prometia potencializar as camadas médias, dando-lhes um horizonte sobre o qual poderiam aspirar crescer simbólica e politicamente. Era uma promessa de autonomia e reformulação de relações sociais para comunidades marcadas até então majoritariamente pelos costumes e a ancestralidade. Contraditoriamente, no entanto, assumiu aos poucos o papel de internalizar nesses mesmos grupos e indivíduos um conjunto de disposições e hábitos que propiciariam a naturalização da normatização cultural e da repressão social exercida pelas novas forças políticas que se constituíam.

Essa ideologização da estética entra nesse contexto como um elemento de distinção de práticas musicais que passariam a ter no artista e sua obra, signos da vitória da liberdade de expressão e criação individual das camadas burguesas. Transformando-se cada dia mais em produto de consumo, a obra de arte se liberta das forças que a oprimiam até então sem, contudo, deixar de ser reapropriada pelos mecanismos de poder vigentes, agora sob novos modelos de controle e dominação. Cabe lembrar que a concepção de unicidade e integridade de uma obra de arte, vinha já se consagrando e pode ser encontrada em textos de pensadores desde a Antiguidade Clássica; porém o que virá a tona na modernidade será a peculiar ideia da obra de arte como uma espécie de "sujeito" que refletiria uma realidade interna do artista. Sobre isso Elizabeth Travassos argumenta que

> a tese da arte como expressão firmou-se no século 18 e desalojou a longa reflexão sobre a arte como imitação da natureza e atividade pragmática (capaz de exercer um efeito sobre o espectador), (...) o objeto artístico se tornou a exteriorização do mundo interno do criador. O processo de criação foi comparado a partos e erupções vulcânicas; a obra criada, por sua vez, a um espelho voltado para dentro refletindo a personalidade do autor (Travassos, 1997, p. 32).

2. Do grego aisthesis.

Será como um dos reflexos da autonomização da obra musical enquanto "um tipo peculiar de sujeito" (Travassos, op.cit. p.32), e em grande medida mesmo por causa dela, que a ideia de folclore enquanto categoria analítica terá suas condições de existência delineadas como campo de reflexão sobre música e cultura, em função do fato da "música folclórica" não reunir esses requisitos tão necessários para que possa ser considerada uma "obra musical".

Como argumenta Pierre Bourdieu (2007), a estética se valerá de dois aspectos fundamentais para constituir os juízos de valor sobre a obra de arte na sociedade moderna: o grau de escolarização e a posição social de quem fala. A diferença dos níveis de alfabetização alcançados pela Europa durante e depois do período moderno teve grande impacto na relação entre estudos científicos e práticas musicais. Com o aumento da veiculação de publicações periódicas desde a invenção da imprensa, a população começou a ter acesso a uma gama variada de produções literárias que gradativamente irão demandar um processo mais aguçado de alfabetização e escolarização coletiva. Na Europa do século XVI cerca de três quartos da população era analfabeta, o que fazia com que os saberes e fazeres musicais da maioria das comunidades se apoiasse em processos quase exclusivamente orais-aurais de transmissão. O processo de alfabetização não ocorreu de maneira uniforme, tendo se dado de forma mais rápida nos países nórdicos e mais lenta ao sul do continente. Apesar disso, entre os séculos XVI e XVIII, a diferença nos índices de alfabetização foi notável, já que o domínio da escrita passava a significar "ser recebido na classe dos eruditos", como afirmaria René Descartes já em 1637 (Descartes, 2005, p. 2).

Em oposição ao dominante pensamento dogmático católico de então, e enfatizando a leitura e a interpretação bíblica de forma privada e individual, a Reforma protestante foi fundamental na difusão da ideia da necessidade de ampliação dos níveis de alfabetização, muito embora houvesse, da parte de católicos e reformistas, o medo de que o letramento da maioria camponesa trouxesse maior consciência política gerando, assim, descontentamentos e revoltas quanto à posição social ocupada por essa parcela da população. Sobre isso, o educador Márcio Ferrari escreve:

> A reivindicação pela liberdade de interpretar a Bíblia tornou-se não só um dos pilares da reforma protestante como o princípio fundador do projeto educacional de Lutero, que valorizou a alfabetização e o ensino de línguas — e, mais importante, pregou o acesso de todos a esse conhecimento. Os renovadores religiosos defendiam a formação de uma nova classe de homens cultos, dando origem ao conceito de utilidade social da educação (Ferrari, 2005).

Peter Burke afirma que "em 1500, (...) havia cerca de 40 mil edições impressas, totalizando aproximadamente 20 milhões de exemplares [e] a produção de livros continuou a crescer entre 1500 e 1800" (Burke, 1995, p. 272). O aumento exponencial nas publicações implicou em pelo menos três problemas que se relacionavam com os níveis de alfabetização. O primeiro era o difícil acesso físico a todo esse material impresso por parte da maioria camponesa dispersa em inúmeras comunidades. O

3. A partir da década de 1440, Johann Gutenberg desenvolve a prensa por tipos móveis, cujos caracteres soltos, feitos de blocos de madeira ou chumbo, rearrumados sobre uma tábua, podiam servir de base para a formação de palavras e frases em um texto para posterior impressão (Man, 2004).

segundo problema dizia respeito ao acesso econômico, uma vez que, já nesse período, o livro se constituía um item caro dentro dos orçamentos familiares. E o terceiro era de ordem linguística, uma vez que as publicações precisavam ser escritas para comunidades pouco letradas e que se dividiam em dialetos e línguas também pouco ou não sistematizadas.

Apesar do complexo quadro, é possível avaliar o impacto que folhetos e publicações impressas passaram a ter sobre as sociedades europeias, o que valia também para a música que, passando a ser escrita e impressa, será difundida por todo o continente e também nas colônias, como era o caso do Brasil. As inúmeras coletâneas de canções populares que vinham sendo recolhidas há muitos anos, se popularizam na forma impressa e ganham, por meio do crescimento da alfabetização, maior divulgação através não só de folhetins, mas também da prática de leituras públicas em povoados e vilarejos ou mesmo circulando pela nascente imprensa periodista. Aqui também algumas questões estão envolvidas, e uma delas refere-se à padronização (linguística, cultural e simbólica) necessária à divulgação mais ampla de toda essa produção literária. Já em 1781, Rousseau afirmava que "quanto mais uma nação lê e se instrui, mais desaparecem seus dialetos e, por fim, só permanecem como gíria no seio do povo, que lê pouco e nunca escreve" (Rousseau, 1978, p. 171). Contraditoriamente, no entanto, criativos processos de apropriação cultural mostraram que nem tudo se deu dessa forma na modernidade.

Como aponta Michel Foucault, já no século XVI a literatura se solta das amarras da voz, com suas representações e prescrições, se autonomiza, para passar "a ter por natureza primeira ser escrita" (Foucault, 1966, p. 62, grifo do autor), sendo a voz sua tradução. No âmbito da música, o correspondente à uniformização linguística na literatura se deu através da normatização e popularização de uma linguagem escrita para os músicos. A partitura musical ganha maior padronização, uniformizando um conjunto de símbolos e assumindo definitivamente seu papel prescritivo em relação às performances musicais, o que contribuirá para um crescente distanciamento entre indivíduos e populações letradas e não letradas musicalmente falando.

Pierre Bourdieu (2007) lembra, no entanto, que a obra de arte como um bem cultural possui uma economia própria, que transcende seu valor meramente material, sendo que a dimensão que possui na sociedade passa por saber olhar a forma como são produzidos seus consumidores e de que maneira o gosto estético por elas é socialmente construído. O que cria as condições para que os gostos funcionem como marcadores de classe seria justamente uma hierarquização socialmente aceita das artes, que por sua vez se reflete também na hierarquização social de seus consumidores.

Inseridas no mercado como bens de consumo, as edições musicais impressas trouxeram novas demandas para a crescente classe média urbana letrada consumidora, hierarquizando consumidores e não consumidores. O surgimento do artista-autor independente e sua obra, e assim a consequente emancipação, no caso da música, da figura do intérprete, implicava também em soluções jurídicas relacionadas

3. A partir da década de 1440, Johann Gutenberg desenvolve a prensa por tipos móveis, cujos caracteres soltos, feitos de blocos de madeira ou chumbo, rearrumados sobre uma tábua, podiam servir de base para a formação de palavras e frases em um texto para posterior impressão (Man, 2004).

à propriedade intelectual e ao direito autoral, instâncias que desde então fazem parte do cotidiano da profissão dos músicos e da rede de produção formada em torno da atividade musical. Nesse quadro, é curiosa a ideia que se perpetua até nossos dias da música folclórica como de "domínio público", revelando ainda hoje uma incapacidade da legislação em lidar com produções musicais que não estejam baseadas na figura do autor, juridicamente apoiadas no indivíduo como o elemento simbólico central da vida econômica nas sociedades burguesas modernas. O que chama a atenção é que se a modernidade não estancou a "circularidade" existente entre cultura popular e cultura de elite, sobre a qual falou Bakthin (pelo contrário, em certa medida até mesmo a aprofundou-a com o advento da cultura de massa), criou, no entanto, diferentes categorias de consumidores, além de um vácuo jurídico que permitiu a apropriação irrestrita e unilateral da "música folclórica" como bem de consumo da chamada indústria cultural. A ausência de soluções jurídicas acaba ainda hoje por impedir muitas vezes que seja possível compensar pecuniária e simbolicamente a produção "folclórica" de indivíduos, grupos e comunidades que veem suas expressões musicais serem utilizadas à sua revelia, pelo fato de serem consideradas de "domínio público".

Figura 3 - Terno dos Temerosos.
Fonte: Acervo do grupo.

3. A partir da década de 1440, Johann Gutenberg desenvolve a prensa por tipos móveis, cujos caracteres soltos, feitos de blocos de madeira ou chumbo, rearrumados sobre uma tábua, podiam servir de base para a formação de palavras e frases em um texto para posterior impressão (Man, 2004).

Cultura e civilização: o popular no quadro das nações

O debate sobre a afirmação do campo das artes no mundo ocidental revela tensões e conflitos entre as acepções e usos que foram e têm sido dados às palavras cultura e civilização. Não pretendemos trazer uma discussão exaustiva sobre esses termos, que vêm sendo revisitados no âmbito das humanidades, mas simplesmente trazer alguns aportes que poderão dimensionar a complexidade dos debates em torno deles; além de apontar que as transformações sofridas por esses termos implicaram também em mudanças dentro dos campos disciplinares ligados aos estudos sobre música.

Escritos de época e também sobre o conceito de civilização indicam que tem assumido significados diferenciados ao longo do tempo e dependendo da nação. Na modernidade, ele seria

> um conceito que expressa a consciência do Ocidente sobre si mesmo, com essa palavra a sociedade ocidental procura descrever o que lhes constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: nível de sua tecnologia, a natureza de suas maneiras, o desenvolvimento de sua cultura científica ou visão de mundo, e muito mais. (Elias, 1990, p. 23, grifos do autor).

Via de regra, dentro do espírito iluminista francês, foi largamente utilizado como sinônimo de civilidade, indicando boas maneiras, mas na virada para o século XIX passou a ser utilizado em contraposição à ideia de cultura, que era entendida então de forma menos universal, como expressão de particularidades sociais. Civilização irá significar então o conjunto de atos, hábitos e normas, que comportariam uma suposta superioridade do Ocidente sobre as culturas de outras sociedades, mais particulares, primitivas ou periféricas aos grupos que detinham o monopólio do discurso sobre que normas e padrões eram esses. Na concepção Iluminista

> civilização é definida como um processo de melhoria das instituições, da legislação, da educação [que] pode e deve se estender a todos os povos que compõem a humanidade. Os povos, mesmos os mais "selvagens", têm vocação para entrar no mesmo movimento de civilização, e os mais avançados têm o dever de ajudar os mais atrasados a diminuir esta defasagem (Cuche, 2002, p. 22).

Desse modo, civilização irá se referir não só a refinamento e esclarecimento, mas também em oposição ao que era então considerado "bárbaro" e "selvagem". O termo tem, ao mesmo tempo, caráter descritivo, (para determinar estágio social) e normativo (para determinar estágio a ser atingido), porém quando essas conotações se separam, fica difícil defender seu caráter normativo quando se constatam os efeitos devastadores causados pelo seu uso junto aos povos tidos como "bárbaros" durante o período colonial (Eagleton, 1993). Como dirá Lévi-Strauss anos mais tarde: "Bárbaro é, em primeiro lugar, o homem que acredita

4. Sobre cultura de massa ver Alexis de Tocqueville, Ortega & Gasset e Oswald Spengler, Theodor Adorno, Jesús Martin-Barbero e Edgar Morin, entre outros.

5. Para Adorno, a indústria cultural se estrutura na combinação de setores onde são fabricados de modo mais ou menos planejado, produtos talhados para o consumo massivo, e este consumo é determinado em grande medida por estes próprios produtos. Setores que estão entre si analogamente estruturados ou pelo menos reciprocamente adaptados. Quase sem lacunas, constituem um sistema (Adorno, 1994).

6. Para uma diferenciação mais detalhada entre as concepções francesa de "civilisation" e "culture" e alemã de "Kultur", "Bildung" e "Zivilization", ver Kroeber (1949), Williams (1992), Elias (1990), Eagleton (1993).

na barbárie" (Lévi-Strauss, 1970, p. 237).

O conceito traz embutido uma concepção linear e universalista da história humana que, apoiado numa perspectiva evolutiva, parte da positivação de determinados hábitos, aspectos e práticas sociais, para estabelecer critérios de julgamento do "estágio cultural" em que se encontrariam determinadas sociedades. Se por um lado serviu instrumentalmente para minimizar diferenças entre as nações que surgiam, ao definir um patamar de relações comuns a elas, por outro aprofundou o distanciamento entre estratos sociais, já que se referenciava em fatores socio-culturais (tecnologia, artes, política, economia e etc.) com os quais as pessoas qualificavam "o seu próprio comportamento, e com os quais comparavam o refinamento de seus hábitos sociais, seu 'padrão', com as maneiras e indivíduos mais simples e socialmente inferiores" (Elias, 1990, p. 54).

A crítica romântica ao termo civilização, que passou aos poucos a se tornar discriminatório e valorativo, virá com a formulação germânica do conceito de kultur para definir especificidades de grupos sociais, que apresentará um caráter mais solene e respeitoso. Fruto do período romântico, a dicotomia entre civilização e cultura prenuncia o debate que alimentará a contraposição entre modernidade e tradição nas décadas que se seguirão, chegando mesmo até aos nossos dias.

Do iluminismo até a unificação alemã em 1871, estará presente também um debate teórico sobre a bildung, como um conjunto de processos que permitiriam a adequação ideal dos indivíduos ao contexto social em que viviam, apontando tradicionalmente para o sentido de formação pessoal para a cidadania. Se a bildung iluminista buscava educar o homem para um ideal universalista, posteriormente assumirá o objetivo de alcançar o necessário equilíbrio, adaptação e regulação das aptidões, desejos e particularidades culturais locais aos projetos de criação dos estados nacionais; no caso, a unificação alemã. O Estado era visto como sendo o principal responsável, a instância mediadora dos processos de desenvolvimento das potencialidades de cada um de seus cidadãos. Nos embates teóricos e humanísticos desse período, bildung e kultur foram frequentemente utilizados como sinônimos para tratar todo um conjunto de saberes, conhecimentos e práticas sociais cultivadas por segmentos determinados, fossem artísticos, científicos, filosóficos ou políticos, tratassem de populações circunscritas ou do próprio espírito nacional que se queria ensejar.

Como foi dito, a crescente autonomização disciplinar e teórica dos estudos de folclore e cultura popular, se deu graças à estreita ligação com os processos de afirmação dessas identidades nacionais que se consolidavam. No caso da música, é importante lembra o que diz Sidney Finkelstein ao argumentar que ela "assumiu caráter nacional, e fez uso de material folk e popular, muito antes do surgimento dos movimentos de consciência nacional; de fato, com a ascensão das próprias nações modernas" (Finkelstein, 1989, p. 12). Antes mesmo de Ambrose Rose (codinome usado por William J. Thoms) cunhar o termo folklore, palavras como volkslied (canção popular) ou volkskund (ciência popular) já haviam sido usadas por intelectuais como Joseph G. Herder para se referir a determinados conjuntos de composições e saberes musicais cultivados comunitariamente e que revelariam certa integridade presente na vida

7. Ver Möllmann (2011).

cultural de populações camponesas. Na Inglaterra, falava-se em "antiguidades vulgares", tendo John Brand publicado em 1777 seu "Observações sobre as Antiguidades Populares", livro referencial para os folcloristas locais (Ortiz, 1985).

Herder foi talvez o primeiro de um grupo de intelectuais alemães que, em 1778, formulou os pressupostos dessa articulação entre a ideia da cultura popular (Kultur des Volkes) e a criação de um Estado nacional. Na medida em que o que viria a se chamar de Estado alemão ainda não se encontrava consensualmente configurado como nação, o estudo da cultura popular passou a ser proposto com o estratégico sentido de legitimação de um sentimento nacional por meio do retorno às tradições do povo. Nessa mesma época, a ideia de uma cultura popular autônoma, pensada como um "todo homogêneo", ganha espaço entre as elites intelectuais consagrando certo viés analítico que até hoje é muitas vezes utilizado. A perspectiva organicista de Herder em ver "a sociedade como um todo indiferenciado" é comentada por Renato Ortiz ao analisar sua afirmação de que

> cada nacionalidade é distinta das outras, o que significa que o povo de cada nação possui uma existência particularizada, e sua essência só pode se realizar na medida em que se encontra em continuidade com o seu passado. A ruptura com a história significa a desagregação da unidade orgânica, que encontra no povo sua expressão. Dentro desta perspectiva a constituição do Estado-Nação se reveste sobretudo de um caráter cultural, e não político (Herder apud Ortiz, 1985, p. 11).

Tomando como ponto de partida esse paradigma, os estudos de folclore e cultura popular constituíram-se como um dos mais importantes instrumentos de formulação das bases da noção de pertencimento à determinada "comunidade nacional". Rapidamente, poderosos meios de representação na literatura, pintura, imprensa e também as práticas musicais populares tradicionais, passaram a ser estrategicamente acionados no sentido de consolidar o processo de formação dos Estados nacionais.

As transformações no humanismo universalista europeu, aliadas ao advento do ordenamento social burguês, à autonomização do artista e ao complexo quadro de unificação dos estados nacionais compuseram o pano de fundo para a formatação e segmentação disciplinar na moderna musicologia, cabendo ao campo de estudos do folclore ocupar um lugar específico que, contudo, será modificado a partir de novas perspectivas e elementos trazidos pelo século XX.

Figura 4 - Terno dos Temerosos.
Fonte: Acervo do grupo.

8. No caso brasileiro, Villa-Lobos é sem dúvida o exemplo mais emblemático no campo musical.

O folk e as modernas musicologias

Os processos notacionais de representação simbólica, irão se consolidar tendo como bases teóricas pelo menos três aspectos fundamentais daquilo que veio a ser chamada de "música culta ocidental": as regras de mensuração, o temperamento e a harmonia. Olhados um a um, cada um desses elementos teve seu tempo histórico de desenvolvimento e formatação em relação ao conjunto de signos e regras que compõem a linguagem musical escrita. Apesar de terem tido percursos históricos particulares e transversais, o consenso gradual e definitivo em torno desses elementos para a linguagem musical prescritiva durante o Iluminismo, e especialmente na música romântica, influenciará os modos de percepção e o gosto tanto das elites como das camadas populares. Esses elementos se tornarão os parâmetros segundo os quais a escuta passará a se pautar, relegando as práticas musicais de populações iletradas ou semi-letradas, quase sempre camponesas, para um lugar simbólico muito específico, o de música folk.

Em relação ao lugar simbólico que passará a ocupar a prescrição musical, o musicólogo Gary Tomlinson cita um interessante silogismo de Johann Nikolaus Forkel, considerado um dos fundadores da musicologia moderna, quando afirma que "a perfeição musical é dependente da perfeição notacional; a perfeição notacional segue a alfabetização; portanto a perfeição musical segue a alfabetização" (Forkel apud Tomlinson, 2003, p.36). As próprias autonomizações e segmentações ocorridas no campo das ciências e das belas-artes colaboraram para ajustar simbolicamente as variadas expressões musicais a espaços disciplinares e simbólicos específicos. A perspectiva civilizatória e racionalista ocidental, em seu sentido normativo, aliada ao primado de ideologia estética fez com que a metrificação, o temperamento e as regras de harmonia, se tornassem gradativamente critérios de julgamento socialmente consensuais do grau de excelência necessário para que uma peça musical pudesse ser considerada uma obra de arte.

Embora os estudos sobre teoria e história da música viessem já de longa data, foi mesmo o trabalho de Guido Adler, The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885), que de fato irá se tornar referencial na consolidação disciplinar da moderna musicologia. A classificação proposta por Adler definia dois campos distintos: a Musicologia Histórica e a Musicologia Sistemática. A ideia de obra de arte musical, já consagrada como "sujeito estético" será assim, por excelência, o objeto de estudos da Musicologia Histórica, ficando as músicas folclóricas, étnicas e não ocidentais ou que não se coadunassem aos cânones vigentes, reservadas aos estudos comparativos dentro da Musicologia Sistemática. Como lembra Gary Tomlinson:

> Musicologia – o próprio nome incorpora a palavra que vem, através do século dezoito europeu, para denotar a "fina" arte no centro da nova preocupação estética e que designou, em meados do século dezenove, a melhor arte, a arte cujas capacidades transcendentais e espirituais todos os outros olhavam

9. Outros aspectos e elementos poderiam ainda ser também aqui considerados como, por exemplo, a consciência e desenvolvimento formal, a primazia da música instrumental sobre a música vocal, o virtuosismo e o jogo timbrístico na instrumentação, ou, pelo lado subjetivo, a ideia da necessária racionalização da obra de arte ou do sentimentalismo musical que deveria exprimir.

> com inveja. Entre 1750 e 1850, a música apresenta-se no coração do discurso que alavancou a Europa e sua história aparte das vidas e culturas não europeias (Tomlinson, 2003, p. 37, grifos do autor).

Ele aborda o gradativo distanciamento desencadeado entre os campos disciplinares da história e da etnografia, que teria se dado em função, e também como reflexo, da separação entre música vocal e instrumental. Até 1700, o canto e as variadas práticas musicais apoiadas na voz, tendiam a ser considerados mais como elementos de aproximação do que de distanciamento entre a música europeia e a de outras sociedades (Tomlinson, 2003). Num período em que a concepção de música que modernamente se tornou consensual ainda não estava definida, a canção era identificada como substrato e expressão comum a todas as sociedades humanas. Ao final do século XVIII, contudo, a música despida de maiores relações com a palavra se tornará, "dentro de uma concepção da estética considerada a filosofia da beleza" (Tomlinson, 2003, p. 40), a instância a partir da qual distintos graus de desenvolvimento civilizatório entre os povos poderiam ser percebidos e mapeados.

Em sua necessária "invenção do objeto música do passado" (Menezes Bastos, 1995, p. 40, grifos do autor), a Musicologia (Musikwissenschaft) utilizava a ótica comparativa ao analisar práticas musicais que não compartilhassem os cânones da chamada "música culta europeia". Há pelo menos um século, porém, folcloristas e pesquisadores vinham coletando materiais relativos às tradições populares e, contavam já naquele momento com indivíduos, instituições, publicações e grupos formalizados que buscavam dar legitimidade científica a suas pesquisas.

Nesse "espaço de jogo de uma luta concorrencial" (Bourdieu, 1983, p. 122) pela constituição de campos científicos especializados, a possibilidade aberta pelo advento das tecnologias de gravação sonora de performances de grupos, indivíduos e comunidades até então não estudadas, fez com que o conceito de som musical precisasse ser repensado, abrindo novos horizontes para os estudos musicológicos, agora apoiados pelos registros fonográficos. Até então, os trabalhos etnográficos de coleta e registro de expressões musicais que eram feitos diretamente através de pesquisas "de campo", resultavam em anotações codificadas, na quase totalidade, por meio do convencional sistema ocidental de escrita musical (partituração). Eles denotavam os condicionantes que determinavam a interpretação e a própria escuta dos pesquisadores, sujeitando assim a análise aos códigos e padrões culturais destes. Elizabeth Travassos cita o exemplo do músico Zoltán Kodály que, em 1905, ao comparar os fonogramas produzidos pelo folclorista Béla Vikár junto ao campesinato húngaro com as coleções depositadas no Museu Nacional da Hungria, "descobriu que as transcrições feitas pelos coletores deformavam as canções, eliminando o que tinha de propriamente magiar" (Travassos, 1997, p. 56).

Processos histórico-culturais marcadamente etnocêntricos determinaram o recorte das frequências sonoras em escalas e notas musicais, fazendo desses fenômenos sonoros, por excelência, objetos privilegiados das teorias musicológicas no âmbito do saber erudito ocidental. A tecno-

10. O primeiro fonógrafo foi inventado pelo americano Thomas Edison em 1877.

logia de gravação permitiu não só uma maior objetividade na coleta do material sonoro-musical, como também a posterior reprodução do registro através da repetição mecânica, o que modificava a qualidade das análises e estudos realizados a partir de então.

As investigações conduzidas por Alexander J. Ellis, publicadas por volta de 1885, foram fundamentais no processo de relativização conceitual sobre a natureza do som musical que se processou dentro dos estudos musicológicos. Ellis centrou suas análises nas diversas formas de temperamento musical e modalidades de afinação encontradas em práticas musicais não ocidentais, concluindo que a comparação seria o melhor método a ser aplicado nessas pesquisas, o que fez com que os modelos aplicados à Musicologia Histórica e Comparativa decisivamente se consolidassem. A abordagem comparativa revela, na virada para o século XX, o debate cada vez mais premente sobre relativismo cultural que iria se aprofundar e se tornar onipresente para o campo das humanidades a partir da primeira metade do século.

A possibilidade do registro fonográfico de idiomas, dialetos, falares, idioletos, expressões e manifestações tradicionais ligadas às culturas "exóticas" e populares, até então perpetuadas somente por meio da oralidade, teve enorme repercussão nos centros e institutos de pesquisa e, seguindo essa tendência, o aparato fonográfico passou se tornar rapidamente item indispensável e elemento estruturante da experiência etnográfica de pesquisadores dos mais variados campos de saber. Antropólogos como Franz Boas e Evans-Pritchard, entre outros pesquisadores, passaram a utilizar os mecanismos de gravação sonora como ferramentas fundamentais do processo de pesquisa. No campo do Folclore Musical, "foi Bela Bartók quem postulou que, enquanto objetos científicos, as músicas folclóricas eram tão 'estranhas' como a 'mais primitiva' das 'músicas exóticas'. Desta maneira, a elas também deveria ser aplicada a fonografia" (Menezes Bastos, 1995, p. 20). Além de Bartók, é preciso lembrar também iniciativas de gravação de músicas populares tradicionais e folclóricas por parte de pesquisadores como Eric Hornbostel, Curt Sachs, Zoltán Kodály entre tantos outros. John, e seu filho, Alan Lomax produziram, entre 1936 e 1942, relevantes registros para o Arquivo de Música Folclórica (Archive of American Folk Song) da Biblioteca do Congresso com o intuito de preservação da memória musical de ex-escravos e populações negras norte-americanas.

O advento de novas ferramentas muda a pauta das questões trazidas à pesquisa musical. Importava agora compreender os diversos sistemas musicais segundo conceitos e noções formuladas a partir de lógicas próprias a cada cultura, tendo o pesquisador de deixar de enxergar "outras culturas e mentalidades segundo seu próprio critério" (Seeger, 1999, p. 350). Como assinala Nicholas Cook, para essa nova realidade era preciso que se colocasse uma nova postura etnográfica.

> A metade do século XX assistiu a uma forte reação contra os métodos comparativos que exerceram um grande papel nas disciplinas das ciências humanas e sociais na primeira metade do século, e a musicologia não foi uma exceção. O termo "musicologia comparativa" foi suplantado por etnomusicologia, refletindo uma nova crença que práticas culturais só poderiam ser entendidas em relação às

> sociedades particulares que as geraram: era simplesmente um engano comparar práticas entre diferentes sociedades, acreditavam os etnomusicólogos, e assim os musicólogos comparativos foram substituídos por especialistas em culturas musicais particulares (Cook, 2003, p. 103).

Em meados do século passado a etno-musicologia, herdeira que é de toda a tradição de pesquisas sobre músicas folclóricas, étnicas e tradicionais, passará a entender a música não somente na cultura, mas como cultura (Merriam, 1964), voltando-se gradativamente também para o estudo das práticas musicais surgidas em modernos contextos urbanos, culturalmente híbridos e complexos, expondo as contradições das argumentações que não problematizassem contraposições como "civilização versus cultura" ou "erudito versus popular/folclórico". O antigo paradigma preservacionista e colecionista que tanto animou as, por vezes monumentais, coletâneas e pesquisas de músicas folclóricas passam a ser questionados por sua abordagem conceitual valorativa e pela escuta estetizante de viés eurocêntrica que as orientava.

Figura 5 - Terno dos Temerosos.
Fonte: Acervo do grupo.

11. É importante salientar, contudo, que essa substituição do termo "musicologia comparativa" por "etnomusicologia" se dará, primordialmente, no meio acadêmico norte-americano a partir da metade do século passado.
12. "Ethno-musicology" foi um termo cunhado pelo holândes Jaap Kunst (1950). O hífen cairia anos mais tarde.

Considerações finais

O uso da ideia de folklore no mundo moderno tem servido para denotar critérios de julgamento de valor, destinando quase sempre um lugar simbólico subalterno para práticas socioculturais de grupos populares. Assumindo um papel instrumental nas análises e estudos, a ideia tem ajudado a induzir a tendência à naturalização, sem maiores problematizações, de dicotomias conceituais como civilização e cultura, popular e erudito, letrado e iletrado, urbano e rural, tradicional e moderna enquanto categorias valorativas. Ainda hoje os debates teóricos costumam contrapor esses conceitos de forma maniqueísta, hierarquizando suas acepções e buscando simplificar questões de ordem cultural e política que condicionam o conflituoso processo de empoderamento tanto de grupos subalternos como de elites econômicas.

Os questionamentos interpostos, especialmente pela antropologia, aos debates sobre os usos do conceito de cultura no raiar do século XX, vieram recolocar a discussão sobre os paradigmas civilizatórios positivistas e universalistas aplicados às ciências e às artes, o que transformou profundamente o modelo comparativista vigente na musicologia moderna. A perspectiva comparativista parecia não ser mais capaz de fornecer respostas à complexidade revelada pelas novas realidades trazidas à luz pela etnografia e pelas tecnologias de fonográficas de gravação sonora.

A etnomusicologia é hoje o subcampo disciplinar acadêmico onde são acolhidos estudos e pesquisas referentes àquilo que era tematizado pelo folclorismo. Herdando muitas das técnicas e abordagens metodológicas dos estudos de folclore e cultura popular, a etnomusicologia mantém ainda hoje com esses campos um diálogo constante embora permeado por insolúveis conflitos e tensões. Não seria temerário afirmar que o campo acadêmico de música talvez seja o melhor exemplo dessa conflituosa relação de junções e rompimentos, embora possam sejam encontrados reflexos nas humanidades de modo geral. No caso brasileiro, por exemplo, desde Mário de Andrade que a disciplina Folclore Musical abrigou e agregou, por décadas, estudiosos que se debruçaram sobre práticas de populações rurais, subalternas e/ou "primitivas", constituindo um representativo e valioso acervo musical colhido junto a indivíduos, comunidades e grupos sociais. Porém sua progressiva substituição pelas "etnociências", mais do que uma mera mudança nominal, denota a mudança paradigmática sofrida ao longo do século pelo conceito de cultura e as implicações que teve para o ambiente acadêmico.

O que ainda hoje torna a posição dos estudiosos ligados ao folclorismo tão particular e polêmica, é o fato de muitas vezes ser remetido aos "objetos musicais" – materiais ou imateriais – uma suposta capacidade intrínseca de serem ou não folclóricos. Por essas e outras razões, a postura dos folcloristas em advogar para o campo de estudos um lugar de ciência positiva autônoma foi por inúmeras vezes combatida. Um dos argumentos contrários é que não existiria um conjunto de objetos ou fatos que, coletados e relacionados,

13. No caso brasileiro, talvez um dos últimos redutos de uma disciplina de "Folclore" seja nos cursos de Educação Física, já que na área de Artes ele está praticamente extinta.

pudessem ser considerados como possuindo uma natureza comum que justificasse a criação de uma nova ciência. Os chamados "fatos folclóricos" nada mais seriam do que realidades de uma instância mais ampla, a cultura; matéria esta atinente às ciências sociais. Nesse sentido, os folcloristas precisariam "considerar os elementos folclóricos de modo a abstraí-los de seus contextos culturais e sociais, seja na análise de identidades formais, seja nas investigações de intuitos classificatórios ou genéticos" (Fernandes, 1978, p. 15).

Os folcloristas, de um modo geral, tenderam a considerar cultura como um conjunto de fenômenos, ações e objetos, compreendidos em sua forma estática, embora nem todos. A marca impressa pela maioria dos estudos de folclore parece ter sido a de certo empirismo, apoiando-se em práticas colecionistas de caráter taxionômico, pois como uma disciplina que abordava o "fundamento telúrico e diferenciado da nação, parecia necessário delimitar o objeto. Esse objeto era concebido como um tipo de cultura. Sendo cultura entendida como um conjunto de comportamentos" (Segato, 2000, p. 16). Nas décadas de 1950 e 1960, a partir de novos paradigmas trazidos pela antropologia, a sociologia e pela história cultural, cultura deixa de ser entendida como um conjunto de fenômenos que se relacionam com a vida cotidiana, em seus aspectos materiais ou imateriais, e passa a ser vista como o sistema simbólico que anima práticas sociais em constante estado de transformação, revelando diferentes formas de apropriação, dadas a processos de representação diferenciados e específicos.

Ao enunciar alguns dos principais mecanismos de mediação que redelimitam a discussão conceitual sobre cultura folk e tradicional na sociedade contemporânea, José Jorge de Carvalho argumenta, que a concepção

> ortodoxa de folclore e de cultura popular, já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional da cultura popular. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa, o turismo; a migração interna; e, muito importante, a secularização crescente de nossas sociedades (Carvalho, 2000, p. 25).

Se há consenso de que as questões postas pela mundialização "dos mercados da cultura se inscrevem no espaço aberto entre as culturas e a indústria, entre o local e o global, entre a relação com o passado e a inovação industrial" (Warnier, 2003, p. 31), o debate atual tenta dar conta, de um lado, das transformações e do lugar ocupado pelas culturas tradicionais na contemporaneidade e, de outro, da homogeneização cultural provocada pela concentração da produção no seio das sociedades industriais e também de certa uniformização que seria promovida e pretendida pelo consumo.

Transpassada por uma miríade de sentidos e significados interpostos, a ideia de folk tornou-se aos poucos fator estruturante da própria maneira de se pensar a realidade cultural entre grupos sociais no mundo moderno, com sua profunda, e cada vez mais acentuada, estratificação social. Nesse contexto, definir práticas musicais como pertencentes ao "folclore" passou a ser instituir o conceito como categoria de pensamento para aquelas populações que, colocados como meros objetos de análise,

muitas vezes jamais podem entender a que exatamente a ideia se refere.

Figura 7 - Terno dos Temerosos.
Fonte: Acervo do grupo.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Indústria Cultural. In: Sociologia, São Paulo: Editora Ática, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais, São Paulo: HUCITEC, Editora UnB, 1987.

BOURDIEU, Pierre. BOURDIEU, Pierre. Trabalhos e Projetos. In: Pierre Bourdieu: sociologia. (org. Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

_____. A economia das trocas simbólicas. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007. BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São. Paulo, Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. Série Antropologia, Brasília, UnB, 2000. http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf. (Acesso em 11/2007).

COOK, Nicholas. Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Tradução de Viviane Ribeiro, 2a. Edição, Bauru: Edusc, 2002.

DESCARTES, René, O Discurso do Método. Versão eletrônica do livro. Tradução de Enrico Corvisieri. <http://www2.uol.com.br/cultvox/livros_gratis/metodo.pdf>. (Acessado em 12 de 2005).

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

ELIAS, Norbert. O Processo Civilizador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FERNANDES, Florestan. O folclore em questão. São Paulo: Hucitec, 1978.

FERRARI, Marcio. Martinho Lutero, O criador do conceito de educação útil. <http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/0187/aberto/mt_102560.shtml> (Acessado em 12 de 2005).

FINKELSTEIN, Sidney. Composer and Nation: The Folk Heritage in Music. New York: International Publishers Co, 1989.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Lisboa: Portugalia Editora, 1966.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

KUNST, Jaap. Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities. Amsterdam, 1950.

LEVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: Raça e Ciência I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

MAN, John. A Revolução de Gutemberg. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MENEZES BASTOS. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: Anuário Antropológico, 93:9-73, 1995.

MERRIAN, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University: Northwestern University Press, 1964.

MÖLLMANN, Andrea D. S. O legado da Bildung, Tese de doutorado, PUC-RS, Porto Alegre, 2011.

ORTIZ, Renato. Românticos e Folcloristas: cultura popular. São Paulo: Olho D'Água, l985.

_____. A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROSSEAU, Jean Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: Os Pensadores. 2 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SEGATO, Rita. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate, 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. In: The cultural study of music: a critical introduction. Edited Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton, New York, Routledge, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os Mandarins Milagrosos. arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartok. Rio de Janeiro, FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

WARNIER, Jean Pierre, Mundialização da Cultura, São Paulo: EDUSC, 2003.

O semba angolano e suas ligações com o folclore

Mateus Berger Kuschick
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Músico e etnomusicólogo, doutor e mestre em música pela UNICAMP e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado em música na UFRGS com a pesquisa "Como se a Música fosse Refúgio: fluxos e refluxos musicais entre Brasil e Angola". Integra a banda Funkalister.

Resumo

Semba é um gênero musical conhecido popularmente como a música-símbolo de Angola, país da costa ocidental do continente africano, elevada à condição de República em 1975, após mais de quatro séculos de colonização portuguesa. O presente artigo pretende apresentar o semba produzido em Angola da 2ª metade do século XX em diante, através do emblemático grupo Ngola Ritmos e sua ligação com o folclore e o carnaval locais. A pesquisa de doutorado valeu-se de etnografia realizada em 2015 nas cidades de Luanda, Uige e Benguela (Angola).

Palavras-Chave: semba; música angolana; etnomusicologia; folclore

De 2012 a 2015, no Programa de Pós Graduação em Música da Unicamp – Universidade Estadual de Campinas-SP-BR, com cooperação internacional da Unikivi – Universidade Kimpa Vita – Uige-AO, foi realizada pesquisa etnográfica envolvendo entrevistas com músicos, jornalistas e acesso a material fonográfico, bibliográfico e filmográfico relacionado às músicas angolanas, em especial o semba. Desde o processo de seleção para doutorado o principal combustível para o desenvolvimento da pesquisa era o interesse e a curiosidade antigos por trazer ao âmbito da pesquisa acadêmica em música do Brasil, mais estudos sobre a produção musical dos países africanos de língua oficial portuguesa, como Angola por exemplo. Foi realizada viagem às cidades de Luanda, Uige e Benguela no segundo semestre de 2015 para pesquisa de campo. Tal período recebeu apoio acadêmico e financeiro da CAPES e permitiu que fossem colocados em prática princípios do método etnográfico, presentes, dentre outras fontes, em Guber (2001). Para essa autora, "o chamado pós-moderno à reflexividade supõe que o etnógrafo deve submeter à crítica sua

própria posição no texto e no relato que faz da população com a qual está em contato, sob o pressuposto de que aquilo que estamos capacitados a ver nos outros depende em boa medida daquilo que está em nós mesmos" (GUBER, 2001, p.121). Um exercício constante de alteridade para que o conhecimento se construa dialogicamente, em permanente negociação e pluralidade de vozes, como defende James Clifford (1986), reconhecendo 'cultura' como resultante de um processo intersubjetivo, convergente, divergente e paralelo, e não como um fato dado e exterior.

Angola mantém laços profundos com a história do Brasil, em função do contingente de em torno de 4 milhões de habitantes do território hoje conhecido como Angola ter sido deslocado para o Brasil pelo tráfico escravo ao longo de três séculos e meio (SETAS, 2007). A presença de culturas africanas no dia-a-dia brasileiro é inegável, apesar de nem sempre tão mencionada ou destacada, mas no âmbito da música popular brasileira alguns aspectos se projetam de maneira que não se pode ignorá-los, como na sonoridade do berimbau (hungo), da cuíca (puita), do reco-reco (dikanza) e na divisão rítmica de gêneros musicais brasileiros como o samba e o jongo, para apenas citar alguns.

Nesse texto trataremos brevemente sobre o contexto de formação do semba angolano enquanto gênero musical que veio a ser elevado a música símbolo de Angola da segunda metade do século XX em diante, quando os conflitos por independência foram se tornando cada vez mais organizados e também violentos no país. Também, vamos buscar em fontes ainda raras, aspectos que conectam a produção musical do semba, urbano com as expressões rurais folclóricas e da tradição dos grupos carnavalescos de Angola.

Angola viveu a guerra pela independência de 1961 a 1974, contra Portugal, mas com uma participação importante de EUA e URSS apoiando diferentes correntes políticas de Angola: os EUA apoiando a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e mais tarde a UNITA (União Nacional para a Independência de Angola), e a URSS apoiando o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), que acabou assumindo o poder político do país em 1975, com a posse do primeiro presidente da República de Angola, Agostinho Neto. Nesse cenário desenvolvia-se principalmente na capital, Luanda, mas também com expressões em outros centros urbanos do país como Benguela, uma prática musical urbana denominada Semba, que fazia resistência à dominação portuguesa e apresentava em canções os maiores anseios do povo angolano, indicando que aquele era, em música, seu principal brado de independência e soberania cultural. Mas, afinal, como poderíamos definir o semba angolano produzido a partir da segunda metade do século XX?

A história para ser contada costuma se apoiar em marcos temporais, e quando o semba angolano é o tema, a história documentada em filmes, livros, artigos acadêmicos e depoimentos define o ano de fundação do grupo Ngola Ritmos, 1947, como marco do surgimento do gênero musical semba, da maneira como o conhecemos pelos fonogramas e vídeos acessados. A formação do Ngola Ritmos que ficou mais conhecida, vigente até 1959, teve 'Liceu' (voz, violão-ritmo e piano), tido como o principal mentor do projeto musical-estético do grupo, Nino Ndongo (ngomas e voz), Amadeu Amorim (ngomas e voz), Zé Maria (violão-solo e voz),

Fontinhas (dikanza e voz), Belita Palma (voz) e Lourdes Van Dunem (voz). Os músicos do grupo creditam a Liceu o papel de líder e mentor da concepção estética e ideológica do Ngola Ritmos. Segundo Zé Maria, "foi ele que coordenou o conjunto, deu as matrizes. Nós tínhamos juízes, que

Figura 1 – Da esq. para a dir.: Liceu Vieira Dias, Nino Ndongo, Belita Palma, Amadeu Amorim, Lourdes Van Dunem e Zé Maria. Para completar a formação clássica do grupo falta o percussionista Fontinhas.
Fonte - Coleção música de Angola – FENACULT, 2014, p.21.

era a mãe do Liceu e a minha mãe. Se dissessem 'isto não presta pra nada', a gente tinha que voltar pra casa trabalhar" (BIGAULT, 1999, p.16). Jorge Macedo, etnomusicólogo angolano, percebe que a criação musical desencadeada pelo grupo de Liceu estava diretamente ligada ao sentimento de pátria. "Diamante por lapidar, a pátria é o diamante. Ele tem de ser reconquistado, primeiro estimando-o, querendo-o, entrando nele. Possuindo-o" (MACEDO, 1987, p.26). Os músicos do Ngola Ritmos, para além do protesto, traziam em sua arte uma proposta de redescoberta da própria cultura, de afirmação de uma identidade coletiva, unificada e compartilhada, de soberania cultural, livre de ditames externos. Todo esse sentimento inflamava a população angolana em prol da independência: dos musseques aos altos graus da classe intelectual; dos artistas aos esportistas; dos angolanos ricos aos pobres. Por mais que seus integrantes fossem de "boas famílias (boa família em tempo de colonialismo significava que não pronunciava mais línguas de cultura africana)"

Figura 2 - Fontinhas, do Ngola Ritmos e sua dikanza.
Fonte - www.lusorizonte.blogspot.com. Acesso em: 03.08.2014.

1. Carlos do Aniceto 'Liceu' Vieira Dias (1919-1994).
2. Manuel Antonio Rodrigues Junior – Nino Ndongo (____-2005)
3. "Ngoma" são tambores com peles dos dois lados, tocados com as mãos. Redinha assim define: "designação em kimbundu para tambor: quando cilíndrico tem dois tímpanos; quando cônico, um só" (REDINHA, 1972, p.164).
4. Nascido em Luanda a 03.08.1937.
5. Euclides de Fontes Pereira. Luanda (1925-2013).
6. Dikanza é um instrumento de percussão semelhante ao reco-reco do Brasil, ao guero da América Central e Caribe. Da família dos ideofones (instrumento percussivo cujo som é produzido por raspagem sobre o corpo do instrumento), feito com bambu, no qual é friccionada ou percutida uma baqueta de espessura fina sobre talhos transversais. A dikanza é mais comprida que seus equivalentes nas Américas e tem características peculiares de interpretação, muito presente em estilos de música angolana, como o semba.
7. Isabel Salomé Benedito de Palma (1932-1988).
8. Maria de Lourdes Pereira dos Santos Van-Dunem (1935-2006).

Figura 3 – Fontinhas, do Ngola Ritmos e sua dikanza.
Fonte - www.lusorizonte.blogspot.com. Acesso em: 03.08.2014.

Os músicos do Ngola Ritmos, para além do protesto, traziam em sua arte uma proposta de redescoberta da própria cultura, de afirmação de uma identidade coletiva, unificada e compartilhada, de soberania cultural, livre de ditames externos. Todo esse sentimento inflamava a população angolana em prol da independência: dos musseques aos altos graus da classe intelectual; dos artistas aos esportistas; dos angolanos ricos aos pobres. Por mais que seus integrantes fossem de "boas famílias (boa família em tempo de colonialismo significava que não pronunciava mais línguas de cultura africana)"

(MACEDO, 1987, p.13), ou seja, negros angolanos assimilados (o fim da distinção entre assimilados e indígenas só viria em 1961), foram eles que puseram em movimento a proposta lançada no poema "Havemos de Voltar", de Agostinho Neto: cantar em kimbundu, vestir-se com "tangas e missangas", recuperar melodias ancestrais, ritmos locais, colocá-los em instrumentações e harmonizações da cultura ocidental. Ou, como afirma Macedo, "o espaço era português. As sentinelas vigiavam de carabina em punho, para que nada, nenhum belisco, nenhum suspiro, nenhum espaço de voz, ousasse desportugalizar Angola" (MACEDO, 1987, p.16).

O "Processo dos 50", ocorrido em 1959, foi um evento político importante que fortaleceu a luta pela independência, cujos atores sociais envolvidos incluiam 'Liceu' Vieira Dias e Amadeu Amorim, músicos do Ngola Ritmos, grupo musical que já ultrapassava os dez anos de atividades artísticas e militância política:

> O "Processo dos 50" é a designação que se atribui à prisão e julgamento de um grupo de nacionalistas que, insatisfeitos com o domínio colonial português, decidiram empreender clandestinamente ações que conduzissem à independência de Angola. Deste processo fizeram parte indivíduos negros, mestiços e brancos, europeus e africanos, que estavam envolvidos na luta por uma mesma causa – a independência de Angola (CUNHA, 2011, p.2).

9. Os musseques são, pelo menos desde as anos de 1930 até a atualidade, bolsões superpovoados que rodeiam o centro de Luanda. A palavra musseque tem origem no kimbundu (mu seke) e significa areia vermelha. A arquiteta angolana/portuguesa Anabela Quelhas assim o descreve: "o musseque é fechado sobre si mesmo, num entrelaçado complexo e orgânico de ruelas, 'pracetas' e corredores. As ruas são estreitas, com a largura de um homem, sem qualquer tipo de planejamento. Esses corredores são delimitados pelas próprias construções e por vedações, sustentadas por estacas, e fechadas com diversos materiais recuperados nos lixos e abandonados nas obras. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação (disponível em www.blogdangola.blogspot.com.br. Acesso em 25.01.2013). Há, na descrição dos musseques, grande semelhança com as favelas e morros no Brasil, com a diferença de que os musseques estão em áreas planas, horizontais, e as favelas são verticais.

10. Define-se assimilados como uma classe de negros(as) e mulatos(as) angolanos(as) que tem na figura paterna homens que ocupam cargos governamentais, militares e religiosos. Em alguns países africanos estabeleceu-se que os ditos assimilados teriam, entre outros privilégios, direito ao voto.. Tony Hodges destaca a arbitrariedade do termo assimilados que, legalmente, em 1920, significava: "ser maior de dezoito anos, falar português fluente, ser independente economicamente, adotar valores culturais portugueses e ter bom caráter" (HODGES, 2002, p.66). Este grupo de angolanos assimilados, aculturados por padrões europeus, também povoou os musseques na década de 1940 e viria mais tarde assumir a formação do MPLA no final dos anos 1950.

11. Havemos de Voltar (Agostinho Neto): Às casas, às nossas lavras, às praias, aos nossos campos, havemos de voltar / Às nossas terras, vermelhas de café, brancas de algodão, verdes dos milharais, havemos de voltar / Às nossas minas de diamantes, ouro, cobre, de petróleo, havemos de voltar / Aos nossos rios, nossos lagos, às montanhas, às florestas, havemos de voltar / À frescura da mulemba [árvore], às nossas tradições, aos ritmos e às fogueiras, havemos de voltar / À marimba e ao kisanji, ao nosso carnaval, havemos de voltar / À bela pátria angolana, nossa terra, nossa mãe, havemos de voltar / Havemos de voltar, a Angola libertada, Angola independente.

Anabela Cunha, historiadora angolana, descreve e analisa o Processo dos 50, encontrando como causa das prisões de 1959 de integrantes do Ngola Ritmos a produção musical, literária e a mobilização política, consideradas subversivas. "À medida que crescia a consciência nacionalista nas colônias e a pressão internacional, Portugal tomou uma série de medidas para manutenção do status quo, entre as quais a instalação em Angola, em 1957, da polícia política – a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE)" (CUNHA, 2011, p.3). Muitas vezes disfarçados de clubes desportivos ou recreativos, organizações civis angolanas reagiam realizando ações políticas clandestinas que visavam difundir os ideais nacionalistas entre os angolanos. Clubes recreativos como Bota Fogo e Espalha Brasa se destacaram como pontos de educação, saúde e lazer, em um momento que havia enorme escassez desses itens na sociedade angolana. Movimentos literários (Vamos Descobrir Angola), jornais, grupos de teatro (Gexto e Fogo Negro), grupos femininos e células políticas se articularam ali. A clandestinidade foi a melhor forma de continuar contestando o colonialismo. Ainda segundo Cunha, "as ações clandestinas não cessaram com a prisão deste grupo de nacionalistas; pelo contrário, continuaram e alastraram-se pelo território angolano e no estrangeiro" (p.6).

Em seu artigo acadêmico, Cunha reúne depoimentos de patriotas envolvidos com o Processo dos 50: segundo João Fialho da Costa, "a partir daquela data, o mundo ficou a saber que Portugal andava a esconder uma situação política que já existia, mas dizia que era multirracial, que éramos todos irmãos, que nos dávamos todos maravilhosamente" (p.6). Segundo a autora, o Processo dos 50 foi "o primeiro julgamento político na história da colonização portuguesa em África. O julgamento foi injusto e as penas aplicadas foram severas, porque além da pena de prisão, foram privados de quaisquer direitos civis" (p.7). Os condenados foram enviados à ilha-presídio do Tarrafal (Cabo Verde), onde ficaram presos ou morreram. Do conjunto destaque da música angolana desse período, do semba, o Ngola Ritmos, 'Liceu' Vieira Dias e Amadeu Amorim ficaram presos de 1959 a 1969, sem poder receber visitas, ler um livro, escrever ou tocar violão, sob condições muito precárias de sobrevivência. Outros membros do Ngola Ritmos foram deslocados de Luanda para enfraquecer a ação do grupo: Zé Maria foi afastado para o Lubango, Fontinhas foi transferido para o Moxico em 1957.

O músico Carlitos Vieira Dias (1949), filho de 'Liceu', relembra o momento: "o meu pai foi preso em 1959, no Processo dos 50; esteve 10 anos lá dentro. Quando ele voltou, me encontrou com 21 anos... Problemas graves... Passou 10 anos lá... imagina. Mas no fim, o sacrifício valeu a pena. [risos] em parte [risos]" (depoimento em 16.10.2015).

De fato, em 1959, o grupo Ngola Ritmos foi abalado pelas prisões de Liceu e Amadeu na prisão do Tarrafal em Cabo Verde e pela transferência de Fontinhas e Zé Maria para outras sedes governamenta-

12. Os 56 patriotas pró-Angola, presos, são considerados integrantes do Processo dos 50, sendo quatro europeus. A única mulher presa e julgada foi Maria Julieta Gandra, europeia, acusada de participar e apoiar as reivindicações dos patriotas.
13. Clubes recreativos luandenses que para além de atividades recreativas, atendia outras urgências sociais, como a oferta de cursos profissionalizantes e alfabetização. Por fim, tornavam-se ambientes propícios para formar células de articulação política pró-independência. 14. Para mais informações, ver: Marcelo Bitencourt (História – UFF).
14. Lubango e Moxico são cidades respectivamente ao sul e a leste de Angola; distantes da capital Luanda a 900km e a 930km.

is em províncias distantes de Luanda, pois ambos eram funcionários públicos. A luta política clandestina, paralela à atividade musical, estava presente na vida de todos os integrantes do grupo, "embora nenhum de nós soubesse o quanto o outro estava metido, pois, na altura, quase nem com a mulher se podia falar".

Referente à produção musical do Ngola Ritmos e sua participação direta no processo de inserção do semba no projeto de independência nacional, alguns autores apontam para o diferencial do grupo em relação a outros destaques musicais da época, pois os Ngola Ritmos enfatizam a linguagem rural angolana, adaptada a uma instrumentação e harmonização ocidentalizadas. Tais grupos (Catarino Bárber, Garda e Seu Conjunto, Trio Assis, São Salvador – intérpretes de gêneros externos, como "rock, samba, swing, valsas e tangos" (WEZA, 2007, p.29)) foram gravados por selos europeus e lançados na década de 1950, nomeados como música folclórica, embalados em capas que, segundo Moorman, "apelavam para uma sensibilidade lusotropicalista", enfatizando máscaras tribais e os músicos em roupas tribais também. A historiadora contextualiza a eclosão do Ngola Ritmos e do semba dentro de um ambiente propício para isso:

> em Angola, a confluência de dinâmicas políticas, sociais, culturais e tecnológicas permitiu imaginar a nação. A chegada das estações de rádio, o custo relativamente baixo para comprar um rádio e a chegada da indústria de gravação. Estes elementos juntos revelaram uma nova forma de música, o semba, integrando-se à imaginação da nação (MOORMAN, 2008, p.160).

A relação com as músicas do carnaval também é referida pelos músicos. Carlitos Vieira Dias teoriza sobre o procedimento adotado por seu pai no aproveitamento das rítmicas dos grupos carnavalescos:

> o semba que se tocava naquela altura foi uma mistura de ritmos da kazukuta, aquela música tocada com os instrumentos tradicionais, e em tons maiores. Então, o meu pai agarrou nesses ritmos, passou pra guitarra [violão] as batidas, mas tocando em tons menores. E é a isso que se chamou já o semba urbano. Porque o semba não é mais do que o kazukuta tocado em menor, com violão (Depoimento em 16.10.2015).

Sobre o carnaval e festejos carnavalescos em Angola estes ocorreram e ocorrem em todas as províncias do país, mas as festas das cidades litorâneas (Luanda e Benguela, principalmente) sempre foram as mais importantes e com maior adesão do público. Ferreira (2015) associa os primeiros sinais da presença de festejos carnavalescos em Angola a partir de 1648, "que assinala a reconquista portuguesa de 'Loanda' aos holandeses, por Salvador Correa de Sá e Benevides" (2015, p.39). No entanto, "tendo em conta que a colonização portuguesa inicia, sobretudo, a pretexto da cristianização, foi por volta de 1900 que a manifestação [o carnaval] ganhou foros de verdadeira celebração" (2015, p.39) e se disseminou com maior ênfase conforme fosse maior a presença do português. Esse fato teria colaborado para a consolidação de um carnaval mais numeroso em Luanda, Lobito, regiões com maior presença portuguesa, e na província do Kwanza Norte (Dondo e Ambaka), "onde os ocupantes

15. Entrevista de Amadeu Amorim a Silvia Milonga. Disponível em www.angola-luanda-pitigrili.com. Acesso em 17.11.15.

supunham haver grandes minas de prata" (FERREIRA, 2015, p.40).

Os grupos carnavalescos e os grupos de dança das décadas de 1930 a 1960, da região de Luanda foram muito referidos em relatos da pesquisa de campo como decisivos para a construção do semba, do Ngola Ritmos em diante, por estarem presentes neles muitos dos elementos que 'Liceu' Vieira Dias, líder do grupo, buscava expressar em seu projeto de nacionalização da música angolana através do semba. O carnaval angolano, mas principalmente o carnaval litorâneo angolano, revelou-se uma das mais importantes fontes de ritmos, danças e vestimentas utilizadas pelos músicos sembistas para a definição dos parâmetros do gênero musical semba.

São muitos os termos que surgiram nos depoimentos e nas ainda poucas publicações (livros, artigos, filmes, catálogos) sobre os ritmos e danças do carnaval luandense. Às vezes, há divergências entre autores ou depoentes sobre se determinada palavra representa uma dança, um ritmo ou um elemento do figurino. Podemos apresentar os ritmos mais citados dos festejos carnavalescos de Angola: Kazukuta, Kabetula, Rebita, Varina e Dizanda. A kabetula, a kazukuta e a rebita são os que surgem como mais fortemente ligados à criação e à produção do semba: ritmos e gêneros musicais carnavalescos que orbitam em torno do processo de consolidação do semba, formalizado pelo Ngola Ritmos e, daí em diante, recriado por artistas contemporâneos e sucessores. Tais expressões eram apresentadas pelos grupos que festejavam o carnaval ainda sem o ordenamento do desfile em linha reta, em uma avenida da cidade. Os principais grupos carnavalescos eram Kabokomeu, União Mundo da Ilha, União Kabetula do Morro Bento, Cidrália. Cada um desenvolvia maneiras únicas de interpretar suas músicas, o que conferia um estilo próprio de tocar, reconhecível por ouvintes especializados.

Bonga (1942), um dos artistas mais representativos da música angolana da atualidade, a respeito do peso da música de carnaval angolana sobre o semba e sobre seu próprio desenvolvimento como artista, destaca:

> O que é bom frisar, se quer falar alguma coisa que tenha peso e que seja real do Bonga, é dizer que a entrada pelo folclore, toda essa campanha que nós fizemos na adolescência, foi muito importante, porque daí que nós criamos a definição. Viver 23 anos de vida sempre com a música, as tradições, os ritmos e tudo mais é que fez aquilo que eu sou hoje: graças a essa vivência. Naqueles bairros pobres, mas com uma cultura muito rica, africana [grifo nosso].
> M - E quais eram os bairros?
> B - Tínhamos o bairro Marçal; ahhh, pra mim o Marçal era o sítio ideal. Depois tínhamos o Rangel também, tínhamos o bairro Operário, o Sambizanga. (Depoimento em 19.11.2014).

Aqui, é importante destacar o binômio de pobreza material e riqueza cultural revelado no depoimento de Bonga a respeito do cenário urbano angolano na metade do século XX e tão comum em situações semelhantes espalhadas pelo mundo: de quando o artista, em meio a um ambiente desfavorável economicamente, manifesta uma cultura rica e sofisticada. Temos a nosso alcance exemplos recentes no rap, no techno-brega, que reforçam a presença de tal binômio.

Ferreira (2015), pesquisador e ex-integrante de duas importantes entidades culturais de Angola, o Clube Bota Fogo e o grupo músico-teatral Ngongo, divide o carnaval praticado em Angola de 1930 a

2015 em quatro períodos: o primeiro vai de 1930 a 1960, quando são fundados os primeiros grupos, que rivalizavam entre si pela melhor fantasia, a melhor música, o maior entusiasmo. Nos anos 1930 e 1940 esses grupos carnavalescos tiveram seu auge, sonorizados por expressivas "percussões, dikanzas, cornetas, apitos e chocalhos" (BIGAULT, 1999, p.18). Como o carnaval também era um meio de luta contra a colonização portuguesa, teve suas atividades suspensas em 1944 e 45 e entre 1961 e 1963, logo após o início da Guerra Colonial. O segundo período dos carnavais de Luanda, segundo Ferreira, situa-se entre 1964 e 1974, com uma presença mais numerosa de canções de intervenção política. Após a independência houve um novo período sem festejos carnavalescos, de 1975 a 1977, em função dos conflitos entre os partidos, que prosseguiram mesmo após o 11.11.1975. O terceiro período do carnaval, de 1978 a 1992, foi o único cuja data festiva não seguia os parâmetros que definem o carnaval no Brasil, por exemplo, onde o domingo de carnaval sempre ocorre no sétimo domingo antes do domingo de Páscoa. O carnaval angolano dessa época foi nomeado de Carnaval da Vitória, sempre realizado em 27 de março, "para comemorar a vitória das Forças Armadas Populares de Libertação de Angola (FAPLA) sobre o exército invasor da África do Sul" (FERREIRA, 2015, p.41). O quarto — e último período do carnaval de Angola —, iniciou em 1994 e continua até os dias de hoje, de volta ao calendário litúrgico da Quaresma.

A linhagem musical de Liceu Vieira Dias (1919-1994), mentor do Ngola Ritmos, músico pesquisador que foi ao interior do país coletar melodias e ritmos para reinterpretá-los com seus colegas de grupo, é rica: seu tio, irmão da mãe, José Fansone, foi o grande nome da rebita – tocava concertina; o avô, pai da mãe, era italiano e gostava de música. Carlitos Vieira Dias, músico e filho de 'Liceu', supõe que o pai pegou esse lado musical talvez pelos italianos do lado materno. Por parte de pai, o kota 'Liceu' tinha um pai que tocava piano; a mãe tinha o grupo de rebita dela: ela tocava dikanza. Liceu tocava acordeon, viola e piano, e era bancário funcionário publico. O pai era administrador do posto. Carlitos Vieira Dias, em entrevista para essa pesquisa, lembra que nos fins de semana, natal, ano-novo, o avô tinha uma quinta (um quintal) em que reuniam 40 netos em torno de uma mesa. Carlitos recorda que até cinco anos atrás eles eram 150 primos.

O filósofo Kwame Appiah afirma que "se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana [ou brasileira] sem raízes africanas)" (1992, p.216). Podemos inferir que o semba seminal do Ngola Ritmos e dos grupos contemporâneos a ele compilou a partir da segunda metade da década de 1940 elementos das danças e ritmos do carnaval angolano dos grupos folclóricos e com isso estabeleceu o que viria a ser a música representativa desse país que conquistaria a independência em 1975. A gama ampla e diversificada de culturas e línguas no território angolano foi aproximada pelos sembistas em seu projeto nacional. Mas antes de aproximar a população através de um uma linguagem musical própria e compartilhada, era preciso afirmar seu lugar, enfrentando

(com sabedoria) uma já naturalizada depreciação e restrição a expressões em kimbundu ou outros idiomas por parte do colono português. Quem iniciou esse trabalho de afirmação foram os integrantes do NGOLA RITMOS.

Ariel de Bigault, cineasta, produtora, conhecedora tanto da música angolana quanto da música brasileira, revela, em entrevista que realizamos com ela por e-mail, suas posições sobre o que vem a ser o Semba:

> O semba tem suas raízes nas músicas tradicionais da região kimbundu, da cidade de Luanda e da ilha de Luanda e [...] não tem uma definição clara, única, unívoca: é um movimento e uma estrutura musical que começa a desenhar-se nos anos 1960, tem tido muitas formas, e tem muitos sembas diversos. Até hoje parece que designa quase todas as músicas de Luanda, e nem todas são sembas (BIGAULT, depoimento via e-mail, 15.12.2014).

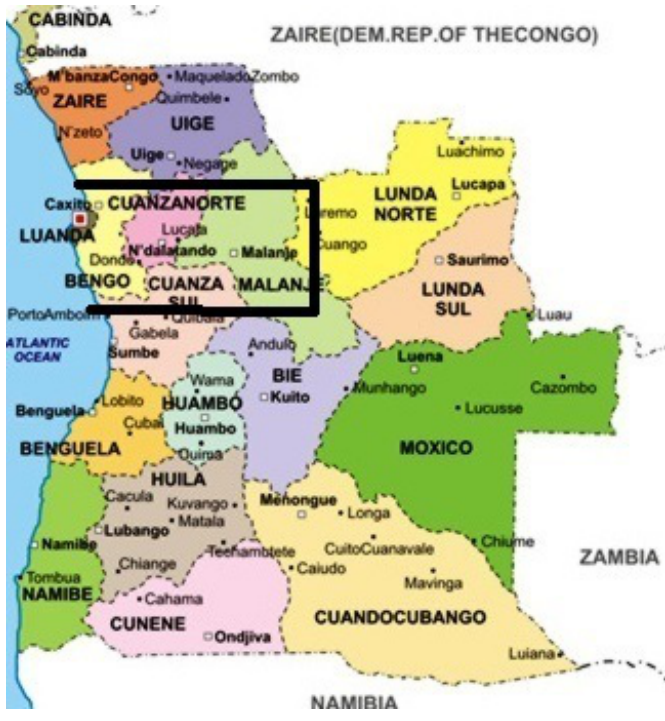


Figura 4 – Em destaque, a região do país em que predominou a produção e práticas musicais associadas ao semba. O idioma local nessa região é o kimbundu.
Fonte: www.movv.org. Acesso em 20.02.2015.

Em algumas particularidades estilísticas, que Bigault alega estarem generalizadas no discurso sobre a música de Luanda, encontramos, ao longo dos quatro anos de trabalho, pontos de diferenciação do semba com outros gêneros musicais e, assim, construímos a pesquisa sobre o semba angolano de 1950 em diante. Nessa publicação, entretanto, estaremos restritos ao período em que a primeira forma-

16. Segundo Menezes, "Angola tem população predominantemente de origem bantu, que abrange o grupo de povos em cujas línguas a desinência '-ntu' significa homem" (2000, p.101). A população de Angola compreende cerca de 100 grupos etnolinguísticos de origem bantu, que podem ser divididos em nove grandes grupos. Os principais são: Ambundu (+/- 20% da população) – falam kimbundu; Ovimbundu (+/- 36% da população) – falam umbundu; Bakongos (+/- 15% da população) – falam kikongo.

ção do grupo Ngola Ritmos esteve ativa, de 1947 ao final da década de 1950, quando alguns de seus integrantes foram presos, e outros transferidos pelo governo colonial para outras regiões da colônia por serem funcionários públicos.

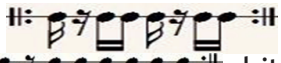
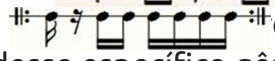
O Ngola Ritmos não encerrou suas atividades em 1959: foi reformulado e se manteve até 1970, desempenhando papel de embaixador da música angolana em Portugal. Exibiu-se em teatros e na televisão portuguesa com as roupas angolanas típicas, as danças, os instrumentos, o idioma kimbundu consoantes a um projeto português de ações que incentivavam a expressão da cultura das províncias do ultramar "para que, em contato com a cultura portuguesa, originassem a cultura lusotropical", apoiados em uma interpretação às teses de Gilberto Freyre. Ou, como consta nas Bases Gerais para a Ação Psicossocial, programa do governo português, "era preciso distraí-los" (ALVES, 2015, p.99).

Jorge Macedo (1941-2009), etnomusicólogo e poeta angolano, relata o testemunho que recebera de Liceu Vieira Dias a respeito da decisão de "nos anos cacimbosos de 1940 se mergulhar, cabeça e alma, nas 'sembas', tomando aqui semba como nome englobalizante de tudo o que faz dar massemba (umbigadas) no folclore angolano" (MACEDO, 1989, p.21). Da música que embalava "tudo o que fazia dar massemba" até onde chegou o Semba: esse percurso mostrou-se para nós extenso e resistente, diverso e de amplo alcance. Extenso e resistente, pois são quase 70 anos, dos quais em pelo menos 37 deles o país esteve em guerra; diverso porque identificamos em nossa pesquisa pelo menos 10 outros gêneros musicais interagindo com o semba; e de amplo alcance pelo fato de os criadores do semba sempre usufruírem da tecnologia disponível em cada época para alcançar um público maior (via rádios, compactos, LPs, CDs, internet)

A escuta sistemática e continuada nos permitiu destacar elementos recorrentes que caracterizam o gênero musical semba e o aproximam ou diferenciam de outras expressões musicais: da kabetula, kazukuta, kizomba, kuduro e rebita (angolanos), da kilapanga, da rumba congolaise e da coladera caboverdiana (africanos), da música afro-latina de rumbas, mambos e sambas (Cuba, Caribe e Brasil), e da aqui denominada canção europeia. Temos convicção de que é da junção de unidades mínimas de significação partilhadas pelos músicos, pelo público, pelos produtores, pelo mercado fonográfico que desponta e fixa-se um gênero ou estilo musical, qualquer seja ele. O semba, semelhante aos outros gêneros mencionados, é feito de "uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte" (MARTIN-BARBERO, 2001, p.82), a partir de elementos dispersos de outros gêneros musicais que, reunidos em um contexto (Angola), em um período histórico (anos 1950 em diante) e com um determinado grupo humano formam um novo e único gênero musical.

A inserção de outros gêneros musicais como orbitantes em torno do semba, para, em diálogo entre seus artífices, ressaltar aspectos próprios do semba surgiu a partir dos depoimentos dos músicos entrevistados e da escuta dos

17. Sabemos que não atingimos, com este estudo, a totalidade de interações com outras manifestações expressivas que o semba estabelece(u) ao longo do tempo.

fonogramas. No caso específico e paradigmático do Ngola Ritmos é muito presente a relação direta com ritmos do carnaval angolano, como a kazukuta, a kabetula e a rebita: a kazukuta e a kabetula ;  2) kabetula  ebita por ser na dança desse específico gênero de música e dança de salão angolano que se dá a semba, ou umbigada entre os casais. Portanto, os integrantes do Ngola Ritmo também mergulharam nas expressões do carnaval angolano para forjar um gênero que pudesse dialogar com outras expressões do atlântico negro, incorporando violões, harmonizações, como por exemplo aquelas vindas das músicas da população afro-latina.

O contato com a música brasileira e da América Latina em geral é mencionado nas entrevistas e percebido na sonoridade de algumas canções do Ngola Ritmos, revelando, muito mais do que raízes ou origens, as conexões e interações entre fazeres musicais, semelhantes, porém distintos. Carlitos Vieira Dias relembra algumas influências de seu pai:

> o meu pai, pra além do Ngola Ritmos, criou o Grupo dos Sambas, e ele compunha uns sambas à moda angolana. [...] Porque aqueles anos do tempo do meu pai eles tocavam muitos sambas; o samba era uma música muito ouvida aqui. Sobretudo na classe urbana de Luanda.
> M - chegava através de discos?
> CVD - Sim. Vinham muitos barcos comerciais pra cá; então nós ouvíamos aqui o Ataulfo Alves, a Carmélia Alves e seus Cangaceiros – estiveram cá! Vieram cantar cá! O Noite Ilustrada, o Jackson do Pandeiro! A malta aqui gostava do Jackson. Depois começamos a ouvir o Ivon Cury, que também chegou a cantar aqui; mandava um vozeirão incrível. (Depoimento em 16.10.2015).

Outro músico com quem tivemos contato foi Marito Furtado, baterista da Banda Maravilha, agrupamento fundado em 1992 auto-denominado como Os Embaixadores do Semba. Marito mencionou as ligações do Ngola Ritmos com a música afro-latina em função de uma canção específica, Muxima, canção de tradição popular, rearranjada e interpretada pelo Ngola Ritmos, considerada um hino informal de Angola. Diz Marito:

> A leitura que eu faço é que o Ngola Ritmos era muito influenciado pela música latina – porque, o que o kota Liceu fez? Ele juntou a harmonia àqueles tambores, das turmas. Foi o primeiro a juntar instrumentos harmônicos aos batuques. E essas cordas ele foi buscar aonde? Na música brasileira, que ele ouvia muito, na época. Ele próprio assumiu isso. [...] Eles ouviam muita música latina. Isto que eles estão a tocar aqui, para mim é BOLERO. Aquele bolero tocado com bongôs...
> M - Eu já vi chamarem de LAMENTO... BALADAS... a coletânea Angola 60´s coloca essa definição. A Marissa Moorman também.
> MF - Mas lamento o que é? Lamento é o que ele está a cantar. Ele tá a cantar um lamento, tá a falar de muxima, que é coração... deus... isso é um lamento. Agora, ritmicamente, não há nenhum ritmo chamado lamento. Se formos falar de ritmo, isto é um bolero. Aquilo que fazem os bongôs nos boleros, o Fontinhas fez na dikanza. E é engraçado ver como ele tocava, ele tocava a dikanza com aquelas dedeiras; ele nem riscava aqui [nas ranhuras]. No bolero só fazia isso. Mas isso é tirado tudo da música latina: Brasil, Cuba, das Caraíbas... (Depoimento em 28.10.2015).

A partir desse paradigma proposto pelo Ngola Ritmos para o semba angolano, alguns aspectos foram ao longo de déca-

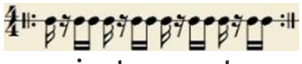
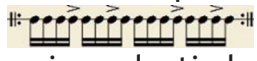
17. Sabemos que não atingimos, com este estudo, a totalidade de interações com outras manifestações expressivas que o semba estabelece(u) ao longo do tempo.

das se consolidando através do processo criativo de dezenas ou centenas de artistas envolvidos com o semba em Angola, e que podemos agora sintetizar:

- O timbre agudo da percussão — o uso sistemático da dikanza marcou esse registro tímbrico nos anos 1960, que, mais tarde, foi substituído/adaptado pela pandeirola (ou pandeiro meia-lua) e o hi-hat da bateria, mas sempre enfatizando essa textura tímbrica aguda e um comportamento improvisativo.

- A presença do baixo (inicialmente a guitarra-baixo e depois o baixo elétrico), ocupando a região grave, marcando as cabeças de tempo com padrões, ou grooves, de pouca variação.

- O idioma kimbundu predominante nas canções é outra marca inegável dos sembas, principalmente, dos 1960's aos 1980's.

- São elementos recorrentes do semba as células rítmicas padrão  e  , nos instrumentos percussivos de timbre agudo já mencionados.

- Os coros de resposta, com aberturas de vozes em acordes, principalmente nos refrões, imprimem uma coletividade que também caracteriza o semba.

- A 'malha percussiva' de ngomas, pares de tumbas, bongôs e timbales preenchendo todas as semicolcheias dos tempos, variando em acentuações, mantendo, às vezes, uma suspensão dos tempos fortes.

- A ausência de um registro percussivo mais grave nas 'cabeças de tempo', é outra marca diferencial do semba em relação ao samba, por exemplo. O semba caracteriza-se mais por suas frequências agudas na sessão rítmica.

- A guitarra solista, protagonista, com ares da maneira congolesa de usar a guitarra, também pode ser identificada como recorrente no semba.

- A abordagem política, de denúncia de injustiças, de afirmação de um orgulho angolano, é marcante nos textos dos sembas.

- Outros temas presentes nas letras de sembas são a exaltação ao país, a esperança, a saudade, situações de feitiçaria, de relações pessoais.

- Os instrumentos de sopro (trompete, sax tenor e trombone), tomados emprestado de tradições dos vizinhos da RDC, do zouk antilhano ou do afrobeat nigeriano foram incorporados em uma segunda fase do semba urbano.

- A postura, majoritariamente festiva, de convite à dança, é outra marca forte do semba.

- O bpm (batidas por minuto) do semba, registra oscilação entre 108 e 145bpm, sendo 128bpm a média.

Enfim, uma ampla gama de características que reúne os principais elementos constituintes do semba de Luanda e arredores, formalizados pelos integrantes do Ngola Ritmos, a partir de 1947, por suas pesquisas de recolha e pela consulta aos familiares mais velhos. A música dos interiores de Angola servindo de “munição” para que jovens urbanizados, assimilados, ecoassem nos palcos, rádios e ruas da colônia o sentimento de angolanidade que se construía e fortalecia à medida em que as independências se sucediam em outras regiões do continente.

Referências bibliográficas

ALVES, Amanda Palomo. Angolano segue em Frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. Rio de Janeiro: UFF, 2015. Tese (Doutorado em História), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2015.

APPIAH, Kwame Anthony. Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (1ª edição em 1992).

BIGAULT, Ariel de. ANGOLA 60´s: 1956-1970. CD. Paris: Buda Musique, 1999.

CLIFFORD, James & GEORGE E. Marcus. Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley: UniversityofCalifornia Press, 1986.

CUNHA, Anabela. "Processo dos 50": memórias da luta clandestina pela independência de Angola. Revista Angolana de Sociologia [on-line], (Luanda),08/2011. Disponível em: www.ras.revues.org. Acesso em: 21.07.2014.

FERREIRA, Roldão. Carnaval: a maior festa do povo angolano. Luanda: INIC, 2015.

GUBER, Rosana. La Etnografia: método, campo y reflexividad. Bogotá: Norma, 2001.

HODGES, Tony. Angola: do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem. Lisboa: Principia, 2002.

KUSCHICK, Mateus Berger. Kotas, Mamás, Mais Velhos, Pais Grandes do Semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico negro. Campinas: UNICAMP, 2016. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

MACEDO, Jorge. A Dimensão Africana da Cultura Angolana. Luanda: INIC, 2006. (1989)

_____. Obreiros do Nacionalismo Angolano: Ngola Ritmos. Luanda: UEA, 1987.

MARTIN-BARBERO, Jesus. Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

MOORMAN, Marissa J. Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times. Athens: Ohio University Press, 2008.

REDINHA, José. Instrumentos Musicais de Angola. Coimbra: Editora da Universidade de Coimbra, 1972.

SETAS, Antonio. História do Reino do Kongo. Luanda: Ed.Mayamba, 2007/2011.

WEZA, José. O Percurso Histórico da Música Urbana Luandense: subsídios para a história da música angolana. (ensaio). Luanda: Sopol, 2007.

SITES E BLOGS PESQUISADOS:

www.blogdangola.blogspot.com.br. Acesso em 25.01.2013.

www.lusorizonte.blogspot.com. Acesso em: 03.08.2014.

www.movv.org. Acesso em 20.02.2015.

ENTREVISTAS:

Bonga (José Adelino Barceló de Carvalho). Depoimento em São Paulo em 19.11.2014.

Carlitos Vieira Dias. Depoimento em Luanda em 16.10.2015.
Marito Furtado. Depoimento em Luanda em 28.10.2015.

anuário 55º FESTIVAL DO folclore
JUBILEU DE ORQUÍDEA

Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia [1]

Guilhermina Lopes
Érica Giesbrecht
Lenita Waldige Mendes Nogueira

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Doutora em música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2018. Investigadora colaboradora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - CESEM, da Universidade Nova de Lisboa. Integra o projeto temático "O Musicar Local (FAPESP/UNICAMP/USP). Dedica-se ao estudo do canto lírico e integra o Coro Contemporâneo de Campinas.

Resumo

Marcados por uma concepção eurocentrista, os primeiros relatos sobre a colônia constituíam basicamente impressões de seus autores - cronistas, missionários e viajantes- sobre o que aqui encontravam. Não constituíam, ainda, estudos sistemáticos da população nativa e de sua cultura. Referências sobre o local e os costumes visavam uma ação de domínio ou "civilização" sobre o "outro", tido como inferior. A historiografia musical produzida no Brasil durante os séculos XIX-XX guiava-se pelos ideais de progresso e nação, buscando encontrar os fatos que ilustrassem o percurso da música em direção à emancipação do modelo europeu. Desejosos do reconhecimento internacional da música brasileira, os autores buscavam demonstrar a existência de uma tradição que remontasse a um "passado estável e imemorial". A música sacra representava a transplantação de valores coloniais, enquanto os gêneros híbridos da modinha e do lundu, marcados pela influência africana eram vistos como potenciais formadores de uma música nacional. O nacionalismo ganharia vigor com o projeto modernista de criação de uma "música artística" a partir da elaboração do material musical folclórico segundo princípios europeus. A década de 80 marca uma revisão crítica do mito construído sobre as três raças formadoras de "uma identidade musical brasileira", resultando em um florescimento acadêmico da etnomusicologia, disciplina que se voltava para a

1. *Publicado originalmente nos Anais do III Simpósio de Pós-Graduação em Música – SIMPOM. Rio de Janeiro (2012).*

compreensão do fazer musical dos grupos estudados e não mais [ou não tanto] para a afirmação de uma identidade nacional. No Brasil, o grande passo para a institucionalização da disciplina foi a fundação, em 2001, da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Atualmente, a disciplina, que admite as perspectivas disciplinares da música e da antropologia, encontra-se em franca expansão, voltando-se cada vez mais para abordagens êmicas e participativas e para o diálogo com a produção internacional.

Palavras chave: Etnomusicologia, Historiografia Musical Brasileira, Nacionalismo

---

Os primeiros relatos sobre a colônia constituíam basicamente impressões de seus autores sobre o que aqui encontravam. Não constituíam, ainda, estudos sistemáticos da população nativa e de sua cultura. O discurso dos autores, cronistas, a serviço dos governantes, e missionários religiosos, em sua maioria, a serviço da Igreja Católica, revelava uma concepção eurocentrista. Referências sobre o local e os costumes visavam uma ação de domínio ou "civilização" sobre o "outro", tido como inferior. Segundo Diósnio Machado Neto, "o relato é sempre realizado na perspectiva das pertenças individuais, da subjetivação de valores que emergem do distanciamento crítico da alteridade." Relatos de viajantes independentes também foram publicados e vendidos a uma burguesia europeia nascente, sequiosa de instrução, entretenimento e, em última análise, da validação de seus valores e confirmação de sua superioridade moral (NERY, 2001, apud MACHADO NETO, não publicado). Misturavam-se, nesses textos, a realidade e a fantasia – resquícios do imaginário medieval. "As hipérboles tornam-se lugar comum, tanto para sublinhar o exótico como para defender uma terra de região marginal." (MACHADO NETO, não publicado). Até esse momento, predominavam as descrições dos indígenas. Há poucas referências aos escravos em épocas anteriores à explosão da mineração. A partir do século XVIII, o foco desloca-se dos nativos para os costumes da população inserida no sistema civilizacional europeu. Formou-se, segundo Machado Neto, "um verdadeiro cânone discursivo, sempre na perspectiva do atraso social, da luxúria da elite, do escárnio da escravidão, da indolência e luxo da vida religiosa, da prática escancarada da simonia e da corrupção das autoridades régias."

A vinda da Corte Portuguesa para o Brasil em 1808, a consequente elevação de Colônia a Reino e a posterior independência política do país em 1822 refletem e, ao mesmo tempo, impulsionam o pensamento nacionalista, que se manifesta na política, na literatura e nas artes. O liberalismo, um dos motores da Independência, reflete-se na visão romântica, marcada pelo subjetivismo, busca de liberdade individual e "preocupação com a construção de uma história do Brasil pela perspectiva do brasileiro". (MACHADO NETO, não publicado). Em 1836 foi publicada a

2. Slides da aula A historiografia colonial: viajantes, missionários e cronistas, parte da disciplina "Análise da Historiografia Musical Brasileira", ministrada pelo prof. Diósnio Machado Neto no programa de pós-graduação em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) no segundo semestre de 2011. Material não publicado.

Revista Nitheroy, projeto de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806 – 1879) e Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), com o apoio do imperador D. Pedro I. O ideal romântico nacionalista permeava os textos, que discutiam ciência, política e arte. O ensaio Ideias sobre a música, de autoria de Porto Alegre, traz uma digressão histórica linear sobre o valor da música, desde os gregos até sua manifestação na obra de D. Pedro I, fundador do Império. Relaciona, portanto, a maior evolução da música à fundação do Estado nacional. Trata a música dos nativos como primitiva e tumultuada.

> [...] no estado selvagem, e de barbaria, a música não é mais do que uma assuada contínua; o canto se apresenta em forma de uivos e a orquestra [isto é, os instrumentos] como um tumulto de armas; mas logo que um pequeno grau de civilização se introduz, ela muda de caráter, e isso se observa nos selvagens do Brasil (PORTO ALEGRE, 1836, p.176).

A música, segundo o autor, expressa o clima e o solo. Considera que o tipo fisionômico, a mímica e a declamação influiram muito sobre a produção artística. Já se percebe a presença do mesologismo e do determinismo racial, correntes de pensamento de que trataremos mais adiante. Vê no lundu e na modinha a manifestação do espírito nacional. Porém, ainda não identifica uma "música nacional". Nega a nacionalidade da música sacra colonial, considerando-a mera transplantação do modelo europeu. A música de origem popular não seria, para Porto Alegre, suficientemente elaborada, sendo por ele colocada num patamar inferior ao da música erudita. Logo, a modinha e o lundu constituiriam as bases de uma música erudita nacional ainda por se fazer. Entre os autores desse período, destaca-se, ainda, Silvio Romero (1851-1914), para quem a nossa sociedade era produto da mestiçagem racial e cultural. Entretanto, acreditava na desigualdade das raças, vendo o branqueamento gradual da população como o caminho para o progresso. Por mais que hoje se discorde de suas ideias, deve-se destacar a atenção por ele conferida à cultura mestiça e popular, a partir de então considerada a base do pensamento e da arte nacional. (LEONI, 2010)

A partir das últimas décadas do século XIX, faz-se sentir, no meio intelectual brasileiro, o impacto de teorias europeias que proporcionavam um novo enfoque aos estudos históricos, literários, sociais e antropológicos. A principal dessas teorias foi o Positivismo, concepção filosófica que considerava o método da ciência como o único válido, devendo-se estender "a todos os campos de indagação e da atividade humana" (ABBAGNANO, 2000, p. 777). O francês Auguste Comte (1798-1857), principal teórico do Positivismo, enfatizava a ideia do homem como ser social e propunha o estudo da sociedade por meio de métodos e técnicas empregados pelas ciências naturais (CHAUÍ, 2008). Fortemente influenciada pelo Positivismo, a produção historiográfica brasileira das primeiras décadas do século XX é marcada pela busca da comprovação da existência, desde tempos remotos, de uma música "autenticamente brasileira". Deve-se destacar que o país vivenciava a esperança resultante do estabelecimento do regime republicano, em 1889. Buscava-se fazer do Brasil uma "nação moderna e progressista" (SOARES, 2007). Foram influentes, também, as teorias deterministas, caracterizadas, nas Ciências Humanas, pela busca de elementos condicionadores da sociedade e da cultura. Destacam-se o Determi-

nismo Geográfico, defendido pelo inglês Henry Buckle (1821-1862) e o Determinismo Integral, formulado pelo francês Hippolyte Taine (1828-1893). Enquanto Buckle considerava o meio físico como o principal elemento condicionador, a teoria de Taine englobava, ainda, os fatores raça e momento histórico. (VOLPE, 2008). Nas primeiras histórias da música brasileira, fatores climáticos, mesológicos e características raciais da população são assinalados como definidores de uma "expressividade musical brasileira". Relacionado a essas concepções e igualmente dominante no período em questão era o evolucionismo, que teve na figura do filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903) seu maior expoente nas Ciências Humanas. Segundo essa corrente de pensamento, evolução significaria essencialmente progresso, e este investiria todos os aspectos da realidade (ABBAGNANO, 2000, p. 396). A evolução dar-se-ia, necessariamente, do simples para o complexo. Desde a publicação de Ideias sobre a Música já se percebe o esforço para traçar uma linha evolutiva que teria sua culminação na expressão nativista do lundu e da modinha. A música portuguesa representava a transplantação de valores coloniais; a indígena e africana eram vistas como rudes.

O nacionalismo musical brasileiro ganharia verdadeiro impulso na década de 20 do século passado, sobretudo após a Semana de Arte Moderna de 1922. Na década seguinte, consolidar-se-ia como corrente hegemônica na música erudita. O projeto nacionalista, encabeçado por Mário de Andrade (1893-1945), e discutido em seu "Ensaio sobre a música brasileira" (1928), visava à construção de uma "música artística brasileira", a partir da elaboração, segundo princípios estéticos e estruturais europeus, do material musical proveniente da música popular. Deve-se esclarecer que o que se chamava "música popular" era o que hoje consideramos a música folclórica, eminentemente rural, e a "parcela da produção urbana ainda não deturpada pelas influências consideradas deletérias do urbanismo e do mercado cultural em formação." (BAIA, 2010, p. 24). Em 1937, Mário fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore. No ano seguinte, organizou e participou da Missão de Pesquisas Folclóricas, cuja equipe visitou diversos estados brasileiros, em busca de material etnográfico, especialmente na música. O objetivo de tais pesquisas não era, contudo, a realização de um estudo aprofundado da nossa tradição oral, mas sim a coleta de "matéria-prima". Tal concepção ia de encontro à política populista de Getúlio Vargas, que assumiu a presidência do país em 1930, consolidando seu regime a partir de 1937, com a instituição do Estado Novo (1937-1945). Sua propaganda nacionalista centrava-se na figura do mestiço cordial, que seria o responsável pela prosperidade do país. (REILY, 2000). A música desempenhava um papel de grande importância nesse processo, tendo sido implementado o canto orfeônico nas escolas, sob a direção do compositor Heitor Villa-Lobos.

A pioneira historiografia musical no Brasil guiava-se, portanto, pelos ideais de progresso e nação, buscando encontrar os fatos que ilustrassem o percurso da música em direção à emancipação do modelo europeu. Tratava-se, portanto, de uma "história teleológica que se escrevia a partir dos valores e preocupações do presente do historiador." (TRAVASSOS, 2003, p. 75) Desejosos do reconhecimento internacional da música brasileira, os autores buscavam, até então, demonstrar a existência de uma tradição que remon-

tasse a um "passado estável e imemorial" (TUMA/MONTEIRO, 2007, p. 9). Todavia, conforme observa Paulo Castagna (2008, p. 34), "apesar de seus esforços, reconheciam uma tal carência de informações objetivas sobre a prática e produção musical brasileira que acabava por limitar seus próprios trabalhos". A leitura dessas obras revela, paradoxalmente, uma falta de interesse em relação à música do período colonial. Em seu furor nacionalista, nossos pensadores não consideravam essa música como autenticamente brasileira. Estando ausente o elemento musical africano e indígena, tratava-se, segundo eles, de uma arte meramente transplantada da Europa.

Luiz Heitor Correa de Azevedo, por exemplo, em seu livro 150 anos de música no Brasil (1956) intitula "Antecedentes" o capítulo de seu livro destinado a abordar a música colonial, deixando clara sua visão de que nossa música ainda não começa aí. Apenas o interesse histórico motiva-o a alertar o leitor para a necessidade de pesquisas sobre a música produzida e executada nessa época. Afirma o autor: "A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. (...) Como expressão do gênio criador brasileiro é provável que essa música (colonial) possa estar ausente do panorama geral da arte em nossa terra." (AZEVEDO, 1956, p. 9).Renato Almeida expressa a mesma opinião ao afirmar que "no periodo [sic] colonial quasi [sic] nada ha digno de referencia" (ALMEIDA, 1926 p. 62). Para Mário de Andrade, a música da colônia não passava de uma versão inferiorizada da música europeia. Segundo o estudioso brasileiro, nossa produção estava muito aquém do nível técnico e artístico de além mar. Podemos perceber tal argumento no seguinte trecho de Música do Brasil (1941, p. 13):

> Já seria de todo impossível um êmulo de Palestrina ou de Bach por esses tempos coloniais. Dado mesmo que ele surgisse, a música dele não existiria absolutamente. Porque a Colônia não poderia nunca executá-la. Nem tínhamos capelas corais que aguentassem com as dificuldades técnicas da polifonia florida, nem ouvintes capazes de entender tal música e se edificar com semelhantes complicações musicais. [...] E, ou esse Palestrina dos coqueiros teria que buscar outras terras pra realizar sua arte, ou teria que engruvinhar sua imaginação criadora, na mesquinha confecção dos cantos-de-órgão jesuíticos ou na monótona adaptação de palavras católicas aos batepés irremediáveis da nossa tapuiada.

Em Pequena História da Música, publicado no ano seguinte, Mário aponta o surgimento de uma "consciência racial" no início do século XX, a qual teria levado a uma maior autenticidade da nossa produção musical.

> A música artística no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do século XX, ela mostrou sobretudo um espírito subserviente de colônia. Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914 [1ª Guerra Mundial], firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da totalidade do universo e despertava no homem uma conciência [sic] mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a conciência [sic] racial (ANDRADE, 1942, p. 130).

Mário de Andrade não considerava a música sacra como parte do universo sonoro formador da identidade musical especificamente brasileira. Não via, por exemplo, no Pe. José Maurício Nunes Garcia um exemplo de brasilidade, apesar

de este ter todas as características exteriores de mulato. O padre, segundo Mário, não teria vivido os problemas da sua cor (COLI, 1998, apud LEONI, 2010, p. 106). Segundo Leoni (2010, pp 107-108),

> o estudo da música colonial, até Mario de Andrade, vinha sempre atrelado à identidade nacional. Os recortes temporais impostos pela elevação da Colônia a Reino delimitavam o aparecimento de uma identidade musical. Somente aquelas manifestações coloniais, que eram populares e espontâneas, foram admitidas como elementos formadores da música nacional. Toda a música contratada, fosse sacra ou de entretenimento, era tida como imitação ou transposição de modelos europeus, uma vez que servia ao gosto da elite. E, por conseguinte, qualquer compositor desse período independentemente da origem não era brasileiro.

Conforme descreve Suzel Reily (2000), era comum as primeiras obras historiográficas sobre a nossa música iniciarem-se pela descrição do período colonial como formativo de nossa identidade e cultura, apontando o desenvolvimento de gêneros e formas musicais híbridos como resultado das interações entre europeus, africanos e ameríndios. Observa-se, nos comentários dos autores, uma associação entre caráter nacional e hibridização. Contudo, apenas eram consideradas nacionais as manifestações musicais que apresentavam elementos musicais das diversas culturas aqui presentes. Em outras palavras, a música autenticamente nacional não se configurava meramente a partir de uma hibridização racial, mas também a partir de uma hibridização musical. Vide o exemplo do lundu e da modinha, únicos gêneros até então tratados na historiografia como exemplares de uma música autenticamente nacional ou potenciais formadores desta.

O impulso investigativo em fontes documentais coloniais, a partir da década de 60, modificou o panorama da própria forma de historiar. Isso se deveu justamente aos trabalhos de autores como Frei Pedro Sinzig e, sobretudo, Curt Lange. Nota-se, a partir daí, uma maior preocupação em compreender os fenômenos que regiam a prática e produção musical de determinado período que em buscar informações e materiais para a estruturação de uma autêntica música nacional. A partir da década de 60, com as pesquisas de Régis Duprat, Cleofe Person de Mattos, Jaime Diniz, Gerard Béhague, Mercedes Reis Pequeno, José Maria Neves, entre outros, a utilização dos manuscritos musicais antigos como objetos de pesquisa obteve um destaque jamais antes recebido. A ideia das "histórias" gerais estava, à época, em desuso. Assim, essa geração optou majoritariamente por textos monográficos. A crescente especialização dos conhecimentos levou as histórias da música erudita e popular, a partir da década de 60, a serem abordadas separadamente. (TRAVASSOS, 2003). A música popular urbana finalmente ganhava espaço, através produção bibliográfica de autores como Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão. Nas duas décadas seguintes, dois autores dedicam-se à produção historiográfica panorâmica da música erudita com finalidade didática e voltada para o grande público: Bruno Kiefer (1923-1987) e Vasco Mariz (1921). Os referidos trabalhos, amplamente utilizados até os dias atuais, tanto nos estudos pré-

3. Não se pode esquecer que os livros História da Música Brasileira (1977) e História da Música no Brasil (1981), de Mariz, foram publicados durante o Regime Militar (1964-1985), período de grande exortação nacionalista e que Mariz era diplomata, estando, portanto, a serviço do governo.

universitários quanto superiores, apresentam, na atribuição de valor aos compositores biografados, reflexos da manutenção da primazia do nacionalismo modernista. Kiefer considera a música brasileira, basicamente "luso-africana", estando ausente a influência musical indígena. Citando Carlos Cavalcanti, afirma ser a música desses últimos apenas "de interesse maior para antropólogos, e etnólogos ou para especialistas em artes primitivas." (KIEFER, 1977, p. 13).

De fato, essas áreas olhariam cada vez mais para a música como um objeto de estudo, como mostra, por exemplo, a pesquisa de Rafael Bastos sobre a música entre os índios Kamayurá ([1978] 1999). Entretanto, não se restringiriam apenas às "outras" músicas, deixadas de lado pela historiografia precedente. Voltariam, com novas abordagens, aos gêneros consagrados como nacionais. O encontro entre a antropologia e a música resultou no surgimento da disciplina Etnomusicologia, em franca ascensão e consolidação no país. Segundo Bastos (2004), o encontro admite ambas as perspectivas disciplinares, o que parece indicar que nenhum dos dois pontos de vista se apagam e que o encontro é inesgotável. A antropologia musical, desenvolvida, incialmente, no final do século XIX, como subárea da musicologia, passou por diversas denominações, como "musicologia comparativa", "pesquisa musical etnológica", "folclore e etnologia musical", "antropologia musical" e até mesmo "música dos povos estranhos". O termo "ethno-musicology" foi introduzido pelo holandês Jaap Kunst, consolidando-se com a fundação da Society for Ethnomusicology, em 1956, nos EUA. (PINTO, 2001, p. 224). A abertura política do país em 1985 desencadeou uma revisão crítica do mito construído sobre as três raças formadoras de "uma identidade musical brasileira", resultando em uma profusão de textos acadêmicos da área. (REILY, 2000). No Brasil, o grande passo para a institucionalização da disciplina foi a fundação, em 2001, da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Travassos (2003, p. 75) vê a implantação acadêmica da etnomusicologia como um importante passo para a "superação do paradigma da nacionalização que orientou as abordagens da música desde o início do século XX." Segundo Reily, os autores não estavam mais preocupados em definir a brasilidade dos estilos estudados, mas, sim, em compreender o que significam para as pessoas envolvidas nesse fazer musical. Em outras palavras, os estudos etnomusicológicos, que tiveram, entre seus pioneiros Silvio Romero, Renato Almeida, Mário de Andrade e Luiz Heitor, uma abordagem majoritariamente "de gabinete", guiada por um olhar externo, passaram a buscar uma perspectiva êmica, isto é, interna, e uma abordagem cada vez mais participativa, sendo cada vez mais indispensável a participação do pesquisador nas atividades performativas da comunidade, seja tocando, cantando ou dançando. (PINTO, 2001).

Reily destaca que, apesar de ter modificado sensivelmente seus objetivos e abordagens e de dialogar, cada vez mais, com a produção internacional, a etnomusicologia brasileira permanece essencialmente comprometida com questões relacionadas à realidade nacional. Tal situação não é bem vista por Travassos, que a considera um confinamento intelectual que resulta numa posição de subordinação no cenário internacional e que talvez seja um resquício do projeto modernista nacionalizante. De qualquer forma, a vasta produção e os frutíferos debates são

uma prova da força e do crescimento da disciplina. Entretanto, a julgar pelo meu software editor de texto, que insiste em sublinhar o termo “etnomusicologia”, ainda temos um longo caminho a percorrer.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet,
1926.

ANDRADE, Mário de. Música do Brasil. Curitiba, São Paulo: Rio de Janeiro: Guaíra, 1941.

_____. Pequena História da Música. São Paulo: Martins, 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. 150 anos de música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BAIA, Silvano Fernandes. A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999). São Paulo, 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A musicológica Kamayurá: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

_____. Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje. Antropologia em primeira mão. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, v. 1, n.1, 32-57, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 2. ed., 1977.

LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. Revista Brasileira de Música. Escola de Música – Universidade Federal do Rio de Janeiro. v. 23, n. 2, 95-119, 2010.

MACHADO NETO, Diósnio. A historiografia colonial: viajantes, missionários e cronistas. Material não publicado.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma antropologia sonora. In Revista de Antropologia. São Paulo: USP, v. 44 n. 1, 2001.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a musica. Revista Nitheroy, Tomo Primeiro, nº 1º, 160-183. Paris: Dauvin et Fontaine, Librairies, 1836.

REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian Musics, Brazilian Identities. British Journal of Ethnomusicology, v. 9, n. 1, pp. 1-10, 2000.

SOARES, Dalton Martins. O desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil. Opus, v.1. n. 9, 73-86, dezembro 2003.

TUMA, Said. MONTEIRO, Eduardo. Tensões sócio-culturais na historiografia musical brasileira: tentativa de aproximação entre musicologia e história cultural. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. Anais do XVII Congresso da ANPPOM, 2007. Disponível em<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_STuma_EMonteiro.pdf>. Acesso em 20 jun. 2012.

VOLPE, Maria Alice. A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira. Música em Perspectiva. v. 1, n 1, 58-71, março 2008.

Grupos Participantes

Rio Grande do Sul

CTG Passo dos Tropeiros - Rolante
Trama Arte – Cia de Dança - Viamão

Santa Catarina

Associação Folclórica Boi de Mamão do Pantanal - Florianópolis

Goiás

Vilão de Santa Efigênia - Catalão

Espírito Santo

Banda de Congo 'Beatos de São Benedito' - Vila Velha

Minas Gerais

Filhos de Itamogi - Itamogi
Congo de Libertação - Ituiutaba
Terno de Congo Marinheiros do Prata - Patrópolis
Guarda de Moçambique - Timóteo
Quadrilha – Centro Cultural Arraial do Pé Vermelho - Belo Horizonte
Terno de Congo Sabiá - São Sebastião do Paraíso

Rio de Janeiro

Jongo da Serrinha - Madureira
Mineiro Pau e Boi Pintadinho - Santo Antônio de Pádua

Rio Grande do Norte

Boi Calemba Pintadinho - São Gonçalo do Amarante
Balé Popular Terras Potiguares - Passa e Fica

Paraíba

Grupo de Cultura Nativa Tropeiros da Borborema - Campina Grande

Alagoas

Grupo Cultural Xique Xique - Maceió
Grupo Flor da Serra - Chã Preta

Maranhão

Boi de Nina Rodrigues "Brilho da Balaiada" - Nina Rodrigues, São Luís

Pernambuco

Balé Popular Papanguarte - Bezerros

Sergipe

Batalhão de Bacamarteiros - Carmópolis
Parafusos - Lagarto
Lavadeiras - Lagarto

Pará

Frutos do Pará - Belém
Trilhas da Amazônia - Belém
Associação Folclórica Paramazon - Belém
Grupo de Manifestações Parafolclóricas Parananin - Ananindeua
Grupo de Cultura Popular Raízes Parauara - Paraupebas

São Paulo

Grupo Fandango de Tamanco Cuitelo (HOMENAGEADO) - Ribeirão Grande
Reisado Sergipano e Bumba Meu Boi de Guarujá - Guarujá
Grupo Samba Lenço - Mauá
Grupo Congada Terno de Sainha Irmãos Paiva - Santo Antônio da Alegria
Congada Três Colinas de Franca - Franca
Projeto GURI - São José do Rio Preto

Olímpia - São Paulo

Frutos da Terra
Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça" – GODAP
Associação Cultural Anástasis "Artes Cênicas & Solidariedade"
Terno de Moçambique "São Benedito"
Os Catireiros de Olímpia
Dança de São Gonçalo
Grupo Folclórico de Danças Afro Brasileiras e Capoeira
Terno de Congada Chapéu de Fitas
Moçambique Nossa Senhora do Rosário e São Benedito
Coral Infantil Vozes Em Canto

Folias de Reis - Olímpia-SP

Cia. Santos Reis Visitantes de Belém
Cia. Santos Reis Estrela da Guia
Cia. Santos Reis Lapinha de Belém
Cia. Santos Reis Fernandes
Cia. Santos Reis Os Viajantes de Belém
Cia. Santos Reis os Filhos de Maria
Cia. Santos Reis Caminhos de Belém
Cia. Santos Reis Magos do Oriente

Decreto n.º 7.512, de 18 de julho de 2019

Constitui a Comissão Executiva do 55º Festival do Folclore a ser realizado no Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas "Prof. José Sant'anna" (03 a 11 de agosto de 2019).

FERNANDO AUGUSTO CUNHA, Prefeito Municipal da Estância Turística de Olímpia, Estado de São Paulo, no uso de suas atribuições legais, DECRETA:

Art. 1.º Fica constituída a Comissão Executiva do 55º Festival do Folclore de Olímpia, a ser realizado de 03 a 11 de agosto do de 2019, evento que tem por finalidade incentivar e defender o folclore, contribuindo para a sua preservação, com os seguintes membros:

Presidente: Dr. Selim Jamil Murad
Vice-presidente: Rosali Gobato Ducati
1.º Secretário: Moira Murad
2.º Secretário: Andressa Carla Maieiros Rodrigues
1.º Tesoureiro: Daniel Renato Sacchetin
2.º Tesoureiro: Flavio Roberto Bachega

Subcomissão do Anuário: André Luiz Nakamura, Cristina Prado Rodrigues, Estevão Amaro dos Reis, Maria do Carmo Passi, Maria Antonia de Oliveira, Priscila Fernanda Minani, Rosali Gobato Ducati, Rosely Mayse Seno.

Subcomissão de Imprensa e Protocolo: Alisson Fernando Silva Lopes, Andressa Carla Maieiros Rodrigues, Bruno dos Santos Guzzo, Camila Reale Thereza Gameiro, Priscila Fernanda Minani.

Subcomissão de Hospedagem, Alimentação e Acompanhamento de Grupos: Andressa Silva Holmos, Celio Franzin, Charles Amaral Ferreira, Cristina Prado Rodrigues, João Carlos Amaro de Souza, João Paulo Valeriano, Luis Fernando Cintra, Naiara Belluci, Raphael Augusto Serqueira.

Subcomissão de Organização Cultural (Palco, Peregrinação e Desfile): Alan Saviolo Duran, Celio Franzin, Charles Amaral Ferreira, Clarismundo Sant'Anna, Gilson Carlos Miranda, Jair da Silva Rego, João Carlos Amaro de Souza, Luis Fernando Cintra.

Subcomissão de Abertura e Missa: Carmem da Silva Madureira, Edward Marques da Silva, Taise da Cruz, Tiago Pessoa Lourenço.

Subcomissão de Barracas e Limpeza: José Roberto Pimenta, Milton Paulo Marcondes Domingues, Rodnei Rogério Fréu Ferezin, Silvio Alexandre Galvão.

Subcomissão de Organização da Casa do Caipira: Carmem Lucia Parra Martinez, Deisiane Patricia de Carvalho, José Roberto Pimenta, Maria Justina Boitar Riscali.

Subcomissão de Apoio: Carmem Lucia Parra Martinez, Edilson Cesar De Nadai, Eliane Beraldo Abreu de Souza, Gustavo Zanette, Izabel Cristina Reale Thereza, Leandro Pierin Gallina, Marcio José Ramos, Maria Justina Boitar Riscali, Maristela Aparecida Araujo Bijotti Meniti, Mary Brito Silveira, Sandra Regina de Lima, Selim Jamil Murad, Tarcísio Cândido de Aguiar.

Subcomissão de Comercialização de Espaços: Flávio Roberto Bachega, Moira Murad, Rodnei Rogério Fréu Ferezin, Rosali Gobato Ducati.

Subcomissão do Pavilhão de Artesanato: Bruno Sentinelo Naliati, Rodnei Rogério Fréu Ferezin, Sara Regina Vicente, Vanessa de Paula Haines Claudino.

Subcomissão de Temática e Decoração: Bruno Sentinello Naliati, Moira Murad, Rita Franzin, Rosely Mayse Seno, Vanessa de Paula Haines Claudino.

Subcomissão de Estacionamento e Trânsito Livre: Daniel Antunes Gotardo, Rodnei Rogério Fréu Ferezin.

Subcomissão de Uso de Imagem e Autorização de Menores: Charles Amaral Ferreira, Daniel Renato Sacchetin, Rafael Augusto da Silva Rego, Wayne Bergamasco Junior.

Subcomissão de Concursos de Telas e Concurso de Vitrine: Maria do Carmo Passi, Reuniquevones Brunhara Puttini, Sonia Galetti.

Subcomissão de Obras e Manutenção: Leandro Pierin Gallina, Milton Paulo Marcondes Domingues, Rodnei Rogério Fréu Ferezin.

Subcomissão de Fiscalização de Espaços e Barracas: Rafael Augusto da Silva Rego, Rodnei Rogério Fréu Ferezin.

Art. 2.º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação, regoadas as disposições em contrário, em especial os Decretos n.ºs 7.444, de 09 de maio de 2019 e 7.455, de 20 de maio de 2019. Registre e publique.

Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia, em 18 de julho de 2019.

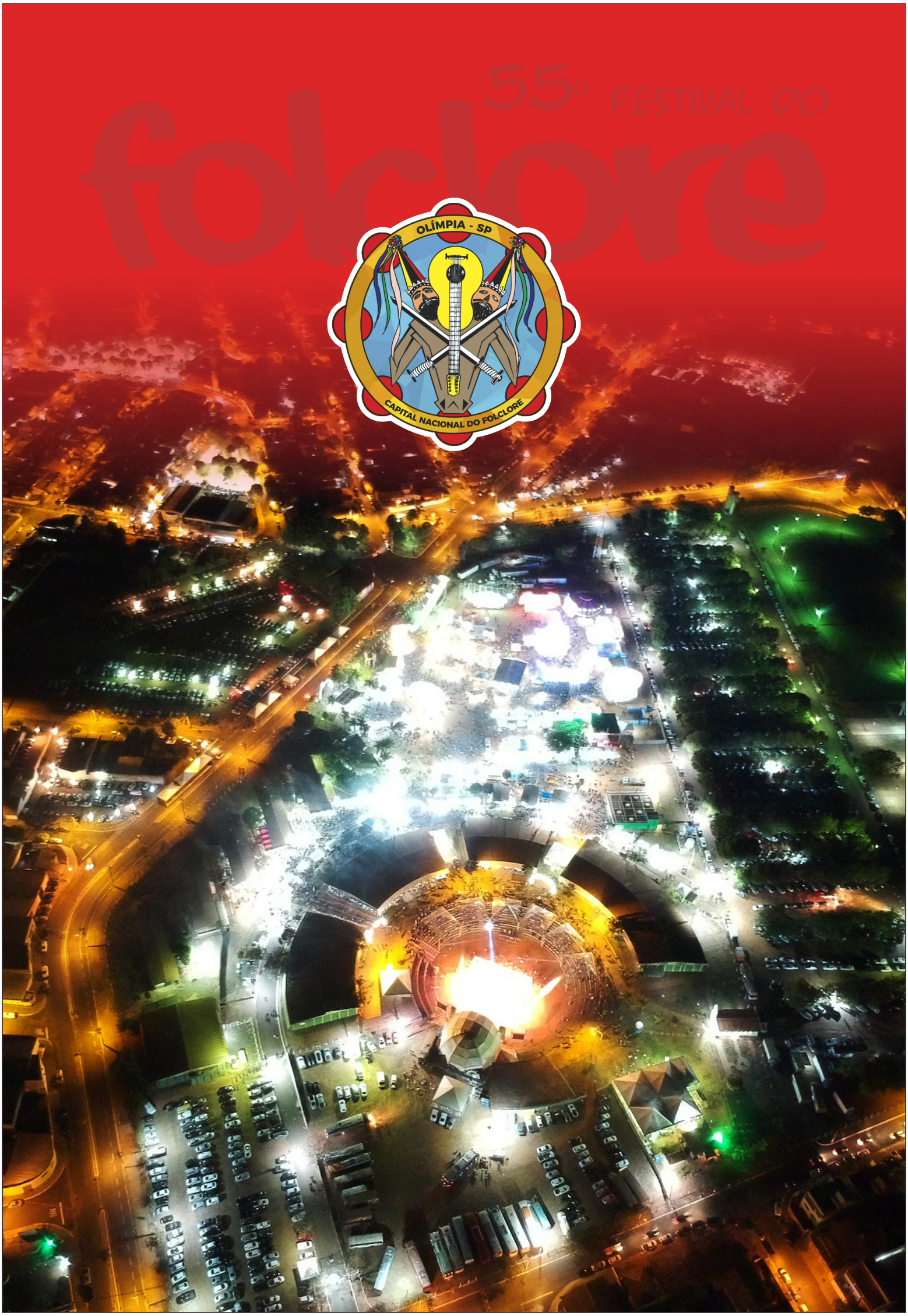
FERNANDO AUGUSTO CUNHA
Prefeito Municipal

Registrado e publicado no setor competente da Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia, em 18 de julho de 2019.

CLÉBER LUIS BRAGA
Supervisor de Expediente

55º FESTIVAL DO

folclore

OLÍMPIA - SP

CAPITAL NACIONAL DO FOLCLORE