

anuário 57º festival do folclore olímpia*sp

Jubileu de Jasmim



EDIÇÃO
HÍBRIDA

LIVES E APRESENTAÇÕES INÉDITAS GRAVADAS

De 11 a 15
agosto | 2021



O Brasil
se conecta
AQUI!

www.folcloreolimpia.com.br

[/folcloreolimpiaoficial](https://www.facebook.com/folcloreolimpiaoficial)

[/fefoloficial](https://www.instagram.com/fefoloficial)



**CAPITAL NACIONAL
DO FOLCLORE**

anúário

Jubileu de Jasmim

57º festival do folclore



Olímpia, capital nacional do folclore

ANO XLVI - Nº 49 - AGOSTO DE 2021



Publicação

Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia
Secretaria de Turismo e Cultura de Olímpia
Associação Olímpia para Todos

Todo trabalho de redação assinado é de total responsabilidade do autor.

Quaisquer artigos ou ilustrações podem ser reproduzidos, desde que citada a fonte.

Expediente:

Diretor: José Sant'anna (*in memoriam*)

Consultor: André Luiz Nakamura

Coordenador de Edição: Estêvão Amaro dos Reis

Organizadores: Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos, Cristina Prado Rodrigues, Estêvão Amaro dos Reis, Maria do Carmo Moreira Kamla Passi, Mylene Gonçalves

Conselho Editorial: Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos, Cristina Prado Rodrigues, Estêvão Amaro dos Reis, Maria Antonia de Oliveira, Maria do Carmo Moreira Kamla Passi, Mylene Gonçalves, Priscila Seno Mathias Netto Foresti

Fotografias: Prefeitura da Estância Turística de Olímpia/Divisão de Comunicação e colaboradores

Revisão: Orlando Rodrigues da Costa

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



A confraternização da cultura brasileira

Caro leitor, Cara leitora,

Chegamos à 57ª edição do Festival do Folclore de Olímpia e, como de costume, apresentamos o Anuário de 2021, um material que é considerado patrimônio da festa, reunindo informações, lembranças e um rico conteúdo acadêmico e científico acerca do folclore e da cultura popular brasileira.

A festa mais tradicional da cidade e uma das maiores e mais importantes do país teve, pelo segundo ano consecutivo, que se adaptar devido ao desafio da pandemia enfrentado por todo o mundo, contudo, nosso compromisso com o título oficial de Capital Nacional do Folclore foi mantido, a fim de preservar a cultura, mas adotando todas as medidas necessárias de proteção à saúde.

Assim, nasce a primeira edição híbrida do FEFOL, que irá mesclar apresentações gravadas inéditas de grupos de diversos estados brasileiros e danças ao vivo dos grupos parafolclóricos de Olímpia, que serão transmitidas em cinco noites, de 11 a 15 de agosto, pelos canais oficiais do Festival, além de uma programação complementar.

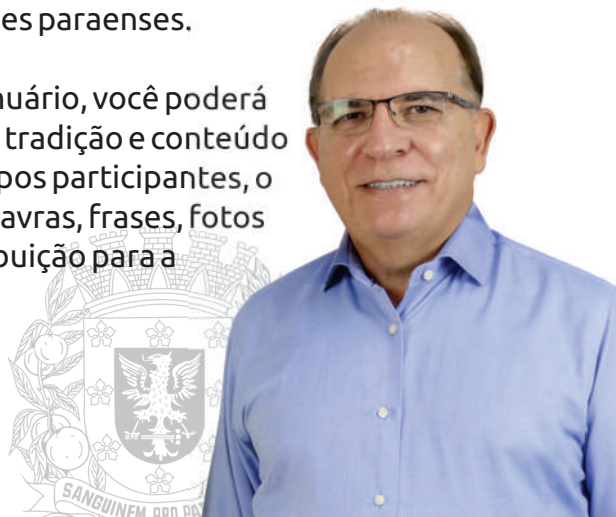
Enquanto não é possível realizarmos o formato tradicional, vamos promover mais uma vez um festival online, que, com o tema "Conexão de um Povo", confraternizará a cultura brasileira, com transmissão para todo o país e para o mundo. Respeitando o legado do Professor José Sant'anna, idealizador da festa, os 57 anos de festival celebram o Jubileu de Jasmim.

O FEFOL 2021 homenageará o Grupo Parafolclórico Frutos do Pará, de Belém do Pará, bastante querido do público do festival e presente em diversas edições da festa, sempre trazendo a alegria, a cultura e o respeito às tradições paraenses.

Desta forma, no decorrer das páginas do Anuário, você poderá encontrar muita informação, diversidade cultural, tradição e conteúdo sobre o 57º Festival do Folclore de Olímpia, os grupos participantes, o homenageado e muito mais, para eternizar em palavras, frases, fotos e lembranças a importância do FEFOL e sua contribuição para a preservação da cultura brasileira. Boa leitura!

Fernando Cunha

Prefeito da Estância Turística de Olímpia





Um novo olhar

Reverenciando a chegada do quinquagésimo sétimo Festival Nacional de Folclore, cultuado em Olímpia como um momento de afirmação da nacionalidade, utilizo este espaço para enaltecer sua importância para a Estancia Turística de Olímpia, eterna 'Cidade Menina Moça', Capital Nacional da Cultura Popular Brasileira e, também, a virtuosa e promissora terra das águas quentes que a tantos encanta, recepciona e acolhe.

O festival nasceu, ganhou proporções gigantescas, continua vivo dentro das nossas escolas e se faz presente na formação dessa gente brasileira, dando-nos uma identidade forte e plural, com inúmeros sons e ritmos que aguçam e agitam logo a cada primeira nota de uma viola, atabaque, bumbos, berimbaus, chocalhos, dentre tantos outros, anunciando a esperada semana de agosto, quando as festividades tomam conta da cidade.

Desde o último ano, o desafio é mostrar nosso Festival de uma forma diferente, inusitada, nunca antes testada, quiçá pensada pelo seu mestre, o Professor Sant'Anna, criador e personagem responsável por manter a essência e riqueza de tantos "brasis" revelados.

Em tempos pandêmicos, a necessidade de se apropriar das tecnologias e redes sociais, reinventando a maneira de nos fazermos juntos, trouxe um formato híbrido do Festival. As ferramentas tecnológicas irão contribuir para o conhecimento e disseminação de todas as atividades culturais e artísticas durante o período e repercutindo após na lembrança de suas cores e danças.

Norteados pela responsabilidade de guardiões da cultura popular brasileira, essa edição se revestirá da necessidade de trazer um novo olhar, repleto de fortes emoções e com a certeza que a maior festa da cultura popular brasileira será diferente, mas se fará mais viva do que nunca, traçando em Olímpia as riquezas que o povo preserva do Oiapoque ao Chuí, exibindo o Brasil de verdade dentro do nosso palco virtual.

Essa valorização do nosso patrimônio histórico Cultural é a valorização da nossa identidade, sendo assim, manteremos a tradição das manifestações e zelando pela preservação da cultura folclórica.

Priscila Seno Mathias Netto Foresti

Secretária de Turismo e Cultura de Olímpia





Um título que nos orgulha: Capital Nacional do Folclore

É com muita alegria e comprometimento que nós, da Associação Olímpia para Todos, ajudamos a pensar, a idealizar e a realizar o 57º Festival do Folclore de Olímpia - FEFOL - Edição Híbrida, do ano de 2021.

Pensar esse Festival em um cenário de pandemia da Covid-19, em meio a tantas incertezas e expectativas de bons ventos, foi um desafio lindo. E este Anuário, assim como todas as outras atividades que fizeram parte dessa história, traz em si todo carinho em cada artigo, memória, entrevista, novas ideias... um material que fica para a posteridade, assim como tantos outros que nos servem de base e acalanto.

São 57 anos de caminho, onde muitos, cada qual com seu ponto, teceram um pedaço dessa trama que hoje muito nos orgulha e nos dá o título de Capital Nacional do Folclore.

Aqui em Olímpia chamamos a cultura popular de Folclore, sim, e cada um de nós faz parte, como povo que somos.

Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos

Presidente da Associação Olímpia para Todos





Sumário

O que é Folclore? Breve síntese. Origem dos estudos no Brasil e no mundo.....	13
Estêvão Amaro dos Reis	
Grupo Homenageado Grupo Parafolclórico Frutos do Pará.....	19
Paulo Jorge de Oliveira	
Carimbó do FEFOL.....	24
Adriano Monteiro	
Culinária.....	27
Receita do Chef Nelson Oliveira	
Brincaderia.....	28
Brincar é um direito assegurado às crianças.....	28
Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos	
Quer brincar comigo? Vamos brincar do quê? Faz de conta que.....	30
Maria Antonia de Oliveira	
História da criação da Folclorança.....	32
Maria Antonia de Oliveira	
Memórias de antigas brincadeiras.....	34
Maria do Carmo Moreira Kamla Passi	
Brinquedos tradicionais infantis.....	35
Afonso Calixto	
Memórias - Homenagem a Edward Marques da Silva (Wadão).....	37
O menino Wadão deixou histórias.....	37
Maria Aparecida Moreira Kamla	
Agnes Moreira Kamla Marques	
Tio Wado.....	38
Lucas Costa	
Ao Mestre.....	39
Edgar A. Piton	
Cynthia B. M. Piton	
Enzo Piton	
Enrico Piton	
Palco B.....	40
Sandra Lúcia Fantoni	





Quando sinto saudades?.....	40
Miguel Luiz Ramos Filho	
Um dedinho de prosa sobre o Wadão.....	41
Luciana Raphael Diniz Spagnol	
Maristela Aparecida Araujo Bijotti Meniti	
Taíse Renata da Cruz	
Ao Poeta popular.....	43
Valéria de Souza	
Turismo Cultural	44
A importância para Olímpia e seu Festival do Folclore.....	44
Ms. Cristina Prado Rodrigues	
Novos Estudos.....	51
Reflexões sobre o Folclore na Pandemia.....	51
Suzel Ana Reily	
Boi da Floresta e musicares durante a pandemia da Covid-19.....	62
Luiza Fernandes	
Talyene Cruz Melônio	
Jongos, Batuques e Sambas de Bumbo: Dançando a memória negra de Campinas.....	70
Érica Giesbrecht	
Foliã de Santos Reis: uma experiência participante.....	87
Priscila Ribeiro	
Missão: as pesquisas folclóricas.....	97
Flávia Camargo Toni	
Algumas notas sobre organização de acervos documentais.....	107
Marcos Edson Cardoso Filho	
Errata - Anuários do Folclore – numeração.....	115
Relação dos grupos participantes.....	118
Beatos no Jubileu de Jasmim.....	119
Gilson Lima	
Comissão Organizadora.....	120





O que é Folclore? Breve Síntese

Origem dos estudos no Brasil e no mundo

Estêvão Amaro dos Reis

Etnomusicólogo. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador Associado do Projeto Temático 'O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia' - FAPESP/UNICAMP/USP. Há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do Festival do Folclore de Olímpia - FEFOL.

O termo folclore está tão incorporado ao nosso dia que nem sequer nos lembramos de que se trata de uma palavra estrangeira, uma palavra que foi inventada a partir da fusão de outros dois vocábulos do inglês antigo, Folk-lore. Aparece grafada pela primeira vez em uma carta enviada à revista inglesa *The Atheneum*, em 1846, por William John Thoms (1803-1885). Na carta, Thoms utiliza o pseudônimo de Ambrose Merton e solicita apoio para investigar o que na Inglaterra, à época, era conhecido como "antiguidades populares".

Ao contrário do que se pensa, a palavra folclore nunca foi uma unanimidade, tanto é que a sua confirmação ocorreu somente trinta e dois anos após a publicação da carta de Thoms, em 1878, com a fundação da Sociedade de Folclore de Londres.

Para Carlos Rodrigues Brandão (1984, 27), "folclore é uma palavra que já nasce entre parênteses". Dan Bem-Amos (1971) ressalta que os conceitos para definir o termo foram tantos e tão diversos, quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidas.

Assim, o folclore já abrigou em seu "guarda-chuva" os mais variados temas

relacionados ao universo das culturas populares. Já foi considerado uma espécie de enciclopédia das crenças, tradições e costumes das classes populares, visto como um ramo da etnologia, dedicado ao estudo da literatura tradicional dos povos de qualquer cultura, como sobrevivência das tradições populares, como uma forma peculiar de sentir, pensar e interpretar o mundo, como um conjunto de regras que regem as relações sociais e como uma tradição que sempre se renova.

Também já foram objetos dos estudos de folclore a poesia e a chamada literatura oral, a música, os folguedos populares, a casa, a festa, as procissões, as danças e cantos, a comida, a vestimenta, os instrumentos de trabalho, os instrumentos musicais, as brincadeiras infantis, o mito, o ritual e o processo econômico e social que dá origem a tudo isso (Brandão, 1984; Cavalcanti, 2002).

As primeiras definições encontravam-se envoltas em uma "bruma romântica e traziam implícitos os critérios relativos à antiguidade do material, ao anonimato e caráter coletivo da composição e a simplicidade do povo" (Bem-Amos, 1971, p. 39). Esta aura romântica tem sua origem em um





processo que se inicia no final do século XVIII, em consequência dos processos de Reforma e Contrarreforma da Igreja e da Guerra dos Trinta Anos, o que fez com que no século XVIII a Germânia, atual Alemanha, se fragmentasse em mais de 1800 comarcas, com pouca ou nenhuma ligação entre elas (Reily, 2000). Este processo fez emergir um sentimento nacionalista que ganhou corpo e percorreu toda a Europa durante todo o século XIX. Neste contexto, teve início um movimento que visava estabelecer um terreno cultural comum, capaz de conferir alguma unidade sobre a região.

Com um discurso que tinha como objetivo ligar o “povo” à nação (Reily, 2000), Johann Gottfried von Herder (1744–1803) é o intelectual que encabeça esse movimento, argumentando que o germânico só poderia ser recuperado através da investigação das formas de expressão que ainda sobreviviam entre aqueles que encarnavam a “alma nacional”, “o povo”, ou o campesinato.¹

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

É importante compreender que, ainda que Thoms tenha sido o inventor do termo folclore, as origens destes estudos remetem ao terreno fértil do pensamento e da arte do século XVII e início do século XVIII” (Bem-Amos, 1973, p. 118). Neste

sentido, Thoms é herdeiro das ideias de Herder.

Igualmente importante é entender que todas as práticas que posteriormente vieram a ser chamadas de folclore, já existiam antes da invenção do termo.

Isto considerado, estes estudos iniciais foram orientados em grande parte por duas características principais: o “mito do desaparecimento” e a busca pela “alma nacional”. As transformações das expressões das culturas populares em “objetos folclóricos”, resultantes do ponto de partida literário e filológico destes estudos (Bem-Amos, 1995), fizeram com que as coletas realizadas tivessem, como objetivo primeiro, “preservar” e evitar o seu desaparecimento. Do mesmo modo, a “alma nacional” residente no folclore só poderia ser “resgatada” mediante o acesso às expressões “puras”, simples e ingênuas do povo (Reily, 2000). Rui Ramos (2003) lembra que o vocábulo germânico *folk* era compreendido como equivalente à expressão latina *vulgus*, com o significado de multidão, de plebe.

Em um período de consolidação dos Estados-Nação, o caráter de urgência contido em ambas as premissas levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore (Ortiz, 1994), em busca das expressões não “contaminadas” das culturas populares. Principalmente na possibilidade de investigar as características daqueles sujeitos pertencentes à plebe, percebidos como portadores de “antiguidades”, em outras palavras, portadores de folclore. No Brasil não foi diferente.

O interesse pela sistematização das tradições populares no Brasil remonta aos anos finais do século XIX (Cavalcanti e

1. Goethe e os irmãos Grimm trabalharam e se encontravam ligados ao movimento liderado por Herder.



Vilhena, 1990), cerca de meio século depois de seu início na Europa. O livro *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero (1851-1914), publicado em 1883, inaugura essa tradição no país. Peter Burke (1978) citado por Renato Ortiz (1994) observa que os intelectuais dos países “periféricos” da Europa - Alemanha, Itália, Portugal e Espanha - são os primeiros a se interessar pelo estudo das culturas populares, posto que, o movimento romântico, que impulsiona o estudo das tradições populares ainda não estava plenamente estabelecido na Inglaterra e na França, centros do mundo moderno até meados do século XIX.

Desse modo, os estudos de folclore se desenvolveram primeiramente nos “lugares onde a questão da construção nacional tinha que ser enfrentada no plano material e simbólico” (Ortiz, 1994, p. 161).

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

Edilberto Fonseca (2009) assinala que a busca de uma parcela da intelectualidade brasileira por modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento à nação, se relaciona diretamente com as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX, entre elas, a necessidade de o Brasil se

firmar no cenário internacional como uma nação com características próprias.

As representações simbólicas criadas a partir das culturas populares ligariam o povo à nação (Fonseca, 2009), tal qual o projeto de Herder.

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

Silvio Romero se notabilizou pelas coletas realizadas na área de literatura oral, em busca de uma visão mais científica e racional da vida popular. A partir de uma fundamentação positivista, o autor analisa a mistura das raças negra, branca e indígena, com o intuito de estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira, em prol de uma identidade nacional (Cavalcanti e Vilhena, 1990; Cavalcanti, 2002). Numa outra via, Amadeu Amaral empenhou-se no desenvolvimento de uma atuação política em benefício do folclore, visto por ele como depositário da essência do “ser nacional”.

Para Mário de Andrade, o folclore representava a expressão da brasilidade e por isso ocupava um lugar decisivo na formulação de um projeto com vistas a um ideal de cultura nacional (Cavalcanti e Vilhena, 1990; Cavalcanti, 2002; Ikeda, 2013).

Amadeu Amaral e Mário de Andrade enfatizaram a necessidade de uma atuação organizada e específica para este campo de estudos. Os dois pesquisadores concentraram os seus esforços em uma ação político-ideológica que, além de estabelecer critérios de pesquisa específicos para o tema, uma



questão importante para uma área acusada de falta de orientação científica em seus trabalhos, visava a construção de um ser nacional (Cavalcanti e Vilhena, 1990; Cavalcanti, 1988, 2002).

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

Os eventos relacionados ao folclore, nos quais se incluem os festivais de folclore e os seus congêneres, nascem inspirados por estas premissas. Promovidas por órgãos institucionais, como a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, os festivais de folclore se desenvolveram guiados pelo “mito do desaparecimento” e pelo caráter nacionalista das ações empreendidas naquele momento.

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 (Reily, 1990). Ao desconsiderar os atores sociais envolvidos, este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa que, em alguns espaços, se estende até os dias de hoje.

O desenvolvimento do campo da etnomusicologia no Brasil fornece uma nova perspectiva para os estudos que envolvem a temática do folclore. Uma nova visão em que “importa mais os significados que as coisas têm para as pessoas que as vivenciam do que a construção de uma classificação de suas características” (Caval-

canti, 2002, p. 2). Esta nova orientação direciona os novos estudos e ampliam a sua abrangência.

A busca por uma solução para os problemas de definição e significado do termo folclore levou a novas conceituações e a novas propostas de abordagem. O movimento que ficou conhecido como os contextualistas, é um exemplo.

O movimento dos contextualistas foi formado por um grupo de jovens pesquisadores oriundos do meio acadêmico norte americano que, no final dos anos 1960, propunha uma nova abordagem para os estudos de folclore. A nomenclatura foi dada por Richard Dorson, à época diretor do Instituto de Folclore da Universidade de Indiana.

O trabalho dos contextualistas se estrutura nos estudos da performance e suas ideias foram publicadas originalmente em 1972, no livro *Toward New Perspectives in Folklore*, editado por Américo Paredes e Richard Bauman. Os contextualistas apontam para as transformações processadas no campo dos estudos de folclore a partir de meados dos anos 1960, com destaque para uma mudança de orientação nestes estudos, que a partir de então passam a considerar o folclore como um processo e não mais como um produto, um “fato folclórico”, como era concebido até então pela grande maioria dos folcloristas.

Os primeiros folcloristas consideravam o folclore como um fenômeno intragrupal, isto é, virtudes peculiares intrínsecas surgidas de sua própria existência dentro de um grupo homogêneo mais ou menos peculiar (Bauman, 1971, p. 20). De acordo com esta concepção, o folclore surgiria espontaneamente dentro de uma comunidade ou em um grupo de pessoas,



desse modo, seria possível a existência de grupos sociais portadores de folclore e, em contrapartida, haveria grupos sociais nos quais seria impossível a existência de folclore.

Este conceito, é oriundo da ideologia do nacionalismo romântico e compreendia a aceção universal de certos gêneros como próprios do folclore (Bauman, 1971, p. 32). De acordo com Bauman, o ideal romântico “descolou” o folclore de seu contexto social, ao considerá-lo como um “domínio independente de produtos culturais relacionados de forma abstrata, com algum corpo homogêneo de pessoas identificado como folclórico e que dele participam coletivamente” (Bauman, 1971, p. 30). Em outras palavras, o foco das investigações orientadas por este conceito, estava centrado em uma suposta natureza folclórica das coisas.

Como contraponto a esta orientação, Bauman e os contextualistas propõem que as investigações devem se concentrar nas identidades sociais que são pertinentes para a atuação do folclore, dentro do contexto de situações e acontecimentos particulares. Dito de outra maneira, este novo conceito de folclore coloca em relevo os atores sociais, tidos como produtores de folclore, no momento em que estão em ação em seus contextos sociais, isto é, no momento em que estão “performando”.

É a partir da performance dos atores sociais em seus contextos específicos que os contextualistas propõem uma nova conceituação para o folclore. Sob esta nova perspectiva, a preocupação com a descrição e a análise de fatos tidos como folclóricos

ainda permanece, entretanto, não são mais vistas como um fim em si mesmo. Com o novo conceito, os estudos de folclore passam a integrar forma, função e performance.

O novo conceito permite conceituar o folclore de acordo com o lugar que o saber popular ocupa nas relações sociais, criando um novo paradigma para estes estudos. Esta mudança de orientação coloca a ênfase na performance e o folclore passa a ser visto como um processo organizador das atividades de um determinado grupo. Assim, passa a ser impossível a existência de um grupo onde não exista folclore.

Ao longo do texto, vimos que desde o aparecimento do termo em meados do século XIX, o folclore foi conceituado e (re)conceituado de acordo com os períodos históricos, os contextos sociais e os interesses políticos, priorizando temas distintos de acordo com o pensamento vigente em cada época, passou por inúmeras transformações ao longo de sua história e ainda hoje continua dinâmico e em constante transformação.

Conceitos e transformações que foram importantes, cada qual à sua época, e que apontam caminhos para a compreensão deste universo tão rico e fascinante.

Hoje, compreendemos o folclore como um processo organizador das atividades dos grupos ligados às culturas populares. Um processo dinâmico que interage com o local em que está inserido e se transforma de acordo com o contexto. Se o contexto se modifica, o folclore se modifica. O folclore é uma forma legítima de apresentar um saber tradicional.





referências bibliográficas

- Bauman, Richard. 1996. Folklore as Transdisciplinary Dialogue. In. *Journal of Folklore Research*, v. 33, n. 1 Indiana University Press: 15-20.
- Bauman, Richard. 1971. Identidad diferencial y base social del folklore. (1995). In: Blache, Martha. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA.
- Bem-Amos, Dan. 1971. Hacia uma definicion de folclore em contexto. In: Blache, Marta. (1995). *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA.
- Blache, Martha. 1995. (Org.). *Narrativa folklórica (II)*. Fundación Argentina de Antropología. Buenos Aires: FADA.
- Brandão, Carlos Rodrigues. 1982. *O que é folclore*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Burke, Peter. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nova Iorque: University Press. In. Ortiz, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de.; Vilhena, Luís Rodolfo. 1990. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. In. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5: 75-92.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de.; Vilhena, Luís Rodolfo. 2002. Entendendo o Folclore e a Cultura Popular. Rio de Janeiro: CNFCP, 1-5. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O Centro: 1-5. Janeiro 2021. http://www.cnfc.gov.br/interna.php?ID_Secao=1.
- Fonseca, Edilberto José Macedo. 2009. 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, 1-10.
- Fonseca, Edilberto José Macedo. 2013. Reis dos Temerosos: comunidades, identidades e circuitos musicais em Januária-MG. In. *Claves*, v. 1: 21-38.
- Ikeda, Alberto. 2013. Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. In. *Cultura e Música Popular. Estudos avançados* 27 (79): 173-190.
- Ortiz, Renato. 1994. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense.
- Ramos, Rui. 2003. A ciência do povo e as origens do estado cultural. In. Castelo Branco, S. EL-S.; Freitas, B. J. (Org.) *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Reily, Suzel Ana. 1990. 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: 1-31*.
- Reily, Suzel Ana. 2000. Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?. [S.l.], 2000.
- Reily, Suzel Ana. (2015). Ainda existe folclore? In. I Simpósio de Estudos Etnomusicológicos de Olímpia. Presentation, Olímpia, São Paulo.
- Reis, Estêvão Amaro dos. (2016). Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- REIS, Estêvão Amaro dos. (2012). O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.



grupo homenageado

Grupo Parafolclórico Frutos do Pará

Paulo Jorge de Oliveira

Presidente do Frutos do Pará

A Amazônia ainda guarda em sua imensidão verde, mistérios e segredos pouco conhecidos. Toda essa imensidão condiciona e promove a riqueza cultural do povo nativo, possibilitando o exercício de seu potencial imaginário habitado por lendas, mitos e credences hoje quase esquecidas pela grande maioria da população.

O Folclore é extraído do populário, ou seja, da sabedoria popular, e suas características são: anonimato, tradição, aclamação e persistência influenciada pela junção de três povos: o índio, o negro e os europeus. Logo, é nosso dever manter o Folclore vivo e lutar para que não seja esquecido pelas futuras gerações, local, nacional e internacional.

Buscando suprir a enorme carência cultural dos jovens do Bairro do Telégrafo, em Belém-PA, a Associação Cultural “Fran-

cisco Oliveira” foi criada em 1988 com o propósito de oferecer à comunidade, através da dança, teatro popular e da música folclórica paraense, oportunidades de mostrarem seus potenciais artísticos dentro e fora do estado do Pará, motivando-os a buscarem através da cultura uma alternativa para sua própria formação como cidadão e a sua inserção na sociedade através da arte.

A Associação Cultural “Francisco Oliveira” foi fundada em 13 de fevereiro de 1988, na cidade de Belém/PA. É uma associação de caráter artístico e cultural, de duração indeterminada, com sede à Rua Curuçá, 1109, Bairro do Telégrafo, na cidade de Belém, estado do Pará, região norte do Brasil.

A associação possui as seguintes finalidades:



Figura 1: Grupo Frutos do Pará, em Belém. Fonte: Acervo Frutos do Pará.





a – Planejamento, instrumentação e execução de projetos artísticos e culturais;

b – Estimular e apoiar o trabalho no campo das artes cênicas;

c – Trabalhar junto às autoridades competentes para a aplicação dos resultados dos trabalhos;

d – Promover o intercâmbio com organizações congêneres nacionais e estrangeiras.

A Associação Grupo Cultural “Francisco Oliveira”, também denominada “Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico”, realiza um trabalho de resgate, manutenção e de preservação do Folclore Paraense por meio de atividades relacionadas à dança folclórica, através do Grupo Parafolclórico “Frutos do Pará”, e por meio de atividades relacionadas ao teatro popular, através do “Grupo Junino Tucano”, e relacionadas à religiosidade popular através da “Pastorinha Filha de Sion”, que já existiam antes mesmo da criação da Associação.

Através de um de seus segmentos culturais, a saber, Grupo Parafolclórico “Frutos do Pará”, apresenta um trabalho de resgate da cultura paraense utilizando como ferramenta a música e a dança folclórica, em combinação com as lendas amazônicas, por meio de shows, projetos e oficinas folclóricas.

O Grupo de danças folclóricas foi fundado no dia 5 julho de 1992, com sede localizada na Rua Curuçá, nº 1109, no Bairro do Telégrafo – Belém – Pará – Brasil. Surgiu durante uma conversa entre diretoria e brincantes do “Pássaro Junino Tucano”.

O “Pássaro Tucano” é uma manifestação folclórica genuinamente Paraense que é apresentada pela família Oliveira durante a quadra junina de Belém desde

1981, como uma espécie de teatro popular (Melodrama a Fantasia), sob o comando da mestra Iracema Oliveira, a qual também é responsável pela Pastorinha “Filhas de Sion”, que é apresentada durante a quadra natalina, ambas integradas à Associação Grupo Cultural “Francisco Oliveira”.



Figura 2: Grupo Frutos do Pará, em Belém.
Fonte: Acervo Frutos do Pará.

Como as atividades eram realizadas apenas durante estas duas épocas do ano (junho e dezembro), decidiu-se criar então o “Grupo Parafolclórico Frutos do Tucano”, formado pela ala jovem do “Pássaro Junino Tucano”, para com isso manter a comunidade em movimento o ano todo, embora tucano dê “filhos” e não “frutos”.

Naquela ocasião, nossa atual coreógrafa, Nazaré Azevedo, participava como brincante e bailarina do “Pássaro Tucano”, e já possuía experiência com dança, adquirida por sua passagem por bandas e outros grupos folclóricos de Belém, como a banda Fazendo Arte, da cantora Joelma, e dos grupos “Asa Branca”, da Mestra Etelvina, e “Grupo do Pará”, do grande maestro e mestre Adelermo Matos, e por este motivo foi convidada pela diretoria da Associação para assumir a construção deste novo projeto.

O grupo iniciou sua jornada em um



local nada mais do que "sagrado", o que achamos que nos deu um pouco de sorte para um grupo que até então não era conhecido. Nossa primeira apresentação foi na festividade da Paróquia de São Raimundo Nonato, no Bairro do Telégrafo, festival este que acontece todos os anos durante o mês de setembro, e que até hoje temos o maior prazer e orgulho de participar, pois sempre somos convidados (atualmente, como uma das principais atrações).

No início, como em qualquer atividade, tudo foi muito difícil. Os instrumentos que usávamos eram muito precários, e isto é lembrado até hoje. Os nossos "CURIMBÓS" eram dois pequenos troncos que não chegavam a medir 60 cm de comprimento, mas víamos que com toda essa dificuldade, o nosso trabalho era reconhecido.



Figura 3: Grupo Frutos do Pará, em Belém.
Fonte: Acervo Frutos do Pará.

O nome "Frutos do Pará" surgiu no ano de 2000, quando pela 1ª vez fomos representar o estado do Pará em um congresso de professores do setor público fora do estado, em Faxinal do Céu, no estado do Paraná, realizado no final de julho de 2000. Naquela ocasião pensamos então que ninguém entenderia o motivo do nome "Frutos do Tucano", e decidimos ir com o

nome "Frutos do Pará". O grupo foi aceito com todo o carinho e representou muito bem a nossa cultura, sendo convidado a retornar em agosto de 2001 para outro evento na mesma localidade.



Figura 4: Grupo Frutos do Pará, em Belém.
Fonte: Acervo Frutos do Pará.

Ao retornar, decidimos oficializar e continuar com o nome "Grupo Parafolclórico Frutos do Pará", cuja pronúncia atualmente remete a uma das maiores expressões culturais do nosso estado em todo o território brasileiro.

Nos seus 29 anos de criação, o grupo possui em seu repertório coreográfico cerca de 30 danças e lendas, as quais retratam a essência e a diversidade do povo amazônico, mantendo as características peculiares de cada região pesquisada.



As músicas que o grupo toca são da autoria de compositores de Belém, do interior do estado do Pará e outras são do próprio grupo. O “Grupo Frutos do Pará” apresenta em seu show, danças típicas e folclóricas do Pará, sugerindo uma viagem imaginária pelos municípios do estado mostrando os costumes e as danças originárias das respectivas localidades. Todas as danças folclóricas que o grupo possui foram pesquisadas em seu local de origem, indumentadas e coreografadas da forma mais original possível, respeitando a tradição do local.

Possui um elenco de 50 pessoas entre músicos, dançarinos e diretoria. Tem como presidente a Mestre de Cultura Popular pelo Governo Federal e pelo Governo do Estado, Iracema Oliveira, como coreógrafa a Mestre de Cultura pelo Governo do Estado, Nazaré Azevedo, e como diretor musical o professor-doutor Paulo Oliveira.

Já participou dos mais importantes festivais nacionais e internacionais de Folclore no Brasil e em outros países como Colômbia, Argentina e Qatar, sendo atualmente um dos principais representantes do estado do Pará em festivais de Folclore realizados pelo Brasil.

Por ocasião da pandemia de Covid-19 o grupo participou ativamente no ano de 2020 de vários festivais de Folclore no formato virtual pelo Brasil, como na Paraíba, Goiás, Alagoas, Paraná, Rio Grande do Sul e São Paulo, especificamente EM OLÍMPIA.

O trabalho do grupo já é conhecido em todas as regiões do Brasil, onde podemos citar Anápolis/GO, no Centro-Oeste; Chã-Preta/AL, Fortaleza/CE, Pocinhos/PB, Campina Grande/PB, Zabelê/PB e

Conde/PB, Serra Talhada/PE, todos no Nordeste; Olímpia/SP, Bauru/SP, Santa Barbara D’Oeste/SP, Guarujá/SP, S. Bernardo do Campo/SP, região Sudeste e nas cidades de Faxinal do Céu/PR, Toledo/PR, Quinta do Sol/PR, Guarapuava/PR, Passo Fundo/RS, Nova Petrópolis/RS e Soledade/RS, no sul do Brasil.

As Danças Folclóricas no Pará possuem uma exuberância e originalidade próprias, são cheias de riquezas coreográficas ligadas às suas raças, uma sensibilidade profunda sob a influência do índio, dos europeus, em particular os portugueses, e dos negros, que tiveram influência muito grande do poder místico ou profano, pelo toque dos tambores, pela excitação e atração nervosa dos corpos, pela indumentária colorida e exótica dos dançarinos.

O grupo possui as seguintes danças, lendas e montagens coreográficas:

Danças Folclóricas

- Dança das Pretinhas da Angola
- Dança do Banguê
- Batuque Amazônico
- Dança do Carimbó
- Chula Marajoara
- Dança do Coco
- Ciranda do Norte
- Quadrilha
- Dança da Desfeiteira
- Dança da Farinhada
- Lundú Marajoara
- Dança do Maçariquinho

- Marujada de Bragança (Chorado, Retumbão, Mazurca, Valsa, Xote, Contradança, roda)
- Marambiré



- Siriá
- Dança do Tacacá
- Vaqueiros do Marajó
- Xote Bragantino



Figura 5: Grupo Frutos do Pará, em Belém.
Fonte: Acervo Frutos do Pará.

Lendas Amazônicas

- Lenda do Boto
- Lenda do Açai
- Lenda do Tamba-Tajá
- Lenda da Matinta Perêra
- Lenda da Cobra Grande
- Lenda da Vitória-Régia

Montagens Coreográficas

- Dança dos 9 Orixás
- Ritual indígena: Jurupari e luta indígena
- Performance "Pará das Águas"
- Performance "Passeio Cametaense"
- Performance "Ancestrais Amazônicos"
- Performance "Procissão de fé"
- Performance "Banzeiro de Maresia"

Espetáculos Montados

- Amazônia Lendária
- Ancestralidade Amazônica
- Pará das Águas



Figura 6: Grupo Frutos do Pará, em Belém.
Fonte: Acervo Frutos do Pará.

Nos últimos 10 anos vem realizando inúmeros projetos culturais aprovados em editais de âmbito federal, estadual e municipal. Entre 2018 e 2020 conseguimos aprovar e executar cerca de 15 projetos culturais através de editais municipais e estaduais publicados pela Secretaria de Estado de Cultura, Fundação Cultural do Estado e Fundação Cultural do Município de Belém, sendo que destes, aproximadamente 50% foram vinculados à Lei Aldir Blanc, através de vários proponentes do grupo.

Nos seus 29 anos de estrada, orgulha-se de ser reconhecido nacionalmente como referência e fiel representante da dança folclórica do estado do Pará, mesmo não sendo um autêntico grupo Folclórico.



Figura 7: Grupo Frutos do Pará, em Belém.
Fonte: Acervo Frutos do Pará.





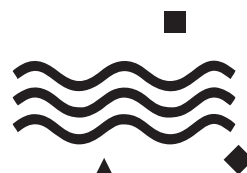
Carimbó do FEFOL

Adriano Monteiro
Grupo Frutos do Pará

Tem Carimbó em "Sampa" eu vou te contar.
Oi morena bonita bota pra quebrar.
Tem Carimbó em "Sampa" e vc já viu?
Festival de Olímpia o melhor do Brasil



Eu vou, eu vou, vou pro lado de lá
Dançar Carimbó com o Frutos do Pará.
Vou conhecer êe as belezas de lá.
Na cidade de Olímpia é que o bicho vai pegar.



Eu venho da chuva da tarde,
do calor pai D'egua que tem no Pará.
Do Norte eu trago no peito Retumbão e Siriá.
Tocando um xote marcado mostrando na Capital.
Que a força da nossa gente faz da noite Paraense a melhor do Festival.



É tradição, é cultura, é beleza pura esse festival.
Olímpia é reconhecida no cenário nacional.
Na capital do folclore que aqui venho apresentar.
Meu carimbó mensageiro, patrimônio Brasileiro cultural do meu Pará.

Eu vou, eu vou, vou pro lado de lá
Dançar Carimbó com o Frutos do Pará.
Arte e cultura, folclore e tradição
Presentes no RECINTO, COMO DIZIA O WADÃO



*"Marujada e maculelê, minha folia vai cantar na rua
Pau de fitas e cateretê, Ô Zé Santana esta festa é sua"*





Belém, a metrópole amazônica



Figura 8: Cidade de Belém do Pará. Fonte: <https://blog.rentcars.com/conhecendo-belem-do-para>

Santa Maria de Belém do Grão Pará, ou simplesmente Belém do Pará, está localizada na região norte do Brasil, ao nordeste do Estado do Pará (latitude 01°27'.20 Sul e longitude 48°30'.15 Oeste), a 120 km do mar e 160 km da linha do equador. Possui aproximadamente 1.059,466 km² (IBGE, 2020) de área territorial, sendo a capital do Estado do Pará, possuía uma população segundo o último censo de 2010 de aproximadamente 1.393.399 pessoas, e atualmente uma população estimada de 1.499.641 pessoas (IBGE, 2020).

Geologicamente, o município de Belém está inserido no domínio tectônico da Plataforma do Pará-PPA, onde ocorrem unidades litoestratigráficas pertencentes à Era Cenozoica, datada de 33,9 milhões de anos – MA até o recente (escala de tempo geológico). Os solos do município de Belém têm as mesmas características dos solos da região Bragantina, pertencentes às unidades Latossolo Amarelo Distrófico de textura média, Solo Concrecionários Lateríticos Indiscriminados de textura indiscriminada, Gleieutrófico e distrófico, solos aluviais

eutróficos, texturas indiscriminadas.

O município possui, se considerarmos a totalidade de seu território, em especial a região insular, um estoque significativo de áreas ainda representativas de ambiente natural que necessitam da definição de instrumentos legais de preservação no sentido de protegê-las. O clima do município de Belém enquadra-se na zona climática Af (classificação Köppen), isto é, tropical úmido com a temperatura média do mês mais frio nunca inferior a 19°C e com o mês mais seco tendo precipitação média maior ou igual a 60 mm. O clima quente e úmido com inverno seco proporciona precipitação excessiva durante alguns meses, compensando a ocorrência de um ou dois meses com precipitação inferior a 60 mm.

Fundada no dia 12 de janeiro de 1616, a cidade foi a primeira capital da região norte do Brasil. Banhada pelo rio Guamá e pela Baía de Guajará, é quase uma península com apenas uma via de acesso de entrada e saída que é a BR-316. A fundação de Belém, em 12 de janeiro de 1616, com a





construção de uma fortificação às margens da baía do Guajará (hoje Forte do Presépio), teve como intuito iniciar a ocupação e a defesa da região setentrional da colônia. O núcleo original foi estabelecido em terreno alto, com cota de 10 metros, estrategicamente escolhido (SEGEP, 2021).

O sítio tinha como limites a Baía do Guajará, a oeste; um grande pântano, chamado de Alagado do Piry, a leste; um pequeno curso d'água, denominado Igarapé do Piry, ao norte; e uma outra ligação do alagado com a baía, ao sul (hoje denominado canal da Tamandaré). As primeiras ruas, paralelas ao rio Guamá (Ruas Siqueira Mendes e Dr. Assis), seguiam em direção sul até o Convento de São Boaventura (1706), atual Arsenal de Marinha, configurando o bairro da "Cidade" (SEGEP, 2021).

Com a intensificação do comércio da borracha, a partir de 1870, foram atraídos para a região, imigrantes sírios, libaneses, italianos, portugueses e judeus-marroquinos que estabeleceram seus comércios nas Ruas 15 de Novembro e Conselheiro João Alfredo. Entre 1897 e 1912, a cidade de Belém é administrada pelo Intendente Antônio José de Lemos que, comprometido com as exigências da sociedade abastada da época, dedicou-se à modernização da cidade, que se reflete na complementação do aterramento e urbanização da área portuária (Boulevard Castilhos França) (SEGEP, 2021).

No primeiro quarto do século XX, por volta de 1913, inicia-se o declínio da exportação da borracha, em virtude da concorrência da produção, pela Inglaterra, na Malásia. O Bairro da Campina, eminentemente comercial, e o Bairro do Reduto (também chamado de Bairro Mercado ou Bairro Operário), que comportava uma

atividade industrial significativa, passaram a ser, se não os únicos, mas os principais vetores de geração de empregos e receita para o município (SEGEP, 2021).

A configuração da Região Metropolitana de Belém-RMB pode ser pontuada pelos seguintes marcos históricos: 1973 - a sua institucionalização pelo governo federal, como uma decisão geopolítica, com os municípios de Belém e Ananindeua; 1988 - promulgação da Constituição de 1988 e consequente alteração dos mecanismos de gestão que viabilizavam procedimentos de abrangência metropolitana; 1995 - ampliação pelo governo estadual, com a inclusão de três novos municípios - Marituba, Benevides e Santa Bárbara do Pará, a partir de pleitos políticos e pressões do setor privado pela unificação de tarifas de serviços públicos; 2010 - inclusão do município de Santa Izabel do Pará; e em 2011, o município de Castanhal. Em 2020 a RMB sozinha concentra aproximadamente 29,02% da riqueza e 29,10% da população de todo o Estado do Pará, e pouco mais de 0,3% de território (SEGEP, 2021).

Belém, como município sede da RMB, apresenta concentração de indústrias, bancos, pontos comerciais, serviços e órgãos públicos que servem a toda região. Se considerarmos o PIB estadual de R\$ 155.195 bilhões (2017), a capital do Estado contribui com 19,5% deste total, com um PIB de R\$ 30.238 bilhões (2017), apresentando crescimento de 2,8% em termos de valor. Com participação de 34,24% do PIB municipal, o setor de serviço configura-se como a principal atividade econômica e a que mais contribui para o PIB estadual, colocando Belém na liderança entre os municípios do Estado (SEGEP, 2021).



Culinária

Receita: Filhote com Amêndoas e Risoto de Jambu

Receita do chef Nelson Oliveira

Restaurante Manjar das Garças

O filhote é um dos peixes mais apreciados pelos paraenses. De acordo com Nelson Oliveira, chef do restaurante Manjar das Garças, o que faz o filhote ser tão extraordinário são as suas características, como o sabor acentuado de peixe de água doce e a carne mais consistente, qualidades que são muito valorizadas. O que deixa a carne do peixe melhor ainda, segundo ele, são os temperos usados pelos paraenses: limão e ervas da região.

Ingredientes

- Uma posta de filé de filhote 250g;
- Suco de limão;
- 50g de amêndoas;
- 70g de arroz arbóreo pré-cozido;
- 30g de manteiga;
- 30g de queijo parmesão ralado;
- Pão;
- Caldo de legumes;
- Folhas de jambu a gosto;
- Sal e pimenta do reino a gosto.

Preparo

- Grelhe o peixe dos dois lados em uma frigideira e reserve.
- Prepare a crosta: junte em um processador as amêndoas laminadas, a manteiga derretida e pedaços de pão. Processe até ficar uma pasta homogênea.
- Prepare o risoto: coloque em uma panela o

arroz arbóreo e acrescente o caldo de legumes até o nível do arroz.

- Deixe cozinhar até secar, acrescente o parmesão, a manteiga e o jambu. Mexa sem parar até ficar cremoso. Finalize com um pouco de azeite e acerte o sal.
- Tempere o peixe com limão, sal e pimenta do reino a gosto.
- Coloque a pasta de amêndoas na parte de cima do peixe e deixe assar por aproximadamente quatro minutos.



Figura 9: Filhote assado em crosta de amêndoas e risoto de jambu
Fonte – Ana Elisa Teixeira

Referências

- Oliveira, Iracema. Histórico grupo Frutos do Pará. (comunicação pessoal)
<https://www.gastronomiapaense.com/post/receita-de-filhote-usa-am%C3%AAndoas-e-risoto-de-jambu> (acesso em 12/07/2021).
- Secretaria municipal de Planejamento, 2021. Anuário 2020. Anuário estatístico do município de Belém. Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/> (acesso em 12/07/2021)



brincaderia¹

Brincar é um direito assegurado às crianças

Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos

Pós graduação em Ludicidade e a pedagogia do brincar. Arte Educadora, criadora do canal Histórias e Coisas para Fazer, onde desenvolve atividades relacionadas à arte e às brincadeiras tradicionais. Licenciada em Artes pela Universidade de Rio Preto.

Em 1924, pela primeira vez, na convenção de Genebra, nasce a declaração sobre o direito das crianças. No Brasil, em 1988, na Constituição Federal, temos enfim o Art. 227 que traz como texto que, “É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.” E finalmente, em 1990, o ECA, Estatuto da Criança e do Adolescente, que no Art. 16 fala sobre o direito à liberdade e no parágrafo IV – sobre brincar, praticar esportes e divertir-se.

Durante boa parte da história a infância foi vista como um período de transição para a vida adulta e só a partir do séc. XVIII é que as famílias começam a ter responsabilidades pelas crianças e passam a cuidá-las com um olhar mais atento. Então como surgem os brinquedos em uma sociedade onde as crianças não eram vistas?

Os brinquedos nem sempre foram

brinquedos, eram em sua maioria, objetos ligados ao campo da espiritualidade, um exemplo disso são as 5 Marias, conhecidas também como 5 pedrinhas e até mesmo bitu (assim eu o chamava quando criança). Na antiguidade fazia parte de um jogo de adivinhação onde 5 ossinhos de carneiro eram arremessados sob um oráculo para ritos de presságio, assim como o pião. As bonecas, no Egito antigo, tomaram o lugar de parentes e escravos que eram enterrados juntos ao Faraó, as brincadeiras de pular corda nasceram de rituais de passagem, e foram esses instrumentos de magia que caíram nas mãos das crianças.

Hoje, temos uma infinidade de opções de brinquedos estruturados² para todas as faixas etárias e temos infinitas possibilidades com os brinquedos folclóricos, onde além do objeto brinquedo a criança participa do processo de construção, os jogos simbólicos, as contações de história, os jogos com regras e mais e mais e mais possibilidades.

A pandemia da COVID-19 tomou a todos de surpresa e mesmo neste cenário de incertezas, surge uma nova modalidade, a de reinventar essas brincadeiras e tam-

1. A palavra Brincaderia foi criada por Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos para designar um local onde se brinca, um lugar para o brincar.
2. Brinquedos estruturados – é o brinquedo que já vem pronto e possui um significado, seja artesanal ou industrializado.



bém os espaços destinados a elas, como os encontros nas ruas e pátios das escolas. Todos correram para as plataformas do youtube e instagram em busca de um novo brincar.

As brincadeiras mudam com o passar do tempo, por exemplo, no Anuário do Folclore do 19º FEFOL temos um texto sobre o vagalume tem tem, uma brincadeira em que os vagalumes eram alvo de mãozinhas curiosas e mentes criativas, e hoje, ensinamos aos nossos pequenos que não devemos maltratar os animais. A figurinha virou fisguinha, cobra cega as vezes é cabra, par ou ímpar virou par ou ímper e já tentaram até não atirar o pau no gato.

Todo ser humano aprende a brincar com seu grupo, as brincadeiras fazem parte do desenvolvimento das crianças e as levamos para a vida adulta. Um exemplo disso são nossos brincantes que passam todos os anos pelo FEFOL. A definição de brincante, contida no dicionário Oxford, é: “participante de folguedo folclórico ou auto popular, ou de qualquer folia como o carnaval”, então, seguindo essa definição, temos aqui em Olímpia um grande palco que se torna uma brinquedoteca quando o grupo que está se apresentando convida o público para brincar junto.

Na sessão 'Brincaderia', deste anuário, vamos relembrar as brincadeiras passeando pelos registros de Anuários do FEFOL. Uma viagem no tempo, onde as ruas eram o verdadeiro refúgio de tantas brincadeiras,

onde os limites das cidades eram ao lado da zona rural, onde estilingue fazia parte das vestes e os caroços de manga viravam boizinhos. As mães pediam aos gritos nos portões para os meninos entrarem para casa e os causos de lobisomem rondavam as cidades.

Brincar, além de fazer parte da natureza humana é um direito assegurado e cabe a nós garanti-lo!



Ketelly Aparecida Maia Sakama e Vitor Hugo Souza Santos
Fonte: Clarissa Rossi





Quer brincar comigo? Vamos brincar do quê? Faz de conta que...

Maria Antonia de Oliveira

Psicóloga pela Universidade Estadual de Campinas. Mestra em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica. Escritora

Você se lembra dessas frases? É só puxar um pouco pela memória e com certeza recordações saborosas virão à tona. Os lugares onde aconteceram, os amigos, companheiros nas viagens da imaginação e fantasia. As consequências... às vezes nem tão felizes, um tombo, uma bronca, uma briga..., mas considerando o pacote todo, o saldo das brincadeiras de infância, na maior parte das vezes, é muito positivo.

Quando embarco nessa “vibe”, me vejo na grande casa da minha Vó Isa. Foi lá que morei meus sete primeiros anos e continuei como vizinha até os dezoito. Essa casa, onde hoje funciona o Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”, tem em seu DNA vibrações de acolhimento, alegria, histórias, brincadeiras, conhecimento e criatividade.

Em um dos quartos dessa residência, entre os anos 50 e 60, existiu um malão de madeira, desses que as pessoas costumavam guardar enxovais, onde minha mãe guardava nossos brinquedos. Era fechado com chave. A gente só podia ver os tesouros quando Dona Antonia se dispunha abri-los para “arrumar a mala de brinquedos”.

Havia coisas como um urso amarelo de pelúcia que ganhei quando fiz um ano. Naquela época, o bichinho era maior do que eu. Boneca francesa de longos cabelos ruivos. Miniatura de um tanque de guerra. Mesinha de fórmica e cadeirinhas almofadadas, cada uma de uma cor. Ferrinho de passar roupa que esquentava de verdade.

Maquininha de costura “Leonan Baby” que enguiçava mais do que funcionava. Minha querida boneca Aurora, de cabelos curtos e emaranhados. Pequena harpa, com a palheta e partituras. Piorra de alumínio com listas coloridas. Dorminhoca de pelúcia preta. Fogãozinho de lata com panelinhas. Pierina, uma boneca da minha irmã, com uma roupa chique. Palhaço de madeira segurando um arco com peso nas pontas que se equilibrava no alto de uma minúscula plataforma. E muitas outras coisas que atiçavam a curiosidade e vontade de brincar.

Por que minha mãe deixava os brinquedos trancados? Na lógica dela, não queria que os cinco filhos estragassem tudo.

Esses brinquedos comprados não fizeram falta. Talvez a ausência deles tenha favorecido nossa imaginação. No dia a dia brincávamos com caixas de carregar laranjas (dava para entrar duas crianças nelas). Se transformavam em excelentes barcos e trens. Pegávamos, escondido da Dona Ercília, colheres para cavoucar terra, construir túneis e cisterninhas. Fazíamos adoráveis currais em miniatura, onde as vacas eram mangas pequeninas, com pernas feitas de gravetos. Cozinhávamos em latas vazias de tinta, estranhas sopas de goiabas verdes. Procurávamos cacós de pratos quebrados jogados no quintal (esta imagem virou poesia e ganhou o mundo nos livros do meu amigo Rubem Alves).



Perdidos e Achados

*A vida se retrata no tempo
formando um vitral
de desenho sempre incompleto,
e cores variadas,
brilhantes,
quando passa o sol.
Pedradas ao acaso
acontecem de partir pedaços,
criando buracos
frequentemente irreversíveis.
Os cacos se perdem por aí...*

*Às vezes encontro
cacos de vida
que foram meus
foram vivos!
Estes me causam tanto encanto
quanto causavam
os cacos
de prato quebrado
que procurava
para brincar de casinha.*

*Examino-os tentando lembrar
de que resto faziam parte.*

*Já achei caco pequeno e amarelinho
que ressuscitou de mentira
um velho amigo.
Outro pontudo e azul,
trouxe em nuvens
um beijo antigo.
Um caco vermelho
muito me fez chorar
sem que eu lembrasse
de onde me pertenceu.*

Uma vez, descobrimos no alto de um guarda-roupa um monte de antigos vestidos de baile das minhas tias. Foi a inspiração para criarmos uma apresentação de teatro envolvendo quase todos os doze netos. Até hoje sinto não termos gravado toda aquela expressão criativa. Em outra ocasião, meu primo Luis Anibal, o Bibão, chegou dizendo que ia fazer um monjolo. Nunca havia escutado aquela palavra. Eu e meus irmãos começamos a dizer que ele ia fazer um mijolo e demos muitas risadas. Bibão cortou talos de uma planta esponjosa (parecida com taioba), fez uns buraquinhos, instalou sobre umas forquilhas, embaixo de uma torneira do quintal pingando. O dispositivo funcionou.

Anos depois encontrei um monjolo de madeira e latinhas de "masstumati" na feira de artesanato de BH. É um dos meus brinquedos favoritos.



Figura 1: Monjolo feito com latinhas de massa de tomate
Fonte: Maria Antonia de Oliveira

Poderia ficar por muito tempo, puxando um longo cordão de reminiscências... Porém, acredito que estas são suficientes. Ao contar as minhas quero despertar em quem lê, as próprias recordações.

Quais brincadeiras de infância permanecem em suas memórias? Lembrou? Alguns momentos continuam vivos e aquecem o coração, não é?



História da criação da Folclorança

Maria Antonia de Oliveira

Psicóloga pela Universidade Estadual de Campinas. Mestra em Pedagogia pela Pontifícia Universidade Católica. Escritora

Viajar de ônibus é muito útil para refletir, ter ideias e fazer planos. Muitas poesias e alguns “insights” me aparecem enquanto assisto a paisagem mudando através de uma janelinha.

Em uma das idas e vindas, chacoalhando e sentindo calor no ônibus da Itamarati, veio à tona uma vontade de abrir espaço na programação do Festival do Folclore para criação de Brinquedos Populares. O ano era 1995, eu morava em Rio Preto e trabalhava na Secretaria da Educação em Olímpia.

Naquele período, não era só o movimento do transporte que me balançava. Eu estava com a autoestima abalada por ter saído da Coopec de Rio Preto (*Uma cooperativa de ensino* - história completa no meu livro “Coração Aprendiz” - aguardem).

Percebi que precisava inventar alguma coisa para trazer mais alegria para o meu coração. Fazia tempo que admirava o lindo trabalho que o professor Sérgio Abe fazia com brincadeiras de tradições folclóricas na sua Gincana. Acreditava (continuo acreditando) que o Festival precisava também de Oficinas de criação de bonecas de pano, fantoches, e outros objetos que fazem parte da nossa dimensão lúdica e popular.

Pensei no nome Folclorança – mistura de Folclore com criança, e esperança em tempos melhores. Decidi falar com o professor José Sant'anna, idealizador do Festival. Ele gostou da ideia e disse:

- Se você quiser fazer, faça. Mas não temos verba para isto!

Conseguí apoio da Casa Ramos e Massey Ferguson² suficiente para imprimir folhetos de divulgação e compra de agulhas, linhas, cola, papel...

Busquei a parceria da Nilza Gil Breda, amiga de muito tempo e uma das pessoas mais criativas e habilidosas que conheci até hoje. Sem sua participação não teria acontecido a Folclorança.

VAMOS CONSTRUIR BRINQUEDOS E BRINCAR JUNTOS NO 1.º FOLCLORANÇA?

(Folclorança = herança + criança + confiança)

Quem sabe ensina, quem não sabe aprende.

Dias 18 e 19 de agosto
Horário: 8:00 às 11:00 horas
Local: Praça da Matriz

COMO PARTICIPAR? *Na sexta vamos construir brinquedos tradicionais. Para isso você deve preparar 2 sacolas (saquinhos plásticos).*

<p><i>Em uma sacola:</i> Material para seu próprio uso, marcado com seu nome. > Tesoura sem ponta > Agulha > Linha > Cola > Martelo (se quiser trabalhar com madeira) > Barbante > Físcel, etc.</p>	<p><i>Em outra sacola:</i> Sucata (não precisa por o nome) > Retalho de tecido > Garrafa plástica de refrigerante > Cabaça > Tampinhas de garrafa > Latinha de Nescau, etc.</p>
--	---

No sábado - Exposição, troca e venda (se quiser) dos brinquedos que você fabricou ou que já tenha feito em casa (estilingue, pipa, perna de pau, etc.)

Atenção adultos interessados, venham participar com a gente.

Coordenação:
Nilza Maria Gil Breda
Maria Antonia de Oliveira

APOIO
Prefeitura Municipal de Olímpia
Secretaria Municipal de Educação e Cultura
Fido
Casa Ramos

Figura 1: Folder de divulgação no 1º Folclorança
Fonte: Maria Antonia de Oliveira

2. Casa Ramos e Massey Ferguson, duas empresas tradicionais de Olímpia à época.



Ela resgatou com sua mãe, Dona Magnólia - mineira cheia de dons, as dicas para confecção de uma boneca de pano, muito simples e que encanta as crianças. Com pedacinhos de pano mais um pedaço de lã de carneiro para os cabelos, lindas "barbies caboclas" nasciam de suas mãos e das mãos das crianças.

Nilza também inventou um Bumba-meu-boi com caixa de papelão. Realizamos as Oficinas na Praça da Matriz, ao ar livre.



Figura 2: Bonecas de pano
Fonte: Maria Antonia de Oliveira

Foi divertido para nós e para os que participaram. Meu coração tomou um banho de alegria para seguir em frente. Mas a maior satisfação foi que tempos depois, a semente germinou. Não de imediato, em 1997, o evento saiu na programação oficial do Festival. Eu estava morando longe, ninguém falou comigo, não pude vir e nada

aconteceu. Mas em 1998 liguei para Vera Seno, na ocasião Diretora da Escola Municipal Santo Seno e fiz o convite para a escola abraçar a realização do "terceiro/segundo" Folclorança.



Figura 3: Maria Antonia e Nilza na Praça da Matriz, durante a primeira Folclorança
Fonte: Maria Antonia de Oliveira



Figura 4: Lupi, vendedor de raspas e fabricante de brinquedos, convidado para a 1ª Folclorança
Fonte: Maria Antonia de Oliveira

Assim foi feito, nos anos seguintes todas as escolas municipais participavam. Quando via as exposições no Recinto do Folclore quase não acreditava que eu que havia dado o pontapé inicial.





Memórias de antigas brincadeiras

Maria do Carmo Moreira Kamla Passi

Professora. Historiadora. Servidora Pública. Bibliotecária do Arquivo Público Municipal

Uma das funções do Arquivo Público Municipal é preservar a memória, nossa história e identidade social. Em busca desse objetivo, através de pesquisas realizadas nas edições do Anuário do Folclore dos anos 1970, trouxemos para o contexto atual brincadeiras tradicionais e modos de brincar observados em outras épocas.

Olhar o passado é uma forma de compreender o futuro, estas brincadeiras foram transmitidas de geração em geração, formando um elo entre o povo e seus ancestrais. Sem autores definidos, elas fazem parte da história do Festival do Folclore de Olímpia, e constituem um importante legado para a cultura brasileira.

Entre as principais brincadeiras, temos: a amarelinha (malha feita com casca de banana muito bem dobrada), queimada, forca, cabo de guerra, bétia, pau-de-sebo, etc.

Nos tempos iniciais dos festivais na escola CENE, hoje a Escola Capitão Narciso Bertolino, professores, alunos e funcionários eram os principais apoiadores do Festival. O professor Afonso Calixtro (*in memoriam*) que lecionava a disciplina de História, foi um desses colaboradores de

outrora. Jovem e muito dinâmico, cativava seus alunos pela simpatia e disponibilidade, e era o responsável pelas famosas gincanas e brincadeiras realizadas nas manhãs do FEFOL na Praça da Matriz.

Recentemente, alguns dias antes do seu falecimento, Calixtro fez uma homenagem em sua página do Facebook ao Dia do Amigo, onde relatou a importância das brincadeiras tradicionais: *"...aos setenta e dois anos senti uma vontade grande de apertar as mãos e lhes abraçar, meus amigos queridos de Olímpia, de uma infância-adolescência humilde, mas a mais 'rica' do mundo. Onde a criação e os sonhos se misturavam e superavam todos os obstáculos. Coisas simples nós transformávamos em grandes eventos, os brinquedos tradicionais infantis cada qual à sua época: bolinha de gude, triângulo, mata, casinha, bétia, salva, rico-trico-pé-na-lata,¹ jogos de botão e tantos outros. Ficávamos absorvidos, alucinados pelas conquistas que nunca mais veríamos ou viveríamos"*.

A você, grande mestre e amigo, dedicamos esta singela homenagem, pelo muito que fez pelo nosso Festival do Folclore.

1. Atualmente, uma brincadeira parecida de nome Tric Tric Pé na Lata foi observada por Douglas de Oiveira, diagramador deste Anuário, na Rua Natal Bronhara, no Jardim Luiza.



Brinquedos Tradicionais Infantis

AFONSO CALIXTRO
(Departamento de Folclore — Olímpia)

"Vaga-lume, tem, tem
Teu pai tá aqui,
Tua mãe também"...

Era justamente sob este pretexto (apanhar vaga-lumes) que nós, crianças da época, saíamos às ruas, ainda desnudas, de Olímpia, quase todas as tardes. Era precisamente nesse horário, ao crepúsculo, quando os vaga-lumes começam a "pirilampear", locomovendo-se no espaço,

Corríamos de um lado para o outro tentando apanhá-los para os mais variados usos. Uns arrancavam as cabeças, cortando-os ao meio, para aproveitar somente a parte luminosa e fixá-los nas roupas. Outros, os empregavam como faróis nos caminhões de brinquedo. E outros, ainda, para guardá-los em vidros claros para exibição à hora em que a noite estivesse mais escura.

E nessa correria pelas ruas olímpenses mais desertas, lá pelos idos de 50 e 60, não durava mais de uma hora. E isto porque ao cair da noite, no horário propício, encerrava-se essa brincadeira, considerada preliminar e começava-se outra. Os cafés-com-leite iam dormir e os meninos maiores iam até as dez ou onze horas da noite brincando de **rico-trico-pé-na-lata**.

Rico-Trico-Pé-Na-Lata

Depois de já estar reunido um número suficiente de crianças (de 8 a 16 anos, mais ou menos), fazia-se um sorteio (par ou ímpar) para decidir quem ficaria no pique.

Feito o sorteio, alguém do grupo era incumbido de atirar a lata para um lugar da rua. Nesse momento todos ficavam em posição de partida para se esconderem nas proximidades do pique (não mais que 30 ou 40 metros).

Enquanto o piqueiro ia buscar a lata, todos já tinham conseguido suas posições, isto é, já estavam escondidos.

A obrigação do piqueiro era descobrir primeiramente, um a um, todos os participantes da brincadeira e quando avistava alguém, dizia:

— **UM, dois, três, rico-trico, Miguel atrás do poste.**

Era necessário identificar a pessoa e o local onde ela estava escondida. Dito isto, o piqueiro devia correr para o pique, repetindo a frase bem alto, para que as outras crianças ficassem sabendo que alguém já estava pegado.



Momento da brincadeira Rico-trico-pé-na-lata (também conhecido por Pé-na-lata ou Um, dois, três. É conhecido em todo o Estado de São Paulo. É própria de meninos. Foto colhida no Jardim Silva Melo, de Olímpia, em 1982.

A criança localizada, se tivesse a oportunidade de alcançar o pique antes que o piqueiro tocasse a lata (objeto que estava sempre junto ao pique), poderia apanhá-la e atirá-la para bem longe (sempre em lugar visível), para dar tempo de esconder-se novamente e ficar salvo.

Mas enquanto o piqueiro se afastava do seu posto para procurar os outros, alguém poderia surpreendê-lo: isto é, chegava ao pique e atirava a lata para outro lugar para salvar alguns companheiros ou simplesmente para

de um lado para o outro, enfeitando o início da noite com suas luminárias, que principiávamos as brincadeiras. E, às vezes, eram tantos pirilampas que chamavam a atenção pelos pontos claros que contrastavam com o negreume das noites. Sob a desculpa de apanhá-los, fomos ao encontro das outras crianças e sempre entoando esta estrofe em alto e bom som, que a molecada começava a se reunir.

Não havia criança que suportasse quieta ou ficasse indiferente, dentro de casa, ao ouvir esse autêntico grito de guerra.

testar a sua esperteza. Assim, cautelosamente, sem que se afastasse muito do pique, o piqueiro ia localizando todos os componentes da brincadeira e quanto mais rápido isto ocorresse, melhor, porque a sensação maior estava em esconder-se e não em ficar no pique. Sempre os últimos elementos a serem localizados eram os melhores, os mais espertos, porque aguardavam sempre o momento exato para poder salvar os companheiros, se não fossem surpreendidos antes pelo piqueiro. Depois de realizada toda a busca e pegadas todas as crianças, um novo processo se iniciaria, ficando no pique aquele que foi localizado pela primeira vez da série contínua (quando não havia nenhum salvamento).

Feito isto, começava uma nova etapa. Cada busca ou seja, cada fase de um piqueiro, dependia de sua esperteza e demorava, mais ou menos, de vinte a trinta minutos.

Geralmente as crianças respeitavam o líder do grupo e procuravam fazer tudo da melhor maneira possível, porque poderiam ficar de fora da brincadeira da próxima vez, se não agissem corretamente.

O encerramento do brinquedo era natural, não importando o estágio em que se encontrava. Dava-se mais ou menos quando as mães começavam a chamar os filhos para de deitarem...

Esta brincadeira estava classificada entre as brincadeiras noturnas de rua. Não é sempre que se brinca de **Rico-trico-pé-na-lata**, porque este brinquedo obedece também às chamadas brincadeiras de temporadas, quer dizer, não tem época fixa. Quando alguém do bairro, ou da esquina, ou de alguma rua começa a brincar dele, dentro de pouco tempo a cidade inteira está brincando. Interessante também notar que ninguém se preocupava em querer ser o primeiro. Tudo é natural entre as crianças, como elas realmente são. E, graças a Deus, ainda hoje as crianças de Olímpia brincam o **rico-trico**.

ORDEM

A mulher, ultimamente, tem vivido sob um tenso clima de conquistas. Tenso, porque não se sabem ao certo, ainda, os resultados desta experiência. E não poderia ser diferente entre as crianças.

Não faz muito tempo, o trabalho caseiro, o doméstico, para as meninas era uma constante, pois toda donzela deveria tornar-se uma mulher prendada, preparada para o casamento, qualidade esta que todo homem esperava encontrar. Era muito comum as meninas saberem varrer a casa, limpá-la e arrumar a cozinha ("arrumar os trem") e, nos intervalos, entre o "almoço e o jantar", principalmente nas férias, este período era reservado para as brincadeiras femininas.

Sempre havia alguém disposto a sediar alguma brincadeira, ou algum local qualquer da rua, mas as mulheres eram mais reservadas que os homens, quase sempre suas brincadeiras se desenvolviam nos quintais.

Vamos a uma delas, a **Ordem**.

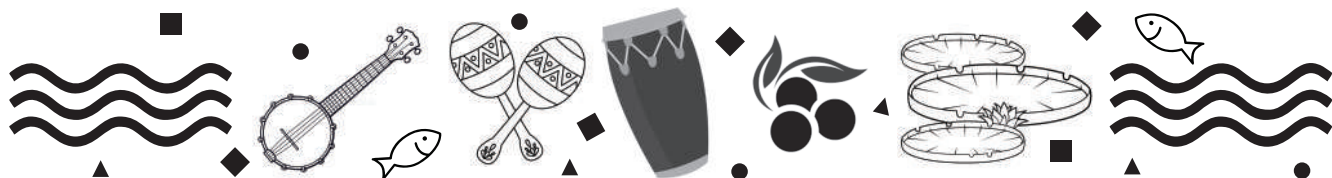
É uma brincadeira bastante comum em todo o Estado de São Paulo, divergindo apenas em alguns lances, de região para região, mas bastante uniforme em seu todo.

Seus participantes nunca têm mais que doze anos. O número de meninas varia entre cinco e dez anos, mais ou menos.

A bola para esta brincadeira poderá ser de borracha, de plástico ou de meia (meias velhas, sobrepostas umas às outras) e deverá ter uns trinta centímetros de raio mais ou menos.

O início do brinquedo dá-se através do par ou ímpar, ou poderá ser seguida a ordem de tamanho.

Não pode haver erro. Quem erra, vai ocupar o último lugar da fila e começa tudo outra vez. Aquelas que



não erram vão formando outra fila ao lado para disputar ao final quem será a melhor.

É uma brincadeira bem mais para o lazer do que esportiva, isto é, sem aquela gana natural dos homens de quererem ser os melhores, ou campeões.

As jogadas são simples e variadas.



Ordem, também, conhecida por bola-na-parede. É uma brincadeira divulgada em todo o território paulista. É próprio de meninas.

A garota fica, mais ou menos, uns dois metros distante da parede e atira a bola. Nos espaços em que a menina atira a bola contra a parede e a apanha novamente, ela vai cantando no mesmo ritmo da palavra inicial, **ORDEM** . . . , as jogadas que ela irá realizar.

Normalmente é tratado anteriormente a quantidade de jogadas, porque, dependendo do número de crianças, as jogadas poderão ser reduzidas.

Ordem . . .

No seu lugar,

Sem rir,

Sem falar,

Um pé,

Ao outro,

Uma mão,

A outra,

Trás-pra-frente (joga a bola, bate as mãos e apanha a bola novamente),

Bate palma,

Piruleta (pirueta) (fazer movimento com as mãos, simbolizando uma pirueta),

Sete quedas (cruza os braços junto ao tórax, bate palma e as mãos nas coxas),

Mãos em cruz (cruza as mãos junto ao tórax),

Meia-volta (gira o corpo como se fosse dar meia volta).

Todos estes lances constituem uma passagem (do ordem ao meia-volta), exemplo:

Ordem,

No seu lugar.

A participante deverá realizar toda a passagem sem sair do lugar, e depois de completada toda a passagem, anuncia a próxima.

Sem rir agora.

Ordem,

No seu lugar,

Sem rir.

A participante deverá realizar toda a passagem sem rir. Mas acontece que as outras crianças ficam fazendo palhaçadas ou piadinhas para que a participante ria ou se atrapalhe, a fim de fazê-la errar.

Sem falar agora

Ordem,

No seu lugar,

Sem rir,

Sem falar.

A participante deverá realizar toda a passagem sem falar, apenas fazendo gestos. Mas as outras participantes ficam fazendo perguntas cretinas para que aquela que está realizando as jogadas responda, para errar.

E assim por diante, todos os lances serão seguidos de brincadeiras próprias para aquele momento, e os erros poderão ser de seqüência ou quando fugirem à exatidão dos lances, ou deixarem que a bola caia.

Um momento muito esperado para o erro é o lance "uma mão a outra", quando se sabe que a maioria das crianças são destrás. E, quando são obrigadas a apanhar a bola com a mão esquerda as coisas se complicam, e elas normalmente erram. Portanto, disputarão as finais quem não errar ou quem errar menos.

Quando a brincadeira vai ficando animada, todas as crianças começam a cantar em coro todas as jogadas. E, não se preocupem, porque todas as crianças funcionam como árbitros, não permitindo o menor erro, a não ser para os cafés-com-leite, a quem sempre são suportadas alguma falha.

É interessante notar também como as crianças aprendem a brincar. Nenhuma sabe explicar como, o porquê e nem mesmo a época explica, mas é evidente que elas aprendem pela observação.

Estas brincadeiras distraem as crianças por horas e horas, ou distraíam pelo menos antes da era da televisão, instrumento este que, desgraçadamente, pouco a pouco, está tirando a criatividade das nossas crianças, o que está muito íntimo com os Brinquedos Tradicionais Infantis.

VOCABULÁRIO

Cafés-com-leite: são as crianças principiantes em todos os brinquedos, as menores.

Lata: é realmente uma lata, que deverá estar vazia e (geralmente) poderá ser de óleo, manteiga, massa de tomate.

Meninos maiores: aqueles que dominam bem os brinquedos.

Pegar: localizar alguém da brincadeira e trazer para junto do pique.

Pique: lugar básico do brinquedo, onde deverá ficar o piqueiro, a lata e as crianças que vão sendo pegadas.

Piqueiro: menino que fica no pique e é responsável pela localização dos outros.

Rico-trico-pé-na-lata: Desconhece-se a origem do nome e a origem do brinquedo, no entanto, sabe-se que é semelhante ao "Salva" e à "Cruzada" (Brinquedos Tradicionais Infantis), e que é conhecido em todo o Estado de São Paulo, quer seja por **Rico-trico-pé-na-lata**; **Um, dois, três** ou **Latinha**.

Salvar: quando uma ou várias crianças estão pegadas junto ao pique e aparece alguém, de surpresa, antes que o piqueiro, para atirar a lata para longe, porém, em lugar visível.

Ordem: Desconhece-se a origem do nome do brinquedo. No entanto, sabe-se que é conhecido em todo o Estado de São Paulo. A criança ao pronunciar esta palavra desloca-lhe o acento para a última sílaba, tornando-a oxítona: **ordém**.





MEMÓRIAS

homenagem a
edward marques da silva *wadão*

O menino Wadão deixou histórias

**Maria Aparecida Moreira Kamla
Agnes Moreira Kamla Marques**

Esposa e filha

Foi nos trilhos da antiga estação ferroviária que o filho do São Antônio e dona Ilhercina, o sétimo de doze irmãos, perambulou e fez peripécias com a menina das redondezas. Jurava ter visto o “Saci Pererê” baforando o cachimbo sentado na cancela do trem.

As artes, sempre inúmeras, amarrava o rabo dos cavalos que ficavam em frente à Pensão do Batata, corria do Amadeu Galmaci (juiz de menor à época) e se alegrava ao ver o apito da Maria Fumaça. Estudou na Escola Santo Seno, onde se

alfabetizou e traçou as primeiras rimas poéticas, já reconhecidas pelo mestre José Sant'anna, assim fortalecendo os laços com esse gênio da cultura popular.

Artista nato, apaixonado pela cultura brasileira, soube brincar tingindo cores, e num emaranhado de linhas teceu as mais lindas artes no tear mineiro. Como um bom apicultor descobriu o doce sabor do mel no Vale do Imbira e enamorou-se pela sua Baia, sua companheira e cara metade.

São Thomé das Letras era uma de suas grandes paixões, onde cantava: “Áh,



São Thomé, eu molhei os meus pés no riacho...”. Desbravou trilhas, fogueiras e cantorias, e em meio à magia e noites de luas eu surgi, fazendo e completando uma trilogia em sintonia perfeita.

Meu pai voou alto, tornou-se mestre, um exímio educador. Seu fascínio pela Cultura fez com que ministrasse aulas, redigisse livros, poemas, músicas, organizasse recitais e saraus... Enfim, celebrou nossa Cultura e identidade social com preciosas histórias que jamais serão esquecidas.

Tantos Festivais, aberturas inesque-

cíveis, com certeza sua vontade de cantar, dançar e mostrar sua arte estará sempre transbordando entre nós, e assim aprendemos a “dividir e emprestar” você aos olimpenses.

Esse ano vai ser um Festival diferente, pois apesar de híbrido, você estará brilhando em outro plano, não distante, apenas diferente. Será uma celebração muito significativa, intensa e recheada de carinho.

Para sempre Wadão, nós te amamos.

Tio Wado

Lucas Costa

Sobrinho

Edward Marques da Silva, Wadão ou tio Wado, como era carinhosamente chamado em seu seio familiar. O sétimo entre doze filhos saídos do ventre de Ilhercina de Oliveira Silva, a Dona Lela. Wado nasceu em Pradópolis, cidade localizada no interior do estado de São Paulo. Seu pai, Antônio Marques da Silva, nômade por conta da profissão de ferroviário. E em consequência do ofício de seu esposo, Dona Lela concebeu em diferentes lugares um ou dois de seus filhos, nos trajetos do trem que fora findado em Olímpia, cidade a qual Wado, ainda menino, encetou, junto a seus irmãos, a aflorar sua veia artística. No quintal e também na rua onde residia, aos olhares de seus pais e vizinhos das redondezas, já tocava instrumentos imaginários ou montados com quaisquer achados que emitissem algum ruído sonoro. Uma de suas travessuras de moleque era armar lonas para a apresentação em seus primeiros circos e apresentar-se em banda com seus manos,

como afetuosamente chamava seus irmãos, cercados por amigos, que alguns deles o acompanhou no seu caminhar da juventude e ao longo de toda sua vida.

Talvez, ali, naqueles momentos de infância, compunha em seu subconsciente: “Fardão do pai”, homenagem aos caminhos trilhados pelo seu genitor, quiçá, seu tão conhecido e entoado “Circo do Perereca”, dentre tantas outras músicas e poemas.

O tempo, naturalmente, passou e sua herança na estranha dança chamada vida se concretizou. Tornou-se professor, pedagogo, poeta, escritor e dramaturgo. Acrescido de um irmão/tio/pai muito afável.

Porém, era nos encontros natalinos, na chegada de um novo ciclo ou até numa festa no ensejo de findar a saudade entre irmãos, que ele memorava seu período imberbe, com seu violão pousado sobre o colo, dedilhando e cantando todo o cancionário popular brasileiro. No decorrer do tempo foram dezenas de reuniões saudo-



sistas, que não se faziam outra coisa, a não ser solfejar cantigas, toadas e cânticos. Numa roda onde filhos, sobrinhos, amigos, agregados e convidados, degustavam como manjar esse encontro e o acompanhavam numa espécie de coral acústico.

“Ah São Thomé, eu lavei os meus pés num riacho, deixei meu coração rolar rio abaixo”, sempre emocionado e feliz, sua voz ecoava entre paredes da casa de sua irmã mais velha, onde eram sempre realizadas essas junções. Entre uma pausa ou outra, se divertia com seus sobrinhos-netos, que o idolatravam. Ele os conduzia, em conjunto com outras crianças, para dentro de um estúdio para fazer aquilo que mais lhe apetecia: encantá-las. Tornando lúdico o seu cantar junto a elas, em gravações para algum projeto profissional.

Era continuamente assim, vivia a sorrir e bailar entre seus entes, sendo acarinhado e retribuindo o gesto, condão que saltava de sua alma.

Em “Caraminholas, Caracolas, Carambolas”, seu último livro de poesia, se emoldurou todo seu apreço e resgate pelas brincadeiras de outrora, perpetuando o que raramente se vê na atualidade. Nas páginas deste mesmo livro poetizou também as saudades que o afligia. E é pela falta de sua presença, que agora, a saudade nos pertence.

Tio Wado deixou alegria, sorrisos e afeto por onde passou, mas sua estada neste plano estará para sempre no filme projetado em nossas memórias, e no seu eterno legado de escritos, declamações e canções.

Ao Mestre

Edgar A. Piton
Cynthia B. M. Piton
Enzo Piton
Enrico Piton

Amigos

Com personalidade multifacetada, representava com domínio incomum a cultura popular, transpirava arte em todas as suas formas: compositor, letrista, intérprete, poeta, trovador, instrumentista, performer, ator, carnavalesco, folclorista – mas não é só.

Ser humano com alma iluminada, foi esposo, pai, artista, professor, grande amigo e inesquecível companheiro de todas as horas.

Em poucas palavras não seria possível descrevê-lo, nem mesmo narrar as inúmeras histórias vividas ao longo de nosso convívio, sempre permeado por sua inesgotável e rara criatividade – transfor-

mava uma simples cuité em som e poesia!

Foi um grande privilégio contar com a sua amizade íntima e sincera. Fez parte de nossas vidas, sempre com especial atenção e carinho; apadrinhou a família nos caminhos das artes, cujas iniciações, como ele sempre dizia, renderam bons frutos e até parcerias.

Passou por nós como um rastro de luz e, assim, permanecerá em nossas memórias, como sua obra, sempre viva e atemporal.

Nossa singela homenagem ao Mestre Wadão!

Com amor e carinho.



PALCO B

Sandra Lúcia Fantoni

Amiga

Correria, organização, sorrisos, emoção, direcionamento, vivência, entendimento, amor, prazer, união, festa de um povo de uma cidade.

Ele começa antes, bem antes de agosto, prepara a aventura com centenas de crianças, professores que, juntos, coordenam toda essa alegria que recepcionará a chegada dos grupos: A Abertura, dezenas de crianças dançam, cantam e interpretam todo o país.

Nas manhãs, debates, reuniões dos grupos, importante convívio, parte importante desse encontro anual. Todo o processo da organização do Festival ele sabe. Conhece o valor do encontro entre os grupos. Aprende com eles.

À noite, delícia chamar o grupo para a apresentação no seu palco, o Palco B. Cheio

de energia, tem conhecimento geral e profundo da festa que vem chegando. Profissional atento, divertido, sempre vale estar ao lado e de frente a ele.

Salve, Wadão. Tá bombando de gente. Manda ver. Essa festa de gente hospitaleira aguarda ansiosa a chegada dos grupos. Menina-Moça, essa festa é sua. Que delícia essa mistura do Folclore brasileiro, sempre cantado em versos por Wadão. A arte em movimento, assim é nosso querido Wadão.

O Palco B tá bombando. Muita gente dança e canta com a batuta do nosso maestro.

Wadão Marques, que Nossa Senhora do Rosário te proteja. Abraços e beijos daqui da terra do Folclore.

Quando sinto saudades?

Miguel Luiz Ramos Filho

Amigo

Pendurei um prato no galho de um jasmim-manga do quintal. Com pedaços de mamão. O primeiro pássaro que apareceu para se alimentar foi um sabiá-tejo. Depois sanhaços. E um sanhaço caboclo, amarelo e preto, que eu nem sabia que existia. E vieram outros, sabiá-laranjeira e até um pássaro-preto-soldado, com manchas laranjas nas asas. Bem-te-vis. Agora apareceu um novo, muito pequeno, que canta lindo e ainda não sei o que é.

Toda manhã, sentado na varanda, tomando uma xícara de café e apreciando o

movimento, fico pensando sobre o equilíbrio e beleza da natureza.

Observo um casal de sanhaços mais no alto esperando o grupo de sabiás que está na borda do prato ficar satisfeito. Logo se afastam e enquanto ainda limpam os bicos nos galhos, os menores bichinhos azulados já se aproximam. Todos atentos, uns com os outros, respeitando o tamanho e a agressividade de cada um. E chega outro, gorjeia, parece que anunciando a descoberta ao companheiro, com leveza e charme.



Converso com minha mente, como que narrando a contemplação com pessoas antenadas na vida e me lembro do Wadão. Falar sobre quintais, belezas e harmonias. Seria uma conversa prazerosa e radiante. E me dá saudades.

Última vez que estive com ele foi na casa do Miltinho, meu irmão. Cantamos juntos ao piano. Rochinha também.

Tempos depois Milton me perguntou de uma história antiga:

- Wadão contou que, ainda muito jovem, ao passar pela seção de discos da Casa Ramos, eu o chamei para apresentar

Travessia, de Milton Nascimento, a ele. Disse que falei para prestar muita atenção no novo músico que surgia. Coisa boa demais aparecendo.

Quando Miltinho me contou que ele estava doente pensei em fazer uma visita. Mas essa pandemia provocou restrições. Queria ter conversado mais, cantado mais, ter convivido mais com o Wadão.

Muito bem humorado, sempre com suas emoções levemente transbordadas, ele me transmitia alegria. Continuo conversando com ele.

Um dedinho de prosa sobre o Wadão

“Ao hoje, já que o ontem adormeceu e o amanhã ainda não acordou!” (Wadão)

Como transcrever em poucas palavras, o enorme significado de Wadão para a Educação e Cultura olímpenses? Lembrar dessa “figura”, com sua fala mansa e olhar observador, mas com uma inteligência que, quando expunha uma ideia, calava a todos.

Na vida encontramos pessoas que sabem fazer de instantes, grandes momentos. Esse era o Wadão, um amigo que o tempo não apagará sua história, pois sua obra está espalhada em nossa querida cidade e principalmente na memória de

nossas crianças e professores.

Lembro-me de um teatro que ensaiamos para o Projeto Incentivo à Leitura, em que seu personagem era coadjuvante e para surpresa de todos, improvisou com tanta destreza que se consagrou na apresentação.

Esse era o amigo e talentoso Wadão, humilde e grandioso em seus atos. A saudade é muita, mas a certeza de encontrar alegria misturada à poesia em sua obra é o que o faz sublime aos olhos e ao coração.



Luciana Raphael Diniz Spagnol
Professora



Querido amigo, pessoa ímpar, educador sem igual, que na sutileza do seu dia a dia, transparecia alegria, amor pela vida e como um passe de mágica no brincar com as palavras, coloria o mundo com seus poemas, poesias e músicas, trazendo sempre a

educação no peito, algo que amava e ensinava a tantos que com ele conviveram, mas de uma maneira toda especial, que só ele tinha, sem deixar de viver também o seu lado artista que a tantos encantou nesta vida.

Maristela Aparecida Araujo Bijotti Meniti

Professora

A possibilidade de falar sobre o professor Edward Marques da Silva, Wadão, como carinhosamente era chamado, é um momento de muita honra e satisfação. O clima de leveza já tinha início quando ao chegarmos para o trabalho na Secretaria Municipal de Educação, ao subir as escadas, já era possível ouvir o Wadão e seu violão, preparando-se para visitar alguma escola e realizar um momento de interação, brincadeira e música com alunos e professores.

Para estes momentos usava roupas diferenciadas do dia-a-dia, chapéu panamá, camisa bordada com aplicações de tecido chita, ou estampada com cores vivas, o estilo Wadão de ser, praticamente já era um figurino para uma apresentação.

Tive a oportunidade de participar de muitas destas interações em que era possível observar o brilho nos olhos e a alegria das crianças, bem como a satisfação de Wadão. Assim que o avistavam, já se ouvia: "O Professor Wadão!" e o mesmo correspondia com seu enorme sorriso.

Trabalhar com o Wadão possibilitou a todos oportunidades de enxergar como muitas vezes, direcionamentos e situações necessárias na rotina escolar podem ser desenvolvidos com leveza, simplicidade e ainda assim alcançar seu propósito.

Wadão possuía uma maestria ao brincar com as palavras, imaginou, compôs, criou, registrou e nos presenteou com um repertório musical, cultural e literário elaborado durante a sua vida.

Sou muito grata pela oportunidade de ter escrito juntamente com meus amigos de trabalho da Secretaria Municipal de Educação, o roteiro de abertura da edição híbrida do 57º Festival do Folclore de Olímpia em sua homenagem, valorizando seu trabalho de relevância em que nos últimos anos do Festival, escreveu músicas-tema, roteiros de abertura, comandou as apresentações do Seminário de Estudos, Minifestival e tanto nos emocionou e encantou. Ficam as lembranças dos momentos vividos e compartilhados.

Taíse Renata da Cruz

Professora





Ao Poeta popular

A noite escura caiu como luto
De tristezas nossos corações cobriu
A chuva repentina caiu como lágrimas
Anunciando que você partiu...
Hoje o poeta calou-se diante das palavras,
No picadeiro do Circo do Perereca o palhaço chorou,
A lona rasgada furada em profundo silêncio do mastro baixou,
A velha bailarina careca perdeu o compasso e hoje não mais dançou,
A plateia em desencanto seu riso sem graça guardou,
A bandinha? Um canto de pranto tão triste entoou!
A noite escura caiu como luto
De tristezas nossos corações cobriu
A chuva repentina caiu como lágrimas
Anunciando que você partiu...
Não saíram à janela às quatro da tarde as quatro comadres
Nem pra fazer fuxico, nem pra prosear
O Dino ficou sem destino e hoje não quis nem brincar
Como folclorescer o coração?
Se a vontade é chorar?
Hoje o poeta calou-se diante das palavras
Palavras, palavras, palavras com quem tanto brincou
De rimas rimadas, versos versados
No mundo encantado que inventou
Edward Marques ou simplesmente Wadão
O poeta violeiro músico popular
Recorro ao recanto das palavras
E com palavras o poeta homenagear...
Licença peço à métrica
E a poética da perfeição
São palavras simples, mas vindas do coração
Nada melhor que a poesia
Para não perder a tradição
Com palavras homenagear o nosso Wadão!



Valéria de Souza
Professora



turismo cultural

A importância para Olímpia e seu Festival do Folclore

Ms. Cristina Prado Rodrigues

*Turismóloga. Especialista em Administração Hoteleira
Mestre em Administração: Marketing de Lugares*

Turismo é a área do conhecimento que estuda os deslocamentos humanos, ou seja, as viagens. Mas, não qualquer viagem. As definições de Turismo são diversas e se utilizam de várias ciências para ser explicado, como a Economia, a Sociologia, a Geografia, a História, a Cultura, e outros. Entretanto, alguns pontos são comuns nas definições de Turismo, a saber:

- Viagem ou deslocamento - sem deslocamento não existe Turismo.

- Permanência fora do domicílio – Turismo só é feito fora do local de residência.

- Temporalidade – o tempo de permanência no destino turístico deve ser superior a 24 horas e inferior a um ano, de acordo com a definição da OMT – Organização Mundial do Turismo.

- Objeto do turismo - O elemento concreto do Turismo é traduzido no equipamento receptivo e no fornecimento dos serviços para a satisfação das necessidades do turista. Em última análise, a atividade turística acontece no destino turístico, um local geográfico com estrutura para atendimento ao turista, como hospedagem, alimentação, atividades de visitação aos atrativos turísticos (agenciamento receptivo),

transporte e muitos outros.

De acordo com o aspecto da temporalidade do Turismo, há viagens que não se enquadram como turísticas, como aquelas com menos de 24 horas de duração, ou as que são feitas pelos nômades, os quais se deslocam de região a região, sem retorno para seu local de origem. E por que os seres humanos viajam? São diversas as suas motivações, mas a primordial deve ter sido a vontade de conhecer o que havia além da linha do horizonte que impõe um limite visual. Foram os deslocamentos humanos que propiciaram a descoberta de novos lugares, novas riquezas e novos povos. Assim, os locais que recebiam estes novos viajantes precisaram se estruturar para os acolher e alimentar.

Na era da industrialização, com o advento dos meios de transporte capazes de cruzar fronteiras e oceanos, as viagens se tornaram mais frequentes e organizadas, surgindo como atividade econômica de grande importância mundial. No ano de 2019, mais de 1 bilhão e 500 milhões de pessoas viajaram pelo mundo, elevando o Turismo como um dos mais importantes setores na cadeia produtiva mundial.¹

As motivações de viagem geram a

1. Em 2020, com pandemia da COVID-19, o Turismo foi mundialmente afetado, sofrendo enormes quedas nas viagens internacionais, cujos resultados remontam à década de 1990.



segmentação do Turismo, definida pelo tipo do atrativo ou produto turístico e a forma como é ofertado para o mercado. A Lei Complementar nº 1.261, de 25 de abril de 2015, que estabelece condições e requisitos para a classificação de Estâncias Turísticas e de Municípios de Interesse Turístico,² adota os seguintes tipos de Turismo: Ecoturismo, Turismo de Esportes, Turismo de Estudos e Intercâmbio, Turismo de Pesca, Turismo Náutico, Turismo de Aventura, Turismo de Negócios e Eventos, Turismo Rural, Turismo de Sol e Praia, Turismo de Saúde, Turismo Social, Turismo Religioso e Turismo Cultural. Um destino turístico pode oferecer um ou mais destes segmentos, de acordo com a oferta local de atrativos e serviços.

Turismo Cultural

O Turismo Cultural pode ser definido como um tipo de atividade turística na qual a principal motivação do turista “é aprender, descobrir, experimentar e consumir os atrativos/produtos culturais, materiais e imateriais de um destino turístico” (UNWTO, 2019, op. cit.). Estes atrativos/produtos se referem a elementos distintos de uma sociedade e englobam as artes, a arquitetura, o patrimônio histórico, cultural, gastronômico, a literatura, a música, a dança, o folclore, sistema de valores, crenças e tradições, o modo de vida local.

Com a globalização acelerada da economia mundial, com grandes redes de hotelaria e de alimentação, cada vez mais os destinos turísticos correm o risco de oferecer produtos e serviços de padrão mundial,

perdendo a conexão com o local onde a atividade acontece. Desta forma, surge a necessidade e a oportunidade de os destinos turísticos se diferenciarem a partir dos seus atrativos, especialmente os culturais, pois serão únicos e não facilmente imitáveis.

A partir desta premissa, o Turismo passa a valorizar o que é local, especialmente a gastronomia, a música, as danças, a arquitetura, o folclore, as tradições, o modo de vida, o artesanato, dentre diversos aspectos que tonam um determinado local diferenciado de outros, atraindo pessoas para conhecer estas suas características especiais.

Até 2020, o mundo vivenciou o fenômeno chamado “overtourism”, característico do turismo de massa, onde a quantidade de pessoas é mais importante do que a qualidade. O excesso quantitativo de turistas numa localidade pode colocar em risco o meio ambiente, devido à grande produção de resíduos sólidos, ruídos, ou seja, aumento da poluição em seus diversos aspectos. Também gera sentimento de insegurança por parte dos moradores, de invasão de privacidade, aumento da inflação, aumento no preço de alimentos e aluguéis³ e diversos outros efeitos negativos causados por este tipo de turismo. Com a pandemia COVID-19 o mundo obteve um período de descanso e, literalmente, os grandes destinos turísticos ficaram praticamente vazios.

Assim, o Turismo Cultural pode contribuir muito para que este turismo de massa, que mal se aprofunda no conhecimento do local visitado, possa fazer um

2. Programa do Governo do Estado de São Paulo para investimentos em projetos de infraestrutura para as cidades classificadas como estâncias ou municípios de interesse turístico. Lei disponível em <https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei.complementar/2015/lei.complementar-1261-29.04.2015.html> - acesso em 10/07/2021, às 15h00.

3. Crescimento da oferta de imóveis de temporada por plataformas on line que atuam globalmente.



contraponto, oferecendo produtos e serviços turísticos com a alma ou essência do local, possibilitando uma maior interação entre turistas e moradores, e ampliando o universo de novas experiências para os dois lados.

A Estância Turística de Olímpia

O município de Olímpia está localizado na Região Noroeste do Estado de São Paulo, distante 430km da capital paulista, e a 50km das cidades de São José do Rio Preto e Barretos, com uma área aproximada de 803 km². Sua população é de cerca de 55.000 habitantes e sua economia está baseada em serviços, indústria, comércio e agricultura, sendo que o setor de serviços responde por 67% do seu PIB.

Esta importância se deve ao fato de a atividade turística ter crescido de forma consistente nos últimos anos, devido à presença de águas termais, encontradas no Aquífero Guarani, sobre o qual a cidade foi erigida. A memória da comunidade narra que, na década de 1960, dois engenheiros da Petrobras estiveram na cidade em busca de petróleo, mas após perfurarem um poço, nada encontraram e o mesmo foi esquecido. Na década de 1980, com a grande produção de laranjas, foi instalada uma indústria de suco, a qual necessitava de grande volume de água para lavar as frutas. O poço da Petrobras foi lembrado e, ao ser perfurado novamente, jorraram as águas termais.

A princípio, estas águas foram utilizadas na indústria, mas um empresário local teve a ideia de utilizá-la também para fins de lazer e recreação e, com a ajuda de outros munícipes, foi fundado o Clube Dr. Antonio Augusto Reis Neves, uma associa-

ção de moradores que adquiriam títulos para poderem usufruir das instalações deste espaço. Localizado na zona rural, começou a ter notoriedade pela diferenciação das suas águas quentes e, em meados do ano 2000, a Diretoria da associação permitiu a entrada, via venda de ingressos, para outras pessoas que não fossem sócios do Clube. Nasce, assim, o Parque Aquático Thermas dos Laranjais, principal atrativo turístico de Olímpia.



Figura 1: Parque Aquático Thermas dos Laranjais
Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia/Divisão de Comunicação

Devido ao crescimento da atividade, a cidade recebe o título de Estância Turística em 2014 e a cidade tem se expandido em termos de equipamentos, serviços, outros atrativos de interesse turístico, com a atração de investidores.

O Parque Aquático Thermas dos Laranjais está entre os 10 mais visitados de mundo e o primeiro na América Latina e o Hot Beach, inaugurado em 2017, já é o 9º mais visitado da América Latina.⁴ O Parque Temático Vale dos Dinossauros é o único no gênero na Região Sudeste do Brasil. Em termos de infraestrutura, a Estância Turística de Olímpia oferece mais de 23 mil leitos em meios de hospedagem e imóveis

4. Fonte: "2019 TEA/AECOM Theme Index and Museum Index v1.8", disponível em <https://www.teaconnect.org/Resources/Theme-Index/index.cfm>, acesso em 29/12/2020, às 09h45.



de temporada, mais de 200 empresas de alimentação.⁵ Para os meses de julho e agosto está prevista a inauguração de dois resorts, que ampliarão a capacidade de hospedagem em aproximadamente mais 9 mil leitos. Em 2019, cerca de 3 milhões de turistas visitaram a cidade, sendo que em 2020, apesar da pandemia, a cidade recebeu mais de 1 milhão e cento e oitenta mil turistas em apenas 5 meses de atividade parcial.



Figura 2: Vale do Turismo

Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia/Divisão de Comunicação

A importância do Turismo também se reflete na geração de emprego, conforme dados do CAGED referentes ao mês de maio de 2021:

Setor	Nº Empregos	% Participação
Agropecuária	584	3,80%
Serviços	5.677	37,00%
Comércio	3.328	21,68%
Indústria	5.168	33,69%
Construção	589	3,83%
Total	15.346	100,00%

A atividade turística se enquadra no setor de Serviços, mas estudos mostram que afeta positivamente mais de 52 atividades econômicas, incluindo o Comércio, a Construção Civil e a Agropecuária, na produção de alimentos para o setor. Na

Estância Turística de Olímpia o setor de Serviços responde pela geração de 37% dos empregos, seguido da Indústria, com 33,69%.

Além dos parques aquáticos e temático, a Estância Turística de Olímpia oferece outros atrativos de naturezas diversas, como o Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”, o Museu de Arte Sacra e Diversidade Religiosa, a Igreja Matriz de São João Batista, a Igreja Matriz de Nossa Senhora Aparecida, a Praia do Mirante, o Recinto do Folclore, o Complexo Arquitetônico da Estação Ferroviária (que abrigará a ECO – Estação Cultural de Olímpia), a Ponte de Ferro e o Pannel de Azulejos de Max Urban.



Figura 3: Museu de História e Folclore "Maria Olímpia"

Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia/Divisão de Comunicação



Figura 4: Museu de Arte Sacra e Diversidade Religiosa

Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia/Divisão de Comunicação

5. De acordo com o Inventário da Oferta Turística, pesquisa de caráter permanente, que se configura em base de dados das empresas relacionadas direta ou indiretamente com o setor de Turismo. Parte das informações desta pesquisa está disponíveis no site da Prefeitura Municipal - <https://www.olimpia.sp.gov.br/-na-aba-Turismo>.



Figura 5: Painel de Azulejos de Max Urban
Fonte: Prefeitura Municipal de Olímpia/Divisão de Comunicação

Olímpia, Capital Nacional do Folclore

Olímpia também é referência em cultura popular e ostenta o título oficial de “Capital Nacional do Folclore” (Lei Federal Nº 13.566/2017), tendo no Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” um dos mais completos acervos sobre o tema, sendo visitado por estudiosos, pesquisadores e alunos de vários Estados do Brasil. A cidade realiza anualmente o Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL, que, em 2021, completa 57 edições ininterruptas. O local de realização do FEFOL é a Praça de Atividades Folclóricas e Turísticas “Professor José Sant’anna”, popularmente chamado de Recinto do Folclore, o único do gênero, conhecido mundialmente e por onde passam durante o festival mais de 150 mil pessoas. O Festival de Folclore de Olímpia é um espetáculo ímpar, que reúne grupos de todos os estados brasileiros, sendo considerado um dos maiores encontros da cultura brasileira.



Figura 6: Grupos folclóricos na Praça da Matriz
Fonte: Clarissa Rossi



Figura 7: Grupos folclóricos no desfile de encerramento do FEFOL
Fonte: Clarissa Rossi



Figura 8: Kely, atiradora do Batalhão de Bacamarteiros de Aguada, no FEFOL
Fonte: Clarissa Rossi

A história do Festival do Folclore de Olímpia mostra que a pesquisa é parte integrante deste importante evento, originado em ambiente escolar, nas aulas ministradas pelos professores Victório Sgorlon e José Sant'anna, no extinto Ginásio Olímpia, e posteriormente, na Escola Estadual Capitão Narciso Bertolino-CENE. Estes professores, estudiosos do tema Folclore, instigavam seus alunos a pesquisarem diversos assuntos, despertando neles o mesmo interesse pela cultura brasileira. A pesquisa também está presente nos cursos e seminários ministrados por Rossini Tavares de Lima e Laura Dellamônica, em todo o desenvolvimento do Fefol, como resultado da colaboração entre José Sant'anna e os principais intelectuais e instituições de pesquisa de sua época.

O PDDT – Plano Diretor de Desenvolvimento Turístico da Estância Turística de Olímpia⁶ contempla diversos projetos relacionados ao Folclore, como a instalação do Museu do Folclore (que será desmembrado do Museu de História) no Recinto do Folclore. Este receberá diversas adequações na sua estrutura, como o

Centro de Convenções, Pavilhão de Exposições e a Vila Brasil. O Centro de Estudos e Documentação do Folclore Brasileiro, previsto no mesmo plano, já se encontra instalado nas dependências do Recinto do Folclore, que passará a ser o gerador de informações e da história e de atividades relacionadas ao Festival do Folclore, tanto para os moradores como para os turistas. A ECO-Estação Cultural de Olímpia, a ser inaugurada em 2021, também se relacionará com este espaço, oferecendo exposições artísticas com o tema Folclore e oficinas educacionais.

O projeto de patrimonialização do Festival do Folclore de Olímpia, a níveis municipal, estadual e federal, ampliará a importância e o interesse da comunidade e turistas para com este importante atrativo cultural, que acontece somente uma vez por ano, durante uma semana. Com esta vertente cultural, já presente com muita intensidade, na comunidade local, será oportuno transformá-la num atrativo permanente, acessível todos os dias do ano, tendo como ponto culminante a realização do festival no mês de agosto.

O folclore brasileiro oferece inúmeras possibilidades para atividades culturais, as quais podem ser oferecidas no período noturno, quando os turistas de Olímpia estão disponíveis, após passar o dia nos parques aquáticos. Dentre estas atividades, destacam-se: apresentações de danças folclóricas, teatro com lendas folclóricas, oficina de brinquedos folclóricos, gastronomia, contação de “causos”, moda de viola, exposição de artes plásticas com o tema Folclore, cinema e outras. Também ocorrem as festas tradicionais ligadas ao Folclore, como o Ciclo Natalino, o Carnaval, as festas

6. Disponível em <https://www.olimpia.sp.gov.br/portal/secretarias-paginas/57/plano-diretor-de-turismo/> - Acesso em 10/07/2021, às



juninas, Cavalhada, Congado, Festa do Divino, Bumba-meu-boi. Um outro produto é a visitação de turistas aos locais onde as manifestações são realizadas (Ex.: Companhia de Reis, Congadas e Moçambiques, Dança de São Gonçalo), com palestras explicativas, elaboração de gastronomia relacionada à manifestação.

O Centro de Estudos e Documentação do Folclore Brasileiro também será local de visitação, tanto para moradores, como para turistas e estudiosos do tema, onde será possível conhecer mais a fundo a história deste festival e sua importância para Olímpia.

Caberá, portanto, ao Poder Público municipal, juntamente com a iniciativa privada e a sociedade civil, identificar, planejar e oferecer o Turismo Cultural no destino turístico Olímpia, como forma de diversificar sua oferta e atrair novos turistas, que terão a oportunidade de conhecer mais profundamente a Capital Nacional do Folclore e suas águas termais.

Referências bibliográficas

UNWTO Definitions - World Tourism Organization (UNWTO), Madrid, Spain, 2019. Disponível em <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284420858-acesso em 09/07/2021, à 16h00>.



Figura 9: Terezinha Ramos dos Santos, Batalhão de Bacamarteiros de Aguada
Fonte: Clarissa Rossi



Figura 10: Boi de Mamão do Pantanal
Fonte: Clarissa Rossi



NOVOS estudos

Reflexões sobre o Folclore na Pandemia

Suzel Ana Reily

Etnomusicóloga. Doutora em Música. Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas. Coordenadora do Projeto Temático 'O Musicar Local - novas trilhas para a etnomusicologia' - FAPESP/UNICAMP/USP.

A Covid-19, que começou a se espalhar pelo mundo a partir do final de 2019, deflagrou uma pandemia global que mudou o mundo. O comércio teve que fechar as portas, permanecendo aberto apenas os serviços essenciais, como supermercados, farmácias, postos de gasolina entre outros; as aulas nas escolas e universidades foram suspensas, passando para plataformas virtuais; o trabalho remoto foi instituído onde possível; bares e restaurantes foram fechados e atividades como shows, peças de teatro, festivais, festas populares e jogos esportivos foram cancelados.

Por todo o planeta, as pessoas passaram a usar máscaras nos seus encontros com pessoa fora do contexto familiar imediato e novas formas de relacionamento foram sendo criadas para minimizar o contato físico. Muitos outros aspectos de

nossas vidas mudaram também, sendo que muitos deles já se normalizaram a tal ponto que nem conseguimos identificá-los.

Mesmo com um número cada vez maior de vacinados, sabemos que continuaremos por muito tempo usando máscara e mantendo distanciamento social, sendo estas apenas algumas práticas que formarão o nosso “novo normal”.

Do mesmo modo em que a pandemia afetou o cotidiano de todo mundo, impactou também o universo daquilo que chamamos de “folclore”. Meu objetivo aqui é refletir sobre estes impactos e quero fazê-lo a partir de duas perspectivas: 1) o impacto da pandemia sobre o universo do folclore; e 2) o impacto da pandemia sobre a forma como entendemos e pesquisamos o folclore. Para isto, comecemos por uma conceituação do folclore.

conceituando o folclore

O termo “folclore”, como já tem sido apontado por muitos estudiosos, evoca ambiguidades. Num uso cotidiano, podemos constatar como certas manifestações corriqueiras são classificadas como “folclore”. Quem não ouviu frases como essas: “Áh, isso aí é folclore!”; “Que figura folclórica!?”

Quando algo é classificado como folclore por meio da frase “isso aí é folclore”, entendemos que aquilo a que se refere é uma mentira – é falso. No novo normal da atualidade talvez ouviremos: “Isso é 'fake'”.

Na visão de muitos folcloristas, uma das classificações do folclore envolve as



assim chamadas “crendices”, particularmente aquelas ligadas a “curas”. Nesta pandemia, houve muita disseminação de curas milagrosas: chás com ervas especiais ou benzidas por algum curandeiro (ou líder religioso) que supostamente protegeria contra o vírus; vassouras mágicas que varreriam o vírus para fora da casa. No cenário político, também fomos testemunhas de alegações “folclóricas”: no Brasil, o governo disseminou o uso do “kit-Covid” sem eficácia comprovada no combate ao vírus; (ex)presidente Trump aconselhou os americanos a ingerirem produtos de limpeza para eliminarem o vírus de seus corpos; já o presidente da Bielorrússia argumentou que tomar vodca e fazer tratamento de sauna seriam formas garantidas de curar os infectados pelo coronavírus.

Para muitas pessoas, qualquer uma dessas alegações é absurda, colocando-as numa posição de não saber se ri ou chora. Tratam-se de reações que “folclorizam” as propostas, por evidenciarem o quão ridículo são –de sua perspectiva. Essa folclorização, contudo, opera como um mecanismo de distinção (BOURDIEU, 2007 [1979]): identifica quem tem e quem não tem folclore; o folclore é sempre algo que imputamos ao outro. Neste caso, a distinção se centra sobre questões de racionalidade: magia vs. ciência. Desta perspectiva, qualquer “crendice” –proposta aparentemente milagrosa– pode ser classificada como folclore, seja ela o uso de chás, kit-Covid, vodca ou ingerir detergente.

Na raiz deste conceito de folclore está a ideia de que o folclore é o domínio de pessoas inocentes que não tiveram acesso à educação para poderem discernir entre o racional e o irracional. Só que não: a pandemia tem trazido à tona muitas “figuras

folclóricas” que tiveram, sim, oportunidade de estudo e que estão longe de serem pobres –pelo menos em termos financeiros; são pessoas que fazem uso de sua posição de destaque para propagar “fake news” por razões as mais diversas.

Esta constatação traz à tona questões importantes: quem tem legitimidade para difundir propostas folclóricas e quem dá ouvidos às propagações? Assim, a pandemia também vem evidenciando uma outra face do folclore, uma face nada inocente. Inclusive, dependendo das circunstâncias, tornamo-nos cientes de que o folclore pode ser perigoso e mesmo letal. Quem comprou uma vassoura mágica para livrar sua casa do vírus pode ter descoberto da pior forma possível que “caiu no conto do vigário” (ou do pastor?). É difícil acreditar, mas teve um número alarmante de americanos que ingeriram produtos de limpeza após as recomendações presidenciais, assim como a venda de produtos como hidroxiquina ou cloroquina, azitromicina, ivermectina, apoiados pelo governo brasileiro, aumentou assustadoramente no Brasil, apesar dos constantes alertas da classe médica contra essa prática.

Sem dúvida, o universo das crendices está ligado à necessidade humana de controlar, de alguma maneira, esferas do cotidiano que escapam do seu controle, como doenças. Isto, contudo, abre brechas para que algumas pessoas se aproveitem deste fato para construir espaços de influência sobre outras pessoas.

Se já não havíamos nos dado conta antes, a pandemia nos trouxe o reconhecimento de que precisamos abordar o folclore como algo sério; este não é um universo distante que podemos contemplar como as formas inocentes e bizarras de pensar e agir



de pessoas que transitam em universos (ou bolhas) sociais longe do nosso. Refletir sobre o folclore é reconhecer que a forma como conceituamos o universo do folclore também evidencia como contemplamos o outro e como nos distinguimos dele.

Mas como já foi apontado, o folclore é uma esfera ambígua. Se, por um lado, ele pode ser compreendido como o falso, a mentira, o conceito de folclore também carrega outras conotações. A pesquisa folclórica esteve no centro dos movimentos nacionalistas europeus, justamente porque era tido como o reflexo autêntico da alma nacional (REILY, 1994). Os argumentos desta perspectiva, formulados originalmente por Johann Gottfried von Herder (1744–1803) no final do Século XVIII, propunham que era preciso resgatar esta alma entre o “povo”, os camponeses, posto que as elites participavam de uma cultura cosmopolita transnacional que abarcava todas as elites (iluminadas) da Europa.

Caberia aos “verdadeiros artistas” lapidar o material rústico coletado entre os detentores das manifestações da nação, transformando-o em Arte (com “a” maiúsculo), seguindo normas de uma já definida “estética universal”. Assim, por folclore, entendia-se uma arte “autêntica”, sem dúvida, pois encarnaria a cultura diferenciada de cada nação, mas também uma arte menor, uma arte de valor estético inferior à estética universal que marcaria a arte erudita. Veja como aqui também o conceito de folclore se encontra vinculado a processos de distinção.

Sem dúvida, pensar o folclore nestes termos nos diz mais sobre as demarcações que operam numa sociedade do que sobre aquilo que é classificado como folclore. Como vimos, folclore pode ser um demarcador entre as fronteiras do racional e do irracional; de culturas nacionais; de valores estéticos. Estas fronteiras são, em todos os casos, demarcações construídas por aqueles que definem o folclórico e do qual se distinguem. São, com efeito, perspectivas construídas de cima para baixo. Haveria uma forma de inverter essa orientação e construir um conceito de folclore de baixo para cima? E que demarcações isto revelaria?

Nos escritos de Antonio Gramsci (1985) encontramos um projeto que aponta para uma orientação que se volta para a perspectiva do folclorizado. Para Gramsci, o folclore é compreendido como a concepção do mundo e da vida das classes subalternas. No entanto, Gramsci argumentou que essa concepção não seria estática, mas estaria constantemente se renovando em conformidade com “as pressões reais das condições de vida [dos subalternos] e as comparações espontâneas que estes fariam entre

as condições de vida dos vários estratos sociais” a sua volta (1985, 193), particularmente a sua.

Em vez de encontrar a falsidade no folclore, Gramsci entendeu que nele residiria a *moral do subalterno* e suas concepções de justiça social. Embora não menosprezasse as contradições do universo subalterno, postulou que seria justamente no domínio do folclore que emergiriam “ideologias orgânicas” capazes de permitir a organização das classes subalternas que as levariam

o folclore de baixo para cima

Nos escritos de Antonio Gramsci (1985) encontramos um projeto que aponta para uma orientação que se volta para a perspectiva do folclorizado. Para Gramsci, o folclore é compreendido como a concepção do mundo e da vida das classes subalternas. No entanto, Gramsci argumentou que essa concepção não seria estática, mas estaria constantemente se renovando em conformidade com “as pressões reais das condições de vida [dos subalternos] e as comparações espontâneas que estes fariam entre



a lutar pela transformação dos meios de produção, dando-lhes um acesso mais justo aos bens da sociedade. Sua proposta, portanto, envolve uma abordagem crítica no estudo do folclore (GENCARELLA, 2009); trata-se de uma perspectiva que objetiva investigar a articulação do folclore às disputas pela hegemonia.

Nesta orientação, o papel do observador não envolveria apenas a identificação dos elementos do folclore que demarcam as distinções sociais de modo a comprovar as hierarquias estabelecidas, mas também de buscar entender como “o outro” compreende sua posição no mundo e como a sua forma de pensar e as suas formas expressivas e retóricas articulam essa compreensão. Ao identificar o “folclórico”, encontrar-se-ia os conceitos morais que sustentam o universo social que o produziu. Em particular, envolveria a identificação daquelas comunidades morais onde as ideologias orgânicas estejam germinando ou que têm o potencial de germinar.

Se, por um lado, podemos encontrar exemplos de práticas folclóricas ligadas a projetos individuais, que buscam tirar proveito da inocência alheia, há outras esferas que se estruturam como comunidades morais. No contexto brasileiro, os exemplos de tais coletivos são infindáveis, sendo que o folclore desta vertente pode ser encontrado em festas populares com seus grupos folclóricos cantando e dançando nos arraiais e nas ruas; seriam eles folias de reis, congados, jongos, blocos carnavalescos, fandangos, grupos de bumba-meu-boi, cavalhadas e muito mais.

Grupos populares como estes são, via de regra, associações voluntárias, de modo que as lideranças só conseguem manter seus membros se conseguem

construir um ambiente agradável no interior do grupo, o que favorece o igualitarismo e hierarquias internas frouxas. Criam, portanto, espaços “democráticos”, onde as decisões são negociadas coletivamente. Assim, estes universos podem exemplificar a proposta gramsciana rumo a uma orientação crítica do folclore.

Existem milhares de tradições performativas coletivas por este enorme Brasil afora, cada uma com as suas características específicas: tem danças que ocorrem em roda, como as cirandas; outras em filas, como o cateretê; algumas são procissionais, como os congados; outras são performandas na rua, outras, como as folias, no interior das casas e, de modo geral, não envolve dança, se não a dos palhaços.

E assim vai... Apesar de serem diversas, muitas tradições tipicamente classificadas como folclóricas têm algumas características em comum. Em vez de buscar suas semelhanças em características musicais ou coreográficas, sigo o etnomusicólogo americano Thomas Turino (2008) e as identifico nas práticas performativas dos grupos. Há, no universo das tradições folclóricas brasileiras, uma forte presença de práticas performativas que visam propiciar a participação.

Para muitos de nós, o conceito de “performance” envolve um contexto artístico em que ficam, de um lado, os artistas e, do outro, o público. Os artistas, então, se apresentam para o público, que vai (ou não) apreciar o espetáculo por suas características estéticas. Ser artista neste contexto é conseguir apresentar um feito excepcional e a plateia vai ao espetáculo precisamente para ver o artista performar algo que transcende as suas habilidades. Vale apontar que





estas orientações são centrais na arte erudita e elas vêm se tornando hegemônicas no universo performativo de modo geral. O virtuosismo e a excepcionalidade se tornam valores estéticos que se atrelam ao conceito de arte, colocando a performance espetacularizada –ou “apresentacional” (TURINO, 2008)– como superior à performance participativa (ou folclórica), uma arte acessível a todos.

Com sua nova terminologia, Turino quis salientar as especificidades de um universo performativo que não se pauta pela lógica do espetáculo. Trata-se de um universo que se organiza de forma a promover a participação; este é o universo que ele chamou de participativo. Para Turino, a performance participativa não é uma arte menor, mas antes uma arena de comportamento estético regida por uma proposta com objetivos distintos daqueles do universo apresentacional. Ela é propositadamente construída para incentivar a participação de todos os presentes.

Para realizar este ideal, as práticas participativas tendem a buscar construir espaços performativos que dissolvem as distinções entre participantes e plateia; todo mundo que está presente é, de certo modo, um participante. E para que todos possam participar, as tradições tendem a ter um certo conjunto de práticas que propiciam a participação, as principais sendo:

- *Frases curtas*: usa-se frases curtas para que possam ser assimiladas com facilidade, particularmente por novatos;

- *Intensa repetição*: por envolver intensa repetição, seja no canto, seja nos ostinatos rítmicos dos instrumentos, seja nos passos das danças, até uma pessoa que

nunca participou da manifestação antes pode entrar no grupo e já participar dele;

- *Densidade sonora*: esta propriedade permite que o novato possa participar sem se preocupar em errar, posto que seus erros eventuais serão absorvidos pela massa sonora do conjunto;

- *Formas abertas*: por não ter uma forma pré-definida, o grupo pode continuar repetindo a peça até que decida parar. Assim, cada performance pode ter uma duração distinta, ao gosto do grupo;

- *Entradas e finalizações imprecisas*: a falta de indicadores claros nas entradas e finalizações permite aos participantes entrarem no grupo assim que entenderem o que devem fazer e podem parar quando quiserem;

- *Estrutura capaz de absorver participantes de níveis de competência diversos*: esta característica é muito importante, pois garante que novatos poderão participar, contribuindo com partes condizentes com as suas capacidades sem se frustrarem, enquanto participantes experientes terão papéis musicais mais complexos, garantindo que não fiquem entediados. Os participantes experientes têm também um papel importante em sustentar a performance e dar segurança aos novatos.

Ao contemplar essas características apontadas por Turino à luz da visão de Gramsci sobre o folclore, nota-se que há uma relação a ser destacada. A orientação participativa é também uma orientação moral que constrói uma visão de convívio social comunitária. Primeiramente, tradições que se pautam pela orientação participativa tendem a ser *tradições inclusivas*. Elas se organizam de modo a incorporar quem quiser participar. Numa das minhas primei-



ras excursões em Campanha (MG) para documentar os congados da região, cheguei no ensaio ao qual fui convidada pelo mestre e imediatamente me foi dado uma caixa e indicaram onde eu deveria ficar num dos cordões.

Não recebi qualquer instrução sobre o que deveria tocar, então, quando os tambores começaram a tocar, imitei o que estava sendo tocado em caixas a minha volta. Aos poucos fui assimilando a toada sendo cantada, sendo que a cada repetição eu adquiria mais segurança na performance. Ao longo dos ensaios, fui sendo integrada ao congado, de modo que, alguns dias antes da Festa de Nossa Senhora do Rosário na cidade, pediram que eu providenciasse uma calça branca, blusa verde e fitas coloridas, para que eu pudesse dançar com o congado na Festa.

Esta mesma orientação inclusiva pode ser notada nas apresentações do grupo popular de Campinas (SP), Urucungos, Puitas e Quiengues (ou apenas Urucungos), que inclui em seu repertório o samba de bumbo, um samba particular ao interior paulista. Em eventos públicos, Urucungos costuma fechar suas apresentações com o samba de bumbo e depois de apresentar alguns pontos que permite ao público assimilar a sua estrutura, introduzem o ponto, abaixo, que convida a todos a se integrem à performance (GIESBRECHT, 2014):

Assim é o samba de bumbo:
Vai pra lá e vem pra cá.
Sempre fica mais bonito
Quando o povo vem dançar!



Figura 1: Urucungos, Puitas e Quiengues dançando o samba de bumbo em Campinas (SP)
Fonte: Érica Giesbrecht

De acordo com Érica Giesbrecht (comunicação pessoal), estes convites constituem importantes contextos de recrutamento para o coletivo. Pessoas que descobrem que gostaram de participar da dança muitas vezes procuram algum membro do grupo que as convida aos ensaios, que ocorrem todos os sábados na sua sede. Nestes ensaios, aprendem o repertório do grupo no ato mesmo de participar e, como ocorreu comigo no congado de Campanha, logo se descobrem membros do coletivo.

Grupos com orientações participativas tendem a ter um *caráter local*; envolvem famílias, parentes e vizinhos que moram num mesmo bairro. Há em Campanha diversos congados, sendo que cada um está associado a um bairro da cidade. Todos se apresentam na Festa do Rosário da cidade. Deste modo, servem às suas comunidades proporcionando um espaço de devoção e lazer para as suas vizinhanças e contribuem para fazer a festa da cidade, uma grande celebração compreendida, em Campanha, como um evento central no calendário anual.

A Folia de Reis do Baeta Neves, que investiguei no meu doutorado em São





Bernardo do Campo (SP) nos anos de 1980, congregava, em sua maioria, migrantes da cidade de Arceburgo (MG) e de regiões vizinhas. Em suas jornadas anuais, muitas das casas por onde passavam para levar a bênção do Santos Reis eram habitadas por conterrâneos dos membros da folia. O conjunto, portanto, não só prestava um serviço aos devotos ao levar-lhes a bênção, também exercia um papel comunitário importante ao dar unidade a uma comunidade de migrantes no seu processo de adaptação à vida na cidade grande.



Figura 2: Folia de Reis abençoando uma família em Campanha (MG)
Fonte: Antônio Marciano Ribeiro

Talvez a dimensão mais importante do universo da performance participativa se associa a forma como tocar, cantar e dançar num grupo que pode promover *experiências compartilhadas* entre os participantes. Estes repertórios, devido à sua repetição, criam contextos em que os participantes entram em sincronia uns com os outros, e esta sincronicidade é, frequentemente, um gatilho para a instauração de uma experiência que o psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1990) chamou de *flow* (fluxo), um estado de bem-estar que se instaura quando uma pessoa está tão concentrada naquilo que está fazendo que perde noção do tempo.

O *flow* deriva do prazer de se envolver totalmente naquilo que se está fazendo, particularmente quando há um equilíbrio perfeito entre o que se faz e a habilidade do ator na tarefa em questão: nem é fácil demais para induzir o tédio, nem difícil demais para levar à frustração. O prazer da experiência do *flow* leva o participante a se integrar ao grupo, enquanto que a experiência compartilhada do *flow* fortalece os laços entre os participantes.

Quem já participou de um congado, de um jongo ou de uma folia de reis certamente reconhece a experiência do *flow* que acabo de descrever. Recordo-me bem da fala de um folião certa vez que disse que participar de uma jornada de reis era como “um banho para a alma”; completou afirmando que se esforçaria para nunca ficar um ano sem sair na folia. Falas como essa são constantes nestes universos e o prazer de vivenciá-los com outras pessoas só os torna ainda mais memoráveis.

Até aqui colocamos o foco sobre as características performativas das práticas folclóricas participativas, mas é importante lembrar que elas também envolvem símbolos e retóricas, que podem ser encontrados nas letras das toadas, nos elementos dramáticos da performance, nas narrativas sobre suas fundações, nas coreografias, nos ritmos, nas vestimentas usadas, nas bandeiras e estandartes que carregam e demais elementos estéticos de cada tradição. É na articulação destes símbolos e na experiência de sociabilidade que promovem que reside sua eficácia moral.

A tradição das folias de reis, por exemplo, se estrutura em torno de uma troca mítica que teria ocorrido quando os



Três Reis chegaram em Belém e ofertaram seus presentes ao Menino Jesus. Num ato de reciprocidade, Nossa Senhora teria lhes dado instrumentos –uma viola, um pandeiro e uma caixa– e lhes incumbiu com a obrigação de retornarem ao seu país de origem anunciando, em suas toadas, o nascimento de Jesus.

Assim, numa dramatização simbólica deste ato primordial de reciprocidade, as folias de hoje vão de casa em casa levar a bênção dos Reis, recebendo em troca donativos para a Festa dos Reis no dia 6 de janeiro, onde toda a comunidade se reunirá e usufruirá dos bens comuns. Visto como um todo, a tradição dramatiza uma verdade moral: uma comunidade igualitária se constrói e se sustenta através de

uma economia fundamentada na reciprocidade.

Os congados e demais tradições envolvendo populações afrodescendentes, por sua vez, tendem a se fundamentarem sobre narrativas e cantos que celebram a resiliência de seus ancestrais. Entre os congados da região de Campanha, por exemplo, diz-se que a tradição surgiu com a abolição da escravidão. Com a sua libertação, os escravizados saíram às ruas cantando e tocando tambores para celebrar o fim do cativeiro. Sair com o congado a cada ano rememora a luta dos antepassados e cria um espaço para a construção e consolidação da memória negra da cidade e para a afirmação da dignidade de um povo resistente (REILY, 2001).¹



Figura 3: Congado de Nossa Senhora do Rosário dançando durante a festa em Campanha (MG)
Fonte: Antônio Marciano Ribeiro

o folclore participativo na pandemia

A pandemia teve um impacto significativo sobre o universo das práticas participativas, pois estas atividades ocorrem em contextos festivos, tornando-se

inviáveis perante a necessidade de evitar aglomerações. Além disso, tendem a envolver o canto, uma atividade particularmente problemática, porque, quando se

1. Ressalta-se que, em outras regiões do Brasil, as narrativas que sustentam a tradição são outras. Ver, por exemplo, BRANDÃO (1985), LUCAS (2002) entre outros.



canta, produzem-se ainda mais gotículas do que quando se fala. Cantar de máscara é muito difícil devido à respiração profunda que exige.

Vale lembrar também que os participantes de muitas tradições folclóricas envolvem membros das classes populares que foram os que mais sofreram o impacto econômico da pandemia, com um número maior de mortes que outros setores da sociedade, altos índices de perda de emprego e redução, por vezes drástica, de renda. A pandemia, portanto, chegou nestas populações ameaçando a sua própria sobrevivência.

Como vimos, as atividades ligadas a associações voltadas para práticas participativas tendem a fazer parte importante da vida cotidiana de seus membros, dando-lhes um contexto seguro para a sociabilidade e a produção de experiências compartilhadas intensas. Assim, muitos coletivos começaram a se questionar sobre como fariam para dar alguma continuidade às suas atividades diante destas circunstâncias. Alguns grupos optaram por parar e esperar a pandemia passar, até porque, em alguns casos, seus membros se dispersaram para morar com parentes ou buscar aluguéis mais baratos.

Conforme ficou evidente que a pandemia poderia se prolongar por muito tempo, diversas estratégias surgiram para dar alguma continuidade às atividades tão valorizadas. Algumas tradições passaram a ser praticadas no contexto familiar com grupos reduzidos. Alguns praticantes afirmaram que se voltaram para gravações, cantando por horas com os vídeos, ora de forma individual, ora com parentes.

Muitos coletivos se influenciaram pela nova prática de “lives” (ao vivo),

performances em plataformas virtuais com transmissão ao vivo. Via de regra, as *lives* de grupos folclóricos envolvem as lideranças dos grupos, que, em grupos restritos, cantam e tocam o seu repertório e os demais membros do grupo e quem mais quiser assistir, “participam” de suas casas. Desta forma, em São Luiz do Maranhão batizou-se o Boi de Morros, o Boi da Lua, o Boi da Floresta e muitos outros.

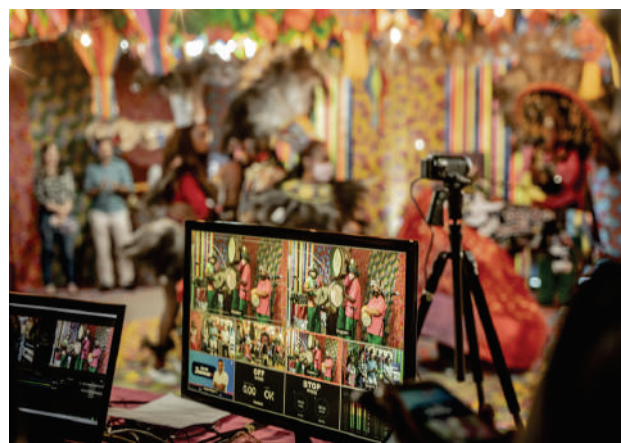


Figura 4: “Live” do Boi da Floresta, São Luiz do Maranhão
Fonte: Luiza Fernandes Coelho

Muitos grupos criaram canais no Youtube, onde armazenam seus lives e os de outros grupos afins. Deste modo, estes canais têm se tornado verdadeiros acervos das práticas populares do Brasil, produzidos pelos grupos em conformidade com seus valores morais e estéticos.

Conforme os coletivos foram aprendendo a usar as novas tecnologias, algumas foram se aventurando com novas formas de usá-las. Julia Souto de Camargo (2021), por exemplo, relata como a Folia de Reis Belo Sol, de Santa Maria, transferiu sua jornada anual para o contexto virtual na pandemia. Utilizando programas de edição de vídeo, gravou-se as vozes e



instrumentos dos foliões e criou-se clips contendo as fases de uma visitação. As visitas eram então organizadas em plataformas digitais com a participação das famílias sendo visitadas e os foliões, que, então, compartilhavam a tela para apresentar os clips relevantes para aquela visitação. O contexto virtual permitiu, inclusive, que a folia visitasse famílias em diferentes partes do Brasil e mesmo do exterior!

Talvez o aspecto mais marcante da atuação de muitos grupos populares foi ver como a pandemia evidenciou, de forma tão incontestável, a força moral do folclore subalterno: muitos destes grupos se tornaram o epicentro social de suas comunidades. Como já foi observado em diversos estudos, associações performativas funcionam, via de regra, como estruturas de suporte para seus membros e afins, particularmente entre as classes populares, onde o Estado e outras formas de seguridade social são precárias (MITCHELL, 1956; TURINO, 1993; REILY, 2002).

Na pandemia, sua eficácia neste sentido foi posta à prova. Com efeito, estes coletivos criaram, ao longo dos anos, estruturas organizacionais em suas comunidades, sendo entendidos como centros de sociabilidade com maior ou menor formalidade. Através de suas atividades coletivas, estas organizações, como vimos, promovem fortes laços entre seus membros e, conseqüentemente, fortes sentimentos de comprometimento pelo bem-estar de seus membros e as comunidades de sua localidade. Ou seja, usando os termos do antropólogo Arjun Appadurai (1996), esta orientação performativa busca “produzir uma localidade”, sendo a

localidade para Appadurai “um terreno local de habitação, produção e segurança moral” (p. 181).

Não surpreende, portanto, que, na pandemia, muitas associações ligadas a práticas folclóricas performativas tenham se tornado centros de arrecadação e distribuição de donativos em suas comunidades. Urucungos, por exemplo, chefia hoje uma vasta rede de coleta e distribuição de cestas básicas, produtos de limpeza e medicamentos, bem como de voluntários voltados aos cuidados de idosos e necessitados ligados ou não ao grupo e seus parentes e vizinhos.

No Maranhão ouvi relatos similares entre alguns dos bois. Estamos, agora mesmo, na época em que estes grupos estariam indo às ruas fazer suas apresentações. Estão havendo os “batizados” de forma quase secreta, dentro das sedes, mas nas ruas o que se vê é a rede criada pelos grupos performáticos sendo acionada na coleta e distribuição de donativos para ajudar as pessoas impactadas pela pandemia.

Por fim, quero reiterar o quanto é importante que reflitamos sobre o que a pandemia pode nos revelar sobre as formas de compreender o folclore. Como afirma Stephen Olbrys Gencarella (2009), “o folclore não é algo que o *folk* faz; é algo que, no fazer, efetivamente constitui o *folk*, como ... categoria política”. Assim, a pandemia, enquanto contexto limite, nos desafia a buscar formas críticas de abordar este universo, perspectivas capazes de revelar tanto a criatividade na produção, uso e conseqüências sociais do “fake”, quanto o potencial do folclórico para construir estruturas de sentimento que promovem o compromisso social.





Ao abordar o folclore como algo sério, seu estudo torna-se práxis, na medida em que forja formas novas de olharmos para as atividades e manifesta-

ções do “outro”, não como forma de nos distinguir dele, mas para ver como o seu universo estético e expressivo constrói, sustenta e reproduz o social e o político.

referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. 1996. “The Production of Locality”. In: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, editado por Arjun Appadurai, 178-99. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BOURDIEU, Pierre. 2007. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1985. *A Festa do Santo Preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

CAMARGO, Julia Souto de. 30/04/2021. “Folia de Reis Belo Sol de Santa Maria: reflexões sobre a influência de novas localidades no musicar de uma Folia de Reis em Osasco-SP”. Trabalho apresentado no III Seminário Interno do Projeto Temático FAPESP – O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia. Evento virtual.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. 1990. *Flow*. New York: Harper and Row.

GENCARELLA, Stephen Olbrys. 2009. “Constituting Folklore: A Case for Critical Folklore Studies”. *Journal of American Folklore* 122 (484): 172-96.

GIESBRECHT, Érica. 2014. “Jongos, batuques e sambas de bumbo: dançando a memória negra de Campinas.” *Música e cultura* 9.

GRAMSCI, Antonio. 1985. *Selections from Cultural Writings*, editado por David Forgacs e Geoffrey Nowell-Smith. Londres: Lawrence & Wishart.

LUCAS, Glaura. 2002. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

MITCHELL, J. Clyde. 1956. *The Kalela Dance*. Rhodes-Livingston Papers, no. 27. Manchester: Manchester University Press.

REILY, Suzel Ana. 1994. “Macunaima’s music: national identity and ethnomusicological research in Brazil”. In: *Ethnicity and Identity: the Musical Construction of Place*, editado por Martin Stokes, 71-96. Oxford: Berg.

REILY, Suzel Ana. 2001. “To Remember Captivity: the congados of southern Minas Gerais.” *Latin American Music Review* 22 (1): 4-30.

REILY, Suzel Ana. 2002. *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil*. Chicago: The University of Chicago Press.

REILY, Suzel Ana. 2021. “O Musicar Local E a produção Musical Da Localidade”. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 6 (1). São Paulo, Brasil: e-185341. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.185341>.

TURINO, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence: music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration*. Chicago: The University of Chicago Press.

TURINO, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.



Boi da Floresta e musicares durante a pandemia da Covid-19¹

Luiza Fernandes Coelho

Mestranda pela Unicamp e Graduada em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (ECA USP), desde 2020 realiza trabalhos audiovisuais junto ao Boi da Floresta.

Talyene Cruz Melônio

Administradora, bailarina popular, artesã e professora de danças populares. Mestranda em Artes Cênicas, é coreógrafa e uma das coordenadoras do Bumba meu Boi da Floresta.

RESUMO

Esta comunicação mostra as estratégias adotadas pelo grupo Bumba meu boi da Floresta de Mestre Apolônio para lidar com as mudanças e mazelas trazidas pelo COVID-19, intensificando suas atividades como ponto de apoio social para os moradores da região do quilombo urbano Liberdade, na cidade de São Luís, Maranhão. Além da parte performática, adaptada e transformada para o formato *online*, a parte social foi intensificada e ampliada pelo grupo durante a pandemia,

sendo fundamental para sua atuação. Propomos que essas duas estratégias de atuação como musicares (Small, 1999) possíveis no ano de 2020. Observamos também a ausência de som como uma das mudanças ocasionadas pela pandemia no bairro da liberdade, localidade onde o grupo habita.

Palavras-chave: Musicar. Efeitos da pandemia em manifestações culturais. Comunidade.

introdução: quilombo urbano liberdade

O Boi da Floresta está localizado no bairro da Liberdade, que é conhecido por suas atividades festivas culturais que agregam muitas pessoas de toda a cidade de São Luís (MA). A região possui grande diversidade de grupos e manifestações em diferentes segmentos da música, cultura e religião.

Podemos analisar o efeito da pandemia no bairro da Liberdade por suas

festividades: onde comumente encontraríamos Festas do Divino Espírito Santo acontecendo pelas ruas do bairro, grupos de bumba meu boi se apresentando na porta de moradores, festas de reggae em ruas fechadas por paredões e lotadas, tambor de crioula na frente de altares públicos dentro da comunidade, nesse momento encontramos altares fechados, grupos de bumba meu boi parados produ-

1. Trabalho originalmente apresentado na VII Jornada de Etnomusicologia e V Colóquio Amazônico de Etnomusicologia do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade do Estado do Amazonas - UEPA.



zindo *online* de dentro do seu barracão a portas fechadas, caixas do Divino encostadas, radiolas de reggae desligadas e cobertas. A pandemia do COVID-19 fez a realidade sonora e musical do bairro se transformar. Durante os meses mais festivos no bairro tivemos ausência do som, ausência da festa.

A riqueza cultural é tão grandiosa no bairro da Liberdade, que podemos definir um calendário cultural onde todos os meses, de janeiro a dezembro temos festas e comemorações, promessas e rituais. Entretanto, durante o período da pandemia, essas atividades foram suspensas e após o período crítico — ocorrido, principalmente entre os meses de abril a julho, apenas rituais específicos foram executados de portas fechadas, com acesso restrito.

Durante um bom tempo não se ouviu o som dos paredões das radiolas de reggae, não se ouviu as caixas do Divino Espírito Santo, não se ouviu os pandeiros e as zabumbas de bumba meu boi. Essas manifestações culturais, que têm como

prática e hábito acontecerem nas ruas do bairro, ao ar livre, se comunicando com a comunidade, inesperadamente tiveram que se recolher aos seus barracões, as suas sedes e executar apenas rituais inadiáveis com poucas pessoas, proibindo acesso da comunidade e dos brincantes para respeitar as normas de segurança e evitar maiores perdas. As pessoas que moram no bairro possuem o hábito de reunir a família, amigos e vizinhos em suas residências, ouvir música beber e comer, comemorar sem motivo apenas distrair e espairecer. Essas comemorações também se tornaram raras e restritas.



Figura 1: Rua Tomé de Souza, nas proximidades da sede do Boi da Floresta.
Foto: Luiza Fernandes

o boi da floresta: referência em bumba-meu-boi

Os grupos de bumba meu boi e toda a sua atmosfera formam um complexo sócio-turístico-cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (2011) e Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco (2019). Estes grupos, que ficam em atividade o ano inteiro, constituem um conjunto de características em suas expressões artísticas, estéticas, simbólicas e “surgem por diferentes motivos e em diversos lugares e, conseqüentemente, com atributos peculiares a cada região de ocorrência, mas com

qualidades que os individualizam e dão vivacidade ao universo da festa” (IPHAN, 2011:100).



Figura 2: Boi da Floresta de Mestre Apolônio em apresentação no arraial do Largo do São Francisco durante o São João 2019, no Centro em São Luís (MA).
Foto: Luiza Fernandes

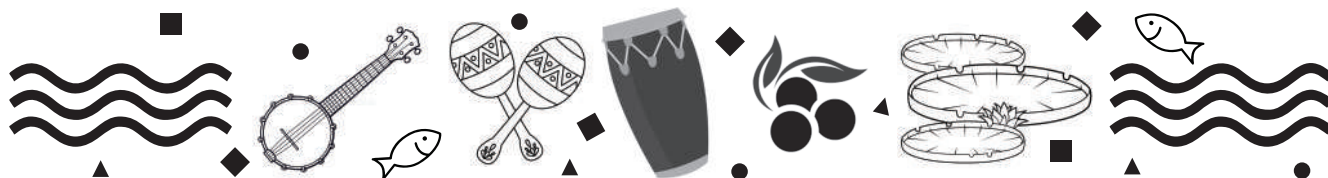


Figura 3: Boi da Floresta de Mestre Apolônio em apresentação no arraial do Largo do São Francisco durante o São João 2019, no Centro em São Luís (MA).
Foto: Luiza Fernandes

O Boi da Floresta de Mestre Apolônio, é um dos grupos mais antigos da região da Liberdade, acompanhando a história do próprio bairro, e do “sotaque”² da baixada. No ano de 1972, Apolônio Melônio, um dos primeiros moradores da localidade, fundou o grupo “Sociedade Junina Turma de São João Batista”, também conhecido como “Bumba meu boi da Floresta de Mestre Apolônio” ou simplesmente “Boi da Floresta”. Há diversas pesquisas e documentações sobre o mestre e o grupo, dentre as quais destacamos depoimentos presentes na Coletânea Memórias de Velhos (MARANHÃO, 1999) e Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas de Bumba meu boi (PAPETE, 2015), bem como trabalhos como o de CARVALHO (1995) e MANHAES

(2009). Mestre Apolônio nasceu em Canarana município de São João Batista e veio para São Luís em 1939, onde trabalhou como estivador (MARANHÃO, 1999). Além de ser um dos fundadores do Boi de Pindaré e Boi de Viana. Aos 96 anos, Melônio faleceu em 2 de junho de 2015. Hoje o grupo tem como presidente a índia e turismóloga Nadir Cruz.

A participação de pessoas jovens no coletivo é algo marcante, inclusive entre funções de liderança como cantadores, bordadores, percussionistas, dançarinos e dançarinas. Isso se deve também, pois, uma das atividades do grupo é a constante realização de oficinas para a comunidade jovem, programa chamado Floresta Criativa. Nadir Cruz, considera que o grupo é uma referência para a comunidade do bairro da Liberdade e que é necessária responsabilidade cultural e social no grupo.³ Um dos esforços é mostrar que as atividades realizadas no Boi podem se tornar fonte de renda para estes jovens. O grupo possui cerca de 135 membros e é formado predominante por moradores do bairro da Liberdade, considerado o quilombo urbano da capital maranhense por seus moradores e por instituições governamentais.

boi da floresta: construindo e acionando redes durante a pandemia

Com a ausência sonora e a impossibilidade de realizar atividades presenciais, uma vertente atuação do Boi da Floresta neste ano foi o lado social. Um dos primei-

ros grupos culturais do bairro da Liberdade, o Boi da Floresta tem sido um ponto de articulação, coleta e distribuição de doativos para ajudar as pessoas da comunidade

2. Esse termo é utilizado amplamente: entre os participantes da brincadeira de bumba-meu-boi, pela imprensa em parte considerável da bibliografia acadêmica, por intelectuais e analistas locais e por isto a defino como uma convenção. Da bibliografia consultada, apenas Azevedo Neto (1983) propõe outra classificação e, mesmo assim, cita a divisão acima.

3. Informações colhidas em depoimentos nas redes sociais do grupo em 29/03/2020



mais impactadas pela pandemia. Dentre as atividades, podemos destacar a parceria entre os grupos Boi da Floresta e Boi de Leonardo (grupo também localizado na região da Liberdade) com a Cruz Vermelha, na produção de um sopão solidário, e com a CUFA (Central Única de Favelas), nos projetos nacionais Mães da Favela e #CUFAcontraVírus⁴ — projetos que contaram com diversas etapas, como, por exemplo, entrega de cestas básicas, cartão com valores financeiros para compras em supermercado, e entrega de chips de celular com internet gratuita e acesso a aplicativos de estudos; o grupo também mobilizou costureiras do grupo para confeccionar máscaras da comunidade, realizou a distribuição de cestas básicas enviadas por diversas fontes.



Figura 4: Sede do Boi da Floresta.
Foto: Luiza Fernandes

Durante este momento crítico, onde a vida passou a ser prioridade e muitas pessoas tiveram fontes de renda ceifadas devido à pandemia, observamos que as instituições culturais tiveram atuação fundamental para que recursos chegassem aos moradores da comunidade, sendo, além

de pontos culturais, ponto de referência social. Nesta rede de instituições, o Boi da Floresta foi uma agente chave. Por ser um dos grupos mais antigos da comunidade e por sua articulação com instituições dentro e fora da comunidade, o grupo conseguiu atingir diversos moradores da região quilombo urbano na Liberdade, que possui entre 140 e 150 mil pessoas.⁵ Donativos, atividades sociais e outras iniciativas chegaram até a comunidade através do grupo, que devido às suas atividades habituais, mobiliza uma série de pessoas; e em contato outras instituições do bairro, forma-se uma rede de comunicação que aciona os seus membros e mobilização devido às atividades culturais e religiosas regularmente realizadas ao longo do ano. Desta maneira, pode-se observar que apesar do Boi não poder brincar na rua e agregar pessoas, sua existência na comunidade foi de grande diferencial na pandemia – visto que as redes construídas a partir de suas atividades nos períodos “normais” estão sendo acionadas em um momento nunca vivido, de exceção.



Figura 5: Nadir Cruz e Darlan Passos, integrantes do Boi da Floresta em distribuição de cestas básicas pelo bairro da Liberdade.
Foto: Luiza Fernandes.

4. Vídeo com uma das etapas do projeto Mães da Favela, realizado na sede do grupo. Disponível na rede social do grupo: <https://www.instagram.com/p/CEouonOJfq0/>

5. Estimativa feita pelas organizações sociais do território, como CISAF, Centro de Integração Sociocultural Aprendiz do Futuro.





2020 e covid-19: quando os pandeiros aglomeraram



O termo musicar (Reily, Hikiji e Toni, 2016), proveniente de “musicking”, palavra criada por Christopher Small (1999), é utilizado para abranger diferentes formas e ações de engajamentos ligados à vivência de música, indo além da performance em si. O termo faz pensar em ações como assistir a um show, ensaiar, ouvir música, pensar sobre ela, entre outras. Esta forma de pensar é interessante quando aplicada ao universo habitual do bumba meu boi pois diversas maneiras de engajamento, que vão além do ato de tocar, cantar e dançar, são necessárias para que o Boi possa performar ou brincar, como, por exemplo, a realização de ensaios, confecção de instrumentos e bordados, indumentárias, produção de toadas, etc.

O contexto trazido pelo COVID-19 fez tivéssemos que nos adaptar a uma realidade de poucos encontros presenciais, calor humano e aglomerações mínimas. No caso do bumba-meu- centrais na vida de diversos brincantes e, no caso da cidade de São Luís, a inexistência do São João e a paralisação de diversas regiões culturais da cidade, como o bairro da Liberdade. Num contexto em que tocar tambores, cantar, colocar indumentárias e brincar na rua torna-se perigoso e que os grupos culturais não puderam se apresentar, percebe-se que essa ausência impactou diretamente na existência dos envolvidos nestas manifestações culturais, sendo de vital importância cuidar e zelar pelas pessoas.

Em comunicações durante a pandemia, Samuel Araújo e Eurides Souza Santos reforçaram o compromisso histórico da etnomusicologia com pessoas que fazem música,⁶ bem como com as comunidades que elas participam. Já o antropólogo britânico Daniel Miller,⁷ defende que em um momento de exceção como o que é vivido no ano de 2020, a prioridade na realização de trabalhos seria saber como as pessoas estão e ser útil, na medida do possível, para garantir a sobrevivência.



Figura 6: Talyne Melônio e Whalisson Luís, integrantes do Boi da Floresta integrando o projeto Alô Social, uma parceria com a Central Única de Favelas (CUFA MA).
Foto: Luiza Fernandes.

Como ficam as pessoas que fazem música quando não podem fazer música? Saber como elas estão em um momento e fornecer o auxílio possível em um momento tão crítico como o que vivemos é importante para a própria sobrevivência e continuidade dos grupos que elas participam, já que elas são fundamentais para isto.

Com o isolamento, tornou-se impos-

6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xl10EJutNZo>
7. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WC24b3nzp98>





sível brincar o bumba meu boi de modo “normal”, visto que, por essência, trata-se de uma manifestação coletiva; e realizar estes sons, tradicionalmente coletivos, traria maior possibilidade de aglomeração. Por isso, propomos que as ações sociais realizadas ao longo do ano de 2020 pelo Boi da Floresta, podem ser classificadas como um musical possível no ano de 2020, pois foram de grande importância para a continuidade do grupo e para comunidade da Liberdade, de modo geral, para que os sons existentes voltem a (re) existir.



Figura 7: Percussionistas esquentando pandeiros para o batizado, momento de obrigação.
Foto: Luiza Fernandes

Outra adaptação necessária foi transpor as movimentações do grupo para a internet. Entre os meses de maio e setembro, o grupo realizou cerca de trinta atividades *online*, entre chamadas ao vivo (*lives*), oficinas e participações em lives de outros grupos. Boa parte dessas ações foi no formato bate-papo. Quando havia performance, envolvia o número mínimo de pessoas. Momento crucial e de obrigação, o batizado do grupo, foi realizado com um número reduzido de pessoas e com transmissão no *Instagram* e *Youtube* do grupo.⁸ Os brincantes, que não puderam estar presentes em virtude das condições sanitárias, foram convidados a assistir a ladainha de suas casas e, caso quisessem, poderiam levar suas indumentárias para casa, para se paramentar no momento do batismo do boi, que acontece tradicionalmente na madrugada entre os dias 23 e 24 de junho.⁹



Figura 8: Momento de ladainha durante o ritual de morte do boi, um dos momentos obrigatórios no calendário do Boi da Floresta.
Foto: Luiza Fernandes.

considerações finais

Considerando a vivência de quem foi nascida e criada no bairro da Liberdade, e uma das autoras desta comunicação, o momento da pandemia do covid-19 causou

a ausência de som, de música, de comunicação, de confraternização. Provocou um afastamento das pessoas desencadeando

8. YOUTUBE.COM, Transmissão do Ritual do Batizado do Boi da Floresta 2020 parte 1. Veiculado em 23 jun. 2020. Dur. 57min.65seg
9. INSTAGRAM.COM, Vídeo com momentos do batizado do Boi da Floresta em 2020. Veiculado em 27 jun. 2020. Dur. 01min.06seg



diversos problemas psicológicos nos moradores. Não números exatos, mas conhecemos diversas pessoas que apresentaram problemas psicológicos graves durante esse momento de silêncio, de ausência de atividades culturais. Essa percepção nos faz acreditar que o movimento cultural vai muito além da dança, da música e da comemoração, mas também trabalha em prol da saúde mental e psicológica de todos aqueles que participam que se engajam, de todos aqueles que acreditam que o bumba meu boi ou a qualquer dança que participem pode lhe ajudar a ter uma vida melhor, pode lhe proporcionar uma qualidade de vida mental superior, estando entre pessoas que lhe apoiem, estar entre pessoas que podem compartilhar os fracassos e as vitórias. Por isto, consideramos estas

atividades de apoio e cuidado também são musicares, pois são essenciais para que a parte performática das nossas aconteça, especialmente em momentos de exceção, como o que está sendo vivido em 2020.

A necessidade da música, do som, da atividade de entretenimento e religiosa que o bairro naturalmente promove é o desejo da maioria de seus moradores. O retorno gradual das atividades religiosas e culturais traz um alento e de certa forma, minimiza os estragos psicológicos causados pela pandemia do covid-19, igrejas reabertas, terreiros funcionando, rituais de morte de boi acontecendo são sinais de que a música acontece lentamente, mas de maneira importante, estimulando o sentimento de resiliência na comunidade.

referências bibliográficas

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. O "Urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Campinas, 2004 [326]. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão. Maguaré, n. 24, p. 69-98, 2010.

AMARAL, Renata Pompêo do. A música do bumba boi do Maranhão e suas possibilidades de performance no Contrabaixo. São Paulo, 2018 [133]. Dissertação Mestrado em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2018

ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 1, p. 07-383, 1982.

ARAUJO, Samuel e SANTOS, Eurides. Painel "O som ao redor": Etnomusicologia em tempos de pandemia no Brasil. 2020. Dur: 56m30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xl1OEJutNZo>>. Acesso em 20/10/2020.

ASSUNÇÃO, Ana Valéria Lucena Lima. "Quilombo urbano", Liberdade, Camboa e Fé em Deus: identidade, festas, mobilização política e visibilidade na cidade de São Luís, Maranhão. 2017 [162]. Tese de Doutorado em Cartografia Social e Política da Amazônia. Universidade Estadual do Maranhão UEMA, Maranhão, 2017.

BARROS, Antônio Evaldo Almeida. O pantheon encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense. Salvador, 2007 [317]. Dissertação Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

BARROS, Antonio Evaldo Almeida. Usos e abusos do encontro festivo: Identidades, Diferenças e Desigualdades no Maranhão dos Bumbas (c. 1900-50). Outros Tempos—Pesquisa em Foco—História, v. 6, n. 8, 2009.

BRINCANDO NA FLORESTA. Direção e Produção: Giselle Bossard. Dur. 30' São Luís, 2015. Online.

BORRALHO, Tácito Freire. O teatro do boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos. São Paulo, 2012. [227]. Tese de Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.



CANO, Maria da Conceição Salazar. O bumba meu boi como zona de contacto: trajetórias e resignificação do património cultural. Coimbra, 2019. [301]. Tese de Doutoramento em Estudos Culturais, Universidade de Coimbra. Coimbra, 2019.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: é o bumba meu boi do Maranhão. Rio de Janeiro, 1995. [267]. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.

CMF/SECMA. Memória de Velhos: depoimentos: Uma Contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense Vol. VII. São Luís: Lithograf, 1999.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais: Complexo Cultural do bumba meu boi do Maranhão: Dossiê do Registro. São Luís, Maranhão, 2011.

INSTAGRAM.COM, Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB8zK0TJTrQ/> Acesso em: 27 jun. 2020 Vídeo com momentos do batizado do Boi da Floresta em 2020. Veiculado em 27 jun. 2020. Dur. 01min.06seg

INSTAGRAM.COM, Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CEouonOJfq0/> Acesso em 02 set. 2020 Vídeo com uma das etapas do projeto Mães da Favela, realizado na sede do grupo. Veiculado em 02 set. 2020 Dur. 51seg

MANHÃES, Juliana Bittencourt. Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense. Rio de Janeiro, 2009. [208]. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

MARTINS, Carolina, Política e Cultura nas histórias do bumba meu boi. Niterói, Rio de Janeiro, 2015. [160]. Dissertação Mestrado em História. Instituto em Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MILLER, Daniel. Como conduzir uma etnografia durante o isolamento — Prof. Daniel Miller, Univ. College of London.

YOUTUBE.COM. 2020. Dur: 20m13s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WC24b3nzp98>. Acesso em 20 out. 2020.

NETO, Américo Azevedo. Bumba meu boi no Maranhão. Alumar, 1997.

O IMPARCIAL. Disponível em < <https://oimparcial.com.br/cidades/2018/11/primeiro-quilombo-urbano-do-maranhao-e-reconhecido-pela-camara/> > Primeiro quilombo urbano do Maranhão é reconhecido pela Câmara. Acesso em: 30 ago. 2020.

PADILHA, AFS. A construção ilusória da realidade, resignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da Música, Aveiro, 2014. [254]. Tese de Doutoramento em Música, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

PAPETE. Os Senhores Cantadores, Amos e Poetas do bumba meu boi do Maranhão. São Paulo: Editora IOSIS, 2015

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia. O Musicar Local—novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático FAPESP, p. 05318-7, 2016.

RIBEIRO, Djamilia. Lugar de fala. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

SANDRONI, Carlos. Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste, 1938. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 46, p. 275-277, 2008.

TRÊS PEDRAS. Direção: Renata Amaral. Dur.13', São Paulo, 2012. DVD

YOUTUBE.COM. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4F6hINFhbLA> > Acesso em 23 jun. 2020. Transmissão do Ritual do Batizado do Boi da Floresta 2020 parte 1. Veiculado em 23 jun. 2020. Dur. 57min.65seg





Jongos, Batuques e Sambas de Bumbo: Dançando a memória negra de Campinas¹

Érica Giesbrecht

Etnomusicóloga. Antropóloga. Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Desde de 2007 realiza pesquisas sobre música e dança, explorando o potencial da etnografia visual como meio de conhecimento e expressão.

RESUMO

Na cidade de Campinas, São Paulo, uma rede de pessoas envolvidas em grupos de dança afro-brasileiras evocam memórias através da performance de um legado musical criado durante os tempos de escravidão. No lugar de meras experiências de subjugo e segregação, a recriação de tais performances nos dias atuais dá visibilidade a estratégias bastante sagazes de manutenção da dignidade, mesmo sob um regime de

cativeiro. Transportando tal passado vitorioso para demandas sociais contemporâneas, os grupos afros de Campinas inscrevem essas experiências em seus próprios corpos através da dança e música, proporcionando uma nova perspectiva sobre a memória negra.

Palavras-Chave: Memória, legados musicais afro-brasileiros, incorporação, resistência.

A memória de um povo, ou de um grupo social, não corresponde necessariamente ao passado em si, mas a ideias compartilhadas sobre o passado no tempo presente (Tonkin 1992). Muitas vezes nos referimos a memórias explicitamente compartilhadas para explicar a cultura “de hoje”, praticamente justificando a ontologia do tempo presente. A evocação da memória parece oferecer uma espécie de lastro cultural. Debater, organizar e compartilhar a memória no tempo presente podem ser parte de um estratégico investimento identitário reforçando, ao mesmo tempo, os laços de pertencimento entre aqueles que compartilham determinada cultura (Cunha 1987).

Dentre os mecanismos empregados nessa reapropriação da história está a música, “através da qual ecos do passado ainda podem ser ouvidos no presente”, como diria Caroline Bithell, sendo a música ainda capaz de “evocar, incorporar e transformar o passado e, ao fazer isto, agir como meio para a história e sua interpretação” (2006:3). Assim, podemos pensar na música como mediadora entre memória e cultura, articulando pessoas, ideias, sensibilidades e experiências.

Em minha pesquisa de doutorado junto a grupos dedicados à performance de tradições musicais afro-brasileiras, sediados na cidade de Campinas, pude perceber o emprego de múltiplas possibilidades

1. Texto publicado originalmente na Revista Música e Cultura vpl. 9, 2014, da Associação Brasileira de Etnomusicologia.



sonoras para se acessar, apreender e dar visibilidade a uma memória que ainda margeia a história oficial da cidade: a trajetória das populações africanas ou afrodescendentes trazidas como escravas em meados do século XIX, quando a produção cafeeira gerava prosperidade econômica para a região. Entretanto ao lançar mão de uma musicalidade entusiástica e contagiante, o passado que se quer revelar não é exatamente o das atrocidades da escravidão, mas o da resistência à condição cativa através da música.

Em tempo, é preciso que o leitor tenha em mente que ao me referir a tais repertórios musicais, não quero dizer que sua fruição se limite à escuta. Eles envolvem uma intensa movimentação do corpo, não apenas de bailarinos, mas também de cantores e instrumentistas, quando não requerem a habilidade de execução de três atividades – canto, percussão e dança- ao mesmo tempo em que se anda por ruas, praças ou outros espaços públicos. E esses movimentos se estendem às plateias, que geralmente interagem dançando, cantando ou batendo palmas, tornando-se parte da performance.

Diante de tal cenário, esse artigo reflete sobre a eficácia dessas performances, mais especificamente da dança, para se incorporar e divulgar essa memória, explorando as especificidades de um processo que engloba lições não verbalizadas, aprendizados sensoriais, envolvimento emocional e compreensões, para além de intelectuais, corpóreas. Para tanto, primeiramente percorrerei de modo breve a trajetória da música na vida social negra em Campinas, tendo como ponto de partida o tempo das senzalas, passando pela vida em liberdade nos cortiços do centro da cidade, comentan-

do em seguida o contínuo processo de dispersão urbana dessa população e finalmente chegando aos movimentos sociais negros e seus diferentes usos da musicalidade afro-brasileira.

A partir de então, tendo como base os processos de reapropriação do jongo e do samba de bumbo realizados respectivamente pela comunidade Jongo Dito Ribeiro, criada em 2001, e pelo grupo de danças Urucungos, Puítas e Quijêngues, fundado em 1989, buscarei demonstrar como essa musicalidade e essa maneira de dançar repercutiram em inclusão, socialização e, principalmente, na inscrição de uma memória cultural vitoriosa nos corpos de seus praticantes, acompanhada de ideias e sentimentos compartilhados em relação a um passado imaginado.

Embasando essa reflexão está a ideia de memória habitual de Paul Connerton e sua compreensão sobre grandes celebrações coletivas enquanto forma máxima de incorporação de memórias. Como contraponto, auxiliados por Suzel Reily, entenderemos como envolvendo o corpo diretamente na recriação de um passado permeado por dança e música, essas performances substituem a incorporação de uma trajetória de agruras e exclusão social por outra forma de vivência da mesma experiência: apesar da condição cativa, havia a celebração, o momento ritual de liberação da mente e do corpo, a manutenção da dignidade e do poder sobre si mesmo, sendo essa memória de resistência que atualmente se quer incorporar. Finalmente discutirei as possibilidades de liberação e fluidez da dança enquanto experiência sensorial, procurando demonstrar de que maneira, mesmo na experiência da recriação de tradição e formação de espetáculos,





os participantes podem experimentar a transcendência e, a partir dela, substituir memórias socializadas de marginalização

por um modo empoderado de ser negro no mundo, tendo como terreno seus próprios corpos.

das senzalas ao espetáculo: caminhos da memória

Nas últimas décadas, movimentos culturais de reapropriação de práticas do passado têm eclodido em várias formas de expressão artística, tanto de ordem imaterial (dança, música, teatro) quanto material (pintura, escultura, adornos corporais) ao redor do globo. Enquanto passados reorganizados ou memórias, é claro que não se tratam de cópias fiéis daquilo que teriam sido anteriormente, ainda mais em se tratando de performances. Porém, como já nos ensinara Richard Schechener (2002), performances não são necessariamente ficções, mas restaurações da vida real; toda repetição implica invariavelmente em uma nova maneira de se apresentar o passado. Diante dessa perspectiva, podemos inferir que o fato dessas memórias estarem sendo reelaboradas como espetáculo não dirime necessariamente nem as suas conexões com o passado, tampouco suas potencialidades: ao contrário pode torná-las ainda mais acessíveis, atraindo públicos diversos e gerando uma incrível visibilidade.

Mais especificamente sobre as performances e demais práticas culturais da diáspora africana, Stuart Hall já teria dito:

Não importa o quão deformadas, cooptadas, e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas

figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica reprodução de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (1996: 323-324).

Na cidade de Campinas, dezenas de grupos culturais vêm se especializando nos chamados repertórios tradicionais afro-brasileiros de música e dança, a exemplo de maracatus, lundus, jongos, sambas paulistas, dentre outras culturas expressivas. Cada grupo pode manter um repertório que contemple apenas uma ou várias dessas manifestações. Tais associações amadoras podem ser compreendidas como comunidades de prática musicais (Reily 2010): pesquisam, ensaiam e apresentam performances de dança e música ao público, nem sempre visando ganhos financeiros pelo exercício dessas atividades.

Várias são as fontes de suas pesquisas, envolvendo desde literatura e recursos midiáticos como filmes, gravações em



áudio e buscas na internet, até consultas a senhoras e senhores mais velhos, que chegaram a experienciar essas expressões no passado e que, em muitos casos, compõem os grupos do presente ou participam de outras atividades relacionadas à difusão da cultura afro-brasileira.

A associação a esses grupos é voluntária e ocorre por meio de visita e participação nos ensaios ou encontros, na maior parte dos casos. Além de reunirem pessoas que se declaram negras e de baixa renda, são abertos à participação de qualquer interessado em apoiar suas causas; não são grupos homogêneos, portanto, mas majoritariamente negros.



Figura 1: Jongo Dito Ribeiro, de Campinas, São Paulo
Fonte: Érica Giesbrecht

Jongos e sambas de bumbo compunham a bagagem cultural de homens e mulheres trazidos na condição de escravos para Campinas no século XIX e marcavam os cultos, reuniões para divertimento e celebrações ritualísticas. As reuniões em torno dessas expressões teriam acompanhado os ajuntamentos dos primeiros negros livres, em cortiços na região central, e se mantido até meados do século XX. A partir de então, famílias negras reunidas nesta área se envolveriam em outras atividades culturais e seriam também dispersas em função de projetos de

urbanização da cidade, passando a ocupar regiões cada vez mais periféricas. Simultaneamente ao processo de dispersão, essas manifestações culturais negras passariam por um relativo silenciamento, resultado também da morte dos praticantes antigos e da falta de sucessores.

Embora a retomada dos jongos, pela Comunidade Dito Ribeiro, e dos sambas de bumbo, pelo grupo Urucungos, possa ser vista como mais uma forma de ressurgimento de tradições que demarcam diversidades no contexto contemporâneo, esse processo contou com bases formadas por um movimento social mais amplo, que remonta às décadas de 1970 e 1980. Neste período consolidavam-se movimentos negros tanto políticos – como o Movimento Negro Unificado, M.N.U. – quanto culturais, como o Afoxé Ilê Ogum e o Teatro Evolução na cidade de Campinas. A essas associações juntavam-se descendentes daquelas antigas famílias negras de Campinas e migrantes de diversas regiões do país em busca de melhores condições de vida, que passavam a amalgamar-se nas periferias de Campinas. Nem todos necessariamente se declaravam negros, mas apoiavam as mesmas causas.

Bastante influenciadas pelo fluxo contínuo de pessoas e ideias nos movimentos de caráter marcadamente político, as manifestações culturais dessas décadas tendiam a articular-se mais diretamente às correntes de educação popular promovidas por centros comunitários de esquerda que, com apoio financeiro de países socialistas e comunistas, mantinham cursos de educação política abertos à população. Tais projetos de “conscientização popular” muitas vezes se inspiravam em práticas teatrais como as de Bertold Brecht e



Augusto Boal, sendo este um dos pontos principais do relacionamento entre movimentos políticos e artísticos.

Mesmo que se soubesse que expressões como os jongsos ou sambas de bumbo haviam sido performances populares entre os negros da cidade, não era exatamente esse repertório que se queria como emblema de um movimento artístico de resistência. A ênfase das escolhas recaía sobre as performances consideradas mais politizadas em comparação àquelas danças antigas, que já nem mesmo as famílias negras mais velhas mantinham. A exceção era feita em relação a danças e canções de comunidades religiosas de terreiro, bem como os afoxés de rua -se bem que essas expressões ganhavam notoriedade política na Bahia da década de 1970.

Muitos militantes dessa época concordam em dizer que essas eram as principais fontes de inspiração quando era preciso conferir um caráter “afro” a uma performance. Provavelmente essas formas de dança e música eram mais acessíveis e conhecidas para os militantes e artistas campineiros da época do que os próprios jongsos ou sambas de bumbo!



Figura 2: Jongo Dito Ribeiro, de Campinas, São Paulo
Fonte: Érica Giesbrecht

Tal orientação viria a mudar substancialmente na década de 1990, como resultado de uma conjunção de fatores. O desmantelamento de economias e organizações mundiais de esquerda e o consequente enfraquecimento da ênfase na arte explicitamente politizadora deixaram uma brecha para que outras nuances redirecionassem o movimento negro da cidade. A abertura ideológica para novas possibilidades foi reforçada pela passagem de pessoas influentes como a folclorista Raquel Trindade, filha do poeta Solano Trindade, que veio a convite do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para ministrar oficinas de danças afro-brasileiras e danças dos orixás a alunos de graduação em dança e em artes cênicas.

Disseminando repertórios expressivos até então pouco conhecidos em Campinas, e tendo influenciado diretamente na criação de grupos culturais que fariam de sua própria performance o cerne de suas discussões políticas, como o Urucungos, Puítas e Quijêngues, Raquel Trindade renovava as possibilidades de emprego de culturas expressivas como ação de resistência. Para aqueles que, de dentro dos movimentos culturais negros acreditavam nas performances como forma de expressão ideológica e política, tais danças traziam a memória dos negros de outras partes do Brasil, narradas em sons, cores e movimentos.

Mas por outro lado, essas danças eram capazes de incluir outras pessoas e suas questões. Para os que não estavam diretamente envolvidos com a militância dos movimentos negros, essa era uma oportunidade de “aprender mais sobre si mesmo”, como ouvi várias vezes durante minha pesquisa de doutorado.



Desde os repertórios praticados pelo Urucungos, até aqueles explorados pelos grupos mais recentes, existem alguns pontos em comum. Em primeiro lugar, esses são considerados repertórios afro-brasileiros “tradicionais”, ou seja, criados em algum momento da trajetória dos africanos ou de seus descendentes escravizados no Brasil. Tais repertórios são capazes de acionar teias de significados que remetem a uma ancestralidade imaginada e à trajetória dos povos africanos em terras brasileiras, incluindo não apenas momentos de servidão e subjuogo -que muitas vezes aparecem como um mote para a exigência de uma retratação social por parte de toda a sociedade brasileira- mas também os momentos de liberação ou sagacidade, em que alguma forma de revide (um feitiço maligno recaindo sobre os senhores) ou recompensa de ordem maior (a graça de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário ou de Oxalá) compensaria as agruras da vida em cativeiro. Instrumentalmente, nota-se a primazia dos tambores e outros instrumentos de percussão.

Nessas expressões, os usos do corpo não se limitam à dança, mas se estendem para o toque dos instrumentos. As plateias são estimuladas a interagir na performance, dançando, cantando, batendo palmas, dentre outras formas de contribuição sonora ou cinética. As canções são curtas e muito repetitivas, especialmente nos momentos em que os performers querem abraçar o público e envolvê-los em suas danças. Ao mesmo tempo em que esses repertórios reforçam uma forma de engajamento não explícito, no qual o lúdico, o fantasioso, o irônico e o tradicional são equilibrados de modo a dar conti-

nuidade a uma ação política, também criam um espaço para reflexões, autocohecimento, socialização e entretenimento dos quais todos os participantes podem desfrutar.

Para praticá-los na década de 1990, não era necessário estar a par ou manter discursos estritamente políticos, nem estar ligado a organizações com esse cunho para se compreender a história dos africanos escravizados nas fazendas pernambucanas de cana-de-açúcar narradas nas loas de maracatu, ou a metáfora da luta pela terra teatralizada no bumba-meu-boi, por exemplo. Envolvendo os participantes na experiência do canto e do movimento direcionados pelo som dos tambores, aqueles eram ensinamentos para mentes e corpos. Para aqueles que se identificavam como negros, tendo sua posição social demarcada também pela experiência existencial de seus corpos, aquela era a chance da criação de uma nova “tecnologia de si”, no sentido proposto por Foucault (1990).

Capítulos da trajetória dos africanos negros no Brasil eram incorporados aos músculos, reorganizavam a postura do esqueleto, afloravam na pele e nos cabelos dos participantes que se identificavam com ela e passavam a fazer dela sua própria história.

Ainda que o repertório trabalhado pela folclorista na época contemplasse, em sua maior parte, manifestações populares mais comuns no Nordeste do país e nos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, sua iniciativa despertou o interesse pelas expressões culturais locais e intensificou um sentimento socializado de busca e de recuperação de algo perdido no tempo. Embora cronologicamente não



tenham se passado muitos anos entre o esmorecimento de jongs e sambas de bumbo e sua retomada, o sentimento de perda rodeava seus primeiros pesquisadores, pois não haviam sido eles os responsáveis pela continuidade daquelas manifestações; talvez nem todos soubessem mesmo que existiam. E o uso do termo “sentimento” aqui não é somente retórico. Concordando com Bithell (2006), estou me referindo a uma relação emocional com o passado, eficazmente intensificada através da música, especialmente quando esta deixa de ser ouvida por uma geração ou mais tempo.

Transcorridas mais de duas décadas de trabalho contínuo, grupos mais antigos como o Urucungos, Puítas e Quijêngues foram grandes laboratórios por onde muitos outros passaram. A partir deles

formaram-se outros grupos na cidade, a exemplo da Comunidade Jongo Dito Ribeiro, reproduzindo o processo de experimentação, reapropriação e divulgação de repertórios afro-brasileiros. Reitero que não devemos compreender isso como uma adulteração do passado. Como nos mostra Carol Muller (2001), novas criações e composições baseadas na compreensão presente de estilos do passado nada mais são do que formas dinâmicas de armazenamento da cultura de outros tempos. Sons, vozes e memórias de diferentes camadas do passado podem ser reorganizados e reincorporados nas performances do tempo atual. Música e dança podem ser entendidas como fontes recicláveis para as performances do presente, colocando o passado em movimento.

o passado como performance

Sambas de bumbo, também chamados sambas de roda, eram celebrações que envolviam famílias negras em propriedades rurais e, nos centros urbanos, em terreiros compartilhados por famílias residindo numa mesma área. Eram grandes festas que, conduzidas pela música, geralmente promovidos por uma única família, por vezes em função de uma graça alcançada ou do nascimento de um filho. Quando uma família começava a promover esses sambas, tinha de fazê-lo por sete anos consecutivos, caso contrário corria o risco de sofrer desventuras (Giesbrecht, 2011).



Figura 3: Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues, de Campinas, São Paulo.
Fonte: Érica Giesbrecht

Nesse estilo de samba, caixa, chocalho e pandeiro acompanham um grande bumbo que pode ter mais de um metro de diâmetro e cuja sonoridade se pode ouvir à distância. Os instrumentos da base



seguem um padrão rítmico sem grandes variações, enquanto o bumbo interage com os dançarinos, podendo improvisar batidas e variar a intensidade do volume. Essas batidas acompanham o cantar dos pontos, cantigas curtas versando sobre as memórias da escravidão, o cotidiano nas roças, a vida dos antepassados, ou louvando santos católicos. Os pontos têm sempre uma finalidade implícita: saudação, louvação, diversão ou mesmo zombaria, desafios entre sambadores. O repertório de pontos de uma comunidade sambadora está sempre se renovando, pois além dos seus próprios, podem aprender novos, através das visitas de sambadores de outras regiões; além disso, novos pontos podem ser improvisados durante uma performance, agregando-se aos anteriores.

A maneira de se cantar os pontos é sempre responsiva: um participante propõe uma “demanda”, isto é, canta um ponto uma ou duas vezes, ainda sem acompanhamento de nenhum instrumento. A demanda pede sempre por uma resposta, ou seja, a repetição do ponto por todos os demais sambadores. Se o coro repetir, isto significa que a demanda foi aceita. Uma vez apreendido, o ponto passa a ser cantado por ambos, proponente e demais sambadores, alternando-se. Iniciado o jogo demanda e resposta, inicia-se o batuque, e a partir daí o ponto é repetido inúmeras vezes.

A partir do momento de aceitação de uma demanda, tem início o movimento de recuo e avanço entre bumbo e o coeso grupo de dançarinos: o bumbeiro avança contra o grupo, empurrando-o para trás, mas este logo responde, empurrando o bumbeiro de volta.

Os passos dos dançarinos são sempre miúdos, arrastados. Colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizado mediante a sua música, sua dança e sua união. Uma explicação que ouço com frequência entre os participantes dos grupos culturais da atualidade é a de que esses movimentos teriam substituído a umbigada, proibida nas fazendas do interior paulista por sua sensualidade, passando o bumbo e o grupo de dançarinos a fazer as vezes de dois ventres se batendo. Olga von Simson (2009) concordaria com isso:

A repressão às formas de divertimento negro foram tão presentes na Campinas do início do século XX, que os grupos de sambadores, para continuar realizando suas noitadas de samba, desenvolveram a estratégia de retirar a prática da umbigada das suas performances, transformando o samba de roda no samba de bumbo, uma forma tipicamente campineira de dançar o samba. Sendo a umbigada encarada pelos senhores como uma prática licenciosa e carregada de sensualidade, deixaram de praticá-la, não havendo mais o encontro dos corpos dos dançarinos, pois o que acontece no samba de bumbo é o encontro da sambadeira com o bumbo, que é posicionado à frente do corpo do tocador (Simson 2008:7).

Silenciados nos anos 1960, sambas de bumbo foram retomados nos anos 1990, mediante a pesquisa de algumas pessoas ligadas aos grupos culturais que surgiam naquele momento, dentre os quais estava Alceu Estevam, hoje presidente do grupo Urucungos.





Houve um trabalho intenso na recuperação dos antigos bumbos e de coleta de cantigas e batuques ainda lembrados por velhos sambadores, então vivos. Concluída a pesquisa, Alceu apresentou o samba de bumbo ao Urucungos, chamando atenção para o fato de aquele tipo de samba ser “tradicionalmente campineiro”. Hoje em dia, o samba de bumbo é a apresentação mais requisitada do grupo.

Na retomada deste samba o grupo Urucungos se permitiu realizar recriações, ressignificações e reapropriações. Mesmo que se consultasse a senhores e senhoras, que ainda na infância assistiam ao samba por entre as fendas das portas dos quartos destinados às crianças, que só fingiam dormir enquanto os adultos dançavam, ou que já na adolescência ganhavam permissão para ficarem na festa por mais tempo, essa performance ganhou novos contornos, absorvendo disposições, temporalidades, preferências estéticas, anseios e operacionalizações contemporâneos.

A figura do bumbeiro adaptou-se aos corpos de homens mais novos interessados em revitalizar o instrumento e aprender como tocá-lo. Ao som desses instrumentos, os “pontos”, breves cantigas que através de linguagem metafórica expressam os tempos de escravidão, o trabalho na roça, o cotidiano dos antepassados ou louvam aos santos católicos e aos orixás, foram pesquisados ou reinventados, servindo como base estética para a criação atual de tantos outros pontos. A dança em que um bumbeiro avança empurrando para trás um coeso grupo de sambadores, que logo responde, empurrando o bumbeiro de volta, ganhou gestualidade teatral e figurinos vistosos, dentre outros aspectos “apresentacionais” (Turi-

no, 2008).



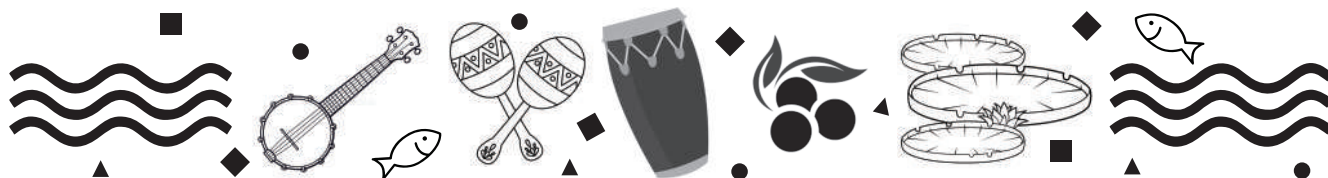
Figura 4: Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues apresentando o samba de bumbo
Fonte: Érica Giesbrecht

Ainda hoje, os passos dos sambadores são sempre miúdos, arrastados. De costas curvadas, colados entre si e ao chão, realizam a performance de um samba de trabalhadores cansados, cujo peso das obrigações pode ser amenizado mediante a sua música, sua dança e sua união. O vai e vem entre bumbeiro e sambadores se encerra quando aquele que propôs o ponto o encerra, dando a deixa para que alguém cante outro, para isto gritando “Salve o Ponto”. O público é sempre convidado a se juntar ao grupo de mulheres sambadoras após a apresentação de alguns pontos. Geralmente algum participante convida seus públicos a sambar cantando:

Assim é o samba de bumbo
Vai pra lá e vem pra cá
Sempre fica mais bonito
Quando o povo vem dançar

Também no período de escravidão no sudeste brasileiro, outra dança, o jongo, era praticada fazendo uso de canto e percussão. Tratava-se de uma dança circular que constituía a base da socialização entre escravos, lançando mão de uma





forma codificada de canto que tornava sua comunicação incompreensível para seus senhores. Nesses cantos se misturavam palavras portuguesas e banto num jogo melódico, rítmico e essencialmente metafórico. (Lara; Pacheco 2007).

Correntes historiográficas se dividem entre as ideias de que o jongo seria mais uma das múltiplas culturas expressivas gestadas num contexto de escravidão nas Américas e aqueles que atribuem sua origem à região de Congo-Angola, tendo sido trazido ao Brasil como um legado banto. De todo modo, a prática do jongo teve continuidade entre populações libertas, marcando tanto o ritmo do trabalho cotidiano nas lavouras, quanto as ocasiões festivas (Stain, 1949 APUD Lara; Pacheco, 2007).

Continuado, ou mesmo reapropriado, por algumas comunidades negras do sudeste, o jongo foi declarado patrimônio cultural imaterial brasileiro pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2005.

Essa dança dispõe seus participantes em um círculo, ao centro do qual um casal baila num contínuo movimento de afastamento e encontro, podendo esses encontros terminar em umbigadas. Ao longo da dança os casais se sucedem, dando a chance de todos os participantes da roda dançarem ao centro.

Enquanto se dança, também se cantam os pontos, cantigas curtas e repetidas várias vezes, com letras metafóricas. Pontos podem ser cantados de maneira responsiva, como acontece com as demandas do samba de bumbo: uma voz solo propõe o ponto, que é respondido pelo canto dos demais. Há pontos de saudação, louvação, enfrentamento, zombaria, dentre outras categorias. Após algumas

repetições, um ponto é encerrado iniciando-se outro, podendo os temas engatilhar-se como numa conversa informal em que um assunto vai puxando outro.

Isso acontece muitas vezes porque esses pontos podem “amarrar” alguém presente na roda, ou seja, zombar, desafiar ou ameaçar. Se alguém se sentir o alvo desse ponto, deve reagir desamarrando-se, isto é, respondendo ao que lhe foi demandado através de outro ponto, que pode ser lembrado dentre os pontos praticados pela comunidade ou improvisado na hora.

O acompanhamento é feito com tambores de pele e palmas. Os tambores são importantes para comunidades jongoeiras, não apenas pela teia de significados que carregam e acionam, mas também porque particularizam cada comunidade pelo modo como são construídos e tocados. Escavados em troncos de árvore no passado africano, no Brasil os tambores passaram a ser construídos a partir de barricas há cerca de um século (Ribeiro 1984). Entretanto, a preparação do couro animal usado para cobri-los, bem como o processo de afinação do couro, ao calor do fogo, tiveram poucas mudanças.

No processo de reapropriação do jongo desempenhado pela Comunidade Dito Ribeiro, uma conexão direta e familiar com o passado foi empregada. A criação desse grupo se deveu principalmente aos esforços de Alessandra Ribeiro, de sua família e de seus amigos. Alessandra é neta de Benedito Ribeiro, a quem o nome do grupo homenageia. Ele teria chegado a Campinas no início da década de 1930 e, na nova cidade, teria dado continuidade à tradição de sua família, descendente de escravos de Minas Gerais, promovendo festas e encontros de jongoeiros.



A dança teria ficado adormecida por algumas décadas após a sua morte, até que a família Ribeiro recomeçasse a promover encontros de jongo em sua própria casa em 2001. Esses encontros eram abertos e contavam com a participação de muitas pessoas, dentre elas, membros de vários grupos de cultura afro já formados em Campinas.

Desde então, a comunidade Dito Ribeiro vem se dedicando à reconstituição e pesquisa do jongo buscando, para além do conhecimento disponível em registros bibliográficos, midiáticos e adquirido junto a outras comunidades jongueiras, conhecer um repertório de dança e música ainda presente na memória dos membros mais velhos que compõem o grupo. Para além da performance, desenvolvem uma relação espiritualizada com esse repertório, atribuindo-lhe poderes encantados em função de sua ancestralidade. Como diz um dos pontos entoados pela comunidade: "E quando você dança Jongo... Pisa na tradição!".

Assim como em outras comunidades jongueiras, no Dito Ribeiro o tambor é visto como mais um participante da roda, seu nascimento é celebrado, sua morte ou dano lamentados e sua presença reverenciada, na medida em que perfaz a ligação com o sagrado, trazendo para o momento da performance os ancestrais e o mundo espiritual.

Ouvi de alguns participantes que a noção de ligação com os antepassados pode ser mesmo uma relação tangível: não raro tambores centenários "viram" nascer gerações, tendo sido tocados por avôs, pais e netos e comunidades jongueiras Brasil afora. Por este motivo, a guarda dos tambores é uma das responsabilidades do

líder da comunidade.

Nessa comunidade jongueira, há sempre um número mínimo de três tambores, que desempenham três funções diferentes: o tambor Candongueiro, o menor e mais agudo de todos os três, é tocado em ritmo constante e dita o andamento a ser seguido pelos demais tambores; já o segundo tambor, de tamanho médio e de som um pouco mais grave, se chama Viajante e, como seu nome indica, simboliza a comunicação com as esferas espirituais do universo. Este tambor pode "viajar", improvisar ao longo de uma performance, perfazendo musicalmente o caminho da comunicação com o extraterreno.

Finalmente, o Trovão, o maior e mais grave desses tambores mantém sempre a batida da comunidade, sem variações.

Quando realizada fora da Casa de Cultura Fazenda Roseira, como apresentação cultural, a plateia é sempre convidada a fazer parte dessa roda. Os pés descalços roçam o chão e as saias das mulheres conferem um incrível colorido à dança. Há sempre um casal dançando no meio da roda que se substitui constantemente.



Figura 5: Roda de Jongo no Largo da Mãe Preta
Fonte: Érica Giesbrecht



Num passo considerado básico, comum em rodas de jongo de outras comunidades espalhadas pelo sudeste brasileiro, há um contínuo movimento de encontro e afastamento, sendo esses encontros uma metáfora das umbigadas. Os dançarinos podem rodopiar, mover os braços, brincar com a saia no caso das mulheres, mas devem procurar sempre se olhar nos olhos; os movimentos são livres para que cada um crie sua própria dança, contanto que os pés estejam sempre em sintonia com o tambor mais grave, o “trovão”, que mantém o andamento de toda a performance.



Figura 6: Tambores de Jongo
Fonte: Érica Giesbrecht

Nas recriações do Jongo Dito Ribeiro, surgiram novos passos, novas maneiras de se tocar tambores e revisões sobre quem deveria tocá-los, estendendo-se essa tarefa também às mulheres do grupo.

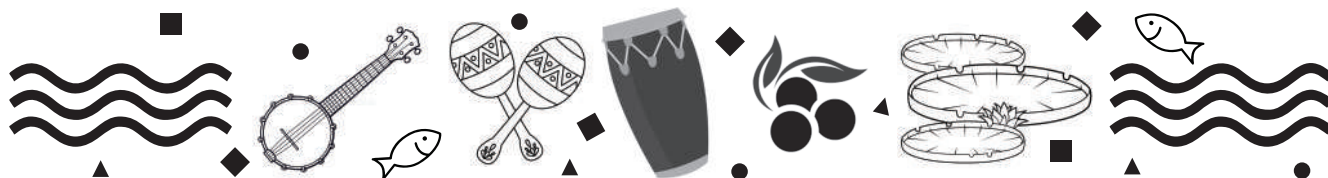
Em suas origens, tanto jongs quanto sambas de bumbo poderiam ser compreendidos como o que James Scott (1990) chamou de artes da resistência: subdiscursos de antidominação disfarçados por trás de aparentes demonstrações

de temor e subserviência. Assim, o bumbo à frente do corpo masculino afastava homens e mulheres para os “de fora”, enquanto fazia as vezes do falo para os “de dentro”; os pontos de jongo promoviam a comunicação entre os escravos e a incompreensão dos senhores através de sua linguagem metafórica.

Scott refuta a ideia de aceitação de uma ordem natural do poder vigente capaz de controlar dimensões materiais e simbólicas e aniquilar por completo a consciência das massas. Para ele, as classes subalternas são capazes de imaginar a igualdade, a inversão do estatuto do poder e a derrota dos poderosos. É nas formas metafóricas de inversão da realidade que o autor nos revela inconformismo e resistência nas expressões populares.

Tais reações são permeadas por sutileza e sagacidade; fazem valer suas verdades ao mesmo tempo em que evitam o conflito direto com o poder vigente, valendo-se de disfarces, anonimatos e eufemismos. São capazes de contornar a dominação por meios que dificilmente serão reprimidos, garantindo assim a continuidade de seus protestos e reiterando o reconhecimento da situação em que vivem.

Resta-nos saber de que maneiras esses dois estilos musicais, hoje não mais reprimidos como no passado, mas valorizados como herança cultural por seus participantes, seus públicos e instâncias governamentais, continuam perfazendo resistências na atualidade.



música para se dançar um passado e incorporar resistências

O passado de exclusões e rechaços sociais, pelo qual passaram africanos e seus descendentes no Brasil, ocupou páginas e mais páginas da literatura histórica sobre o país. Após a libertação da condição de escravos, essas populações foram alvo de um drástico processo de marginalização que, mesmo com os avanços da conjuntura atual, ainda se faz presente. Para além de um amplo processo social, podemos pensar nessa trajetória também como memória incorporada pelos sujeitos que dela fizeram e têm feito parte, recorrendo às reflexões de Paul Connerton (1999).

No pensamento de Connerton, o compêndio de costumes, hábitos, valores e verdades comuns que se depositam de maneira tácita nas sociedades, e que nem sempre são explicitados ou documentados através dos rigores e sistematizações da historiografia oficial, também se inscreve no corpo por meio de diversas práticas.

Connerton sugere uma passagem do campo da memória social para a memória habitual, sendo hábito algo que “transmite o sentido de operatividade de uma atividade continuamente praticada e também a realidade do exercício, o efeito consolidador dos atos que se repetem” (Connerton, 1999, p.107).

A memória habitual seria o reino das coisas banais, aquelas que não pensamos para fazer, ações automatizadas do dia-a-dia como gestos, expressões faciais e tarefas consideradas braçais. Tais ações, entretanto, e em especial a maneira como as executamos ou as performamos, mediam constantemente nossas relações; são

significadas pelos que nos rodeiam através de processos nem sempre intelectuais, mas altamente fluidos e independentes de nossas intenções ou controle sobre o que estamos fazendo.

Nessas ações, são também nutridos sentimentos e formas de cumplicidade entre os praticantes, uma vez que todos os hábitos são também disposições afetivas, formadas a partir da repetição frequente de uma série de atos específicos. Para Connerton, é ensinando corpos e, neste sentido, construindo-os como plataformas de incorporação de conhecimentos, habilidades, disposições, regras, histórias e verdades, que o hábito opera na reprodução das memórias sociais de um grupo.

Em outras palavras, são esses corpos socialmente constituídos que carregam em si as memórias sociais. As sociedades, diz Connerton, selecionam os fatores mais relevantes e que não deverão jamais ser esquecidos: “Todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória, por uma memória habitual sedimentada no corpo” (Connerton, 1999, p.117).

Connerton ressalta as cerimônias, os rituais e as comemorações como momentos privilegiados de revisitação da memória social incorporada nos hábitos. Rituais são instâncias em que todos os nossos sentidos estão envolvidos e coletivamente direcionados para o mesmo fim. Nem sempre verbalizados, rituais fazem uso de símbolos, sons e movimentos que





estimulam nossos pontos de percepção; enfim, são momentos em que se pode experienciar e rememorar as regras tácitas que regem a cultura, por vias não necessariamente intelectuais.

Articulando práticas que envolvem o corpo, as emoções e o drama coletivo, o autor encontra nos rituais o momento máximo da expressão das memórias sociais incorporadas. Tratam-se de enunciações performativas nas quais é revisitado um conjunto de valores e de práticas de um grupo. Comemorações assumem, em última instância, o papel de via privilegiada da transmissão das memórias inerentes aos grupos sociais (1999, p. 43).

Ao pensarmos sobre jongs e sambas de bumbo enquanto práticas rituais do passado, não podemos dizer que era ao cotidiano de submissão e subjugo daqueles homens e mulheres escravizados que seus momentos de celebração, conduzidos por dança e música, intentavam reforçar. Na verdade, a exemplo de outras expressões performáticas surgidas no contexto escravista das Américas, essas danças eram momentos de reconstrução de cosmologias, conhecimentos e estados emocionais anteriores à escravidão, aos quais se queria acessar e incorporar, como forma de promover resistência e liberação do corpo e da mente num contexto cativo (Daniel, 2005). A dança possibilitava a liberação das estruturas incorporadas nas práticas cotidianas, substituindo-as por outras, perfazendo assim uma resistência corporizada à dominação, como observou Suzel Reily (2001):

A violência física perpetrada sobre os corpos, especialmente os corpos subordinados, para habituá-los a posturas de submissão, atesta sua

rebeldia a se submeter facilmente a essa inscrição. De fato, grupos subordinados se esforçam para contrariar a sedimentação da inscrição hegemônica sobre seus corpos através de suas próprias práticas corpóreas. (2001, p.5)

Reily nos mostra, portanto, que para além do reforço das memórias habituais construídas pelas práticas cotidianas, rituais, cerimônias e celebrações podem também ser espaços de elaboração de outras verdades, sentimentos e reflexões, e sua prática se presta ao exercício de incorporação de outras memórias, contrárias e rebeldes ao processo de dominação. Envolvendo completamente os sentidos, dançar significava reinscrever no corpo outras verdades tácitas, e possibilitava a reconstrução de um campo de lembranças daquilo que não fora escrito, verbalizado ou intelectualizado. De maneira misteriosa e subversiva, aquele legado cultural, ainda que reimaginado, era rememorado pelos corpos, podendo atravessar gerações carregado pelos músculos dos dançarinos.

Ora, se música e dança viabilizaram a incorporação de uma memória reconstruída da África naquele contexto, por que não seriam eficazes nos dias de hoje? Como demonstrei há pouco, em Campinas a formação dos grupos de cultura afro-brasileira conta com descendentes de famílias de ex-escravos das fazendas de café; participantes e ex-participantes de movimentos sociais negros; sujeitos que se declaram negros, sem jamais terem feito parte de grupos politizados e também com pessoas que não se declaram negras.

É nesse contexto que música e dança têm operado como instrumentos viabilizadores da incorporação de uma



memória que não necessariamente fez parte do passado, ou da experiência familiar de todos os envolvidos, mas à qual buscam se apropriar. Uma musicalidade intencionalmente executada para se dançar, chacoalhar o corpo, além de se ouvir. Referindo-se ao samba de bumbo, dona Rosária Antônia, popularmente conhecida como “Sinhá”, que à beira dos seus 80 anos abrilhanta as apresentações do Urucungos com seu talento e carisma, diz:

O samba de bumbo é uma coisa que dá um ritmo no corpo, ele chama. Só o toque do bumbo já dá aquele repique no corpo da gente, que o corpo... já acompanha. Então é uma dança que mexe muito com a gente...

Sambas de bumbo e jongos produzem experiências sonoras e cinéticas que proporcionam um estado de imersão coletiva entre os participantes, reforçando laços comunitários e resultando em transcendência, liberação e remetendo seus participantes a uma reconexão com aquele passado perdido no tempo, não importando o quanto tenha sido reconstruído no presente. Como diz André Luís Moraes, jovem membro da comunidade Dito Ribeiro:

No jongo muita coisa me contagia, o espaço da roda é de uma energia impar desde o início, o tocar do tambor me remete a uma ancestralidade, que mesmo distante, eu sinto muito perto; sendo assim, tremer, se emocionar são coisas simples de serem sentidas. Inexplicavelmente o tambor, os pontos e as rodas me contagiam... O jongo me faz entender a minha ancestralidade e todo caminho que me trouxe até ali. Nunca

vi o jongo como algo novo, apesar de ter conhecido há uns 5 anos, mas pra mim ele é algo que me acompanha há muito tempo. Algo ancestral.

Jongos e sambas de bumbo abrem espaço para pensarmos na dança como um lugar privilegiado para experiências pertencentes a um domínio não cognitivo, mas essencialmente sensório. O estado de imersão propiciado por operações repetitivas é também a base para o alcance da transcendência, situação na qual o ser humano encontra seus sentidos físicos e percepções totalmente envolvidos em alguma prática.

A noção de flow de Mihaly Csikszentmihalyi (1970) nos leva a refletir sobre o fluxo: um estado mental, corporal e emocional possibilitado pelo total envolvimento naquilo que se está fazendo, a ponto de perderem-se referenciais de tempo, espaço e self. Uma vez imerso nesse fluxo, pode-se permanecer na mesma atividade sem sinais de tédio ou cansaço, ainda que ela seja essencialmente repetitiva; pelo contrário, é aí que se alcança o estado de “vivência plena” (Csikszentmihalyi apud Wulff, 1991).

O flow é uma experiência individual, mas que ocorre dentro de um corpo socialmente informado (Bourdieu, 1977). Há, portanto, uma mediação do social sobre a experiência individual nesse momento de fluidez. A fala de Vandir Gomes nos mostra, sobretudo, que nos repertórios praticados pelos grupos campineiros é possível se alcançar esse estado coletivamente, e fruir de uma experiência de comunhão entre os participantes, incomum em outras atividades cotidianas, ainda que praticadas em con-



junto. E mais, é possível experimentar esse estado transcendente, em que o mundo sensorial/perceptivo ganha possibilidades ilimitadas, mesmo durante apresentações, sendo essa experiência essencial para a manutenção da estrutura de significados acionados pela dança.

E é nesse espaço profundamente fluido e sensível que memórias das vitórias negras se inscrevem nos corpos de sambadores e jongueiros. Esses bailarinos incorporam (Csordas, 1990) experiências e memórias de um passado que querem reter, sendo seus corpos tanto produtores quanto produtos da experiência. A dança nada mais é do que uma forma de ensinar a esses corpos, para além daquilo que se compreende através do intelecto, dos livros ou outras fontes de informação, um legado ancestral, que se revisa e se reelabora a cada performance.

E essas experiências, embora não necessariamente cognitivas, são repletas de significado. Passando ou não pelo caminho da racionalização, possibilitam uma apreensão do mundo a partir do corpo e de suas possibilidades sensíveis. É desse modo que podemos compreender como a dança possibilita um extraordinário campo de acumulação de conhecimentos e experimentações na vivência humana. Envolvendo seus participantes é capaz de transformar suas posturas, revestindo seus corpos daquelas memórias -a tal ancestralidade de que André Luís Moraes falava, ao mesmo tempo constantemente recriada por esses mesmos corpos. Jongos e sambas de bumbo operam como palestras não verbalizadas que envolvem cantos, danças e o ritmo dos tambores. Ao investigarem repertórios tradicionais,

além de registrá-los, debatê-los e discutí-los, os atuais grupos de cultura afro-brasileiros de Campinas buscam incorporá-los, dançando, encarnando personagens, cantando, recriando instrumentos e tocando-os.

O envolvimento corpóreo nesta musicalidade marcada por dança, canto e batuques, tem operado um movimento de resistência à rejeição social do corpo negro, implicando diretamente na retomada do controle dos praticantes sobre seus corpos.

Para além da experiência corpórea, os modos de interação desenvolvidos por esta prática musical são também modos de reprodução de uma comunidade africana ancestral imaginada, na qual as forças do capitalismo, o individualismo e as desigualdades dão lugar à cooperação, cumplicidade e respeito mútuos.

Estamos assim nos deparando com formas de incorporação do conhecimento e memória que, por meio da performance, possibilitam aos participantes transformar seus posicionamentos corpóreo, ideológico, perceptivo e afetivo. Envolvendo todo o corpo, orientando códigos de sociabilidade, formas de interação, emoções e pensamentos, esses repertórios de música e dança têm provocado experiências múltiplas, explorando todos os sentidos humanos com o objetivo de orientar posturas e condutas individuais e coletivas.

Tal como a experiência da recriação, a experiência do espetáculo ensina aos participantes, especialmente a seus corpos, como se posicionar diante do mundo a partir da incorporação de um legado negro, levando esses corpos enegrecidos e empoderados para a arena pública.





referências bibliográficas

AGIER, Michel. "Distúrbios identitários em tempos de globalização". *Mana*, vol.7, n. 2 (2001), p. 7-33.

BITHELL, Caroline. "Introduction: The Past in Music". *Ethnomusicology Forum*, vol. 11 (2006), p. 3-16.

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

CLAYTON, Martin. "Introduction: Music and Meaning". *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 10, n. 1 (2001).

CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CSORDAS, Thomas. *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. *Ethos*, Urbana: 18 (1):p. 5-47, 1990.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Antropologia no Brasil: mito, história e etnicidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DANIEL, Yvone. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

FOUCAULT, Michel. "Tecnologías del yo". In Foucault, Michel (Ed.), *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 45-94.

GIESBRECHT, Érica. "O passado negro: a incorporação da memória negra da cidade de Campinas através de performances de legados musicais". Campinas: Unicamp, 2011a (Tese de Doutorado).

_____. *A memória em negro: sambas de bumbo, bailes negros e carnavais construindo a comunidade negra de Campinas*. Campinas: Pontes, 2011b.

_____. "Sambas de bumbo em Campinas: uma reflexão sobre corpo, performance e memória social". *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 3 (2011 / 2012). Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=231>. Acesso em: 17/08/2012.

HALL, Stuart. "Identidade Cultural e Diáspora". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24 (1996), p.68-75.

LARA, Sílvia Hunold; PACHECO, Gustavo (Ed.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras 1949. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.

Manzatti, Marcelo. "Samba paulista: do centro cafeeiro à periferia da cidade" *Revista SARAÓ*, vol. 1, n. 12 (set. 2003). Disponível em: www.unicamp.br/sarao.

MULLER, Carol. "Capturing the „Spirit of Africa in the Jazz Singing of South African-Born Sathima Bea Benjamin". *Research in African Literatures*, vol. 32, n. 2 (2001), p. 133-152.

REILY, Suzel. "To Remember Captivity: The Congados of Southern Minas Gerais". *Latin American Music Review*, vol. 22, n. 1 (2001), p. 4-30.

_____. "Musicalidade, colonialismo e comunidades de prática nas Minas Gerais do século XVIII", inédito, 2010.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Jongo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, an Introduction*. London: Routledge, 2002.

SCOTT, James. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.

SIMSON, Olga R. de Moraes. "Núcleo de Samba Cupinzeiro: o samba paulista e suas histórias". Campinas: Ed. Arte Escrita, 2009, CD.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. "Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 37 (1998), p. 89-100.

TONKIN, Elizabeth. *Narrating our Pasts: The Social Construction of Oral History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

WULFF, Helena. "Experiencing the Ballet Body: Pleasure, Pain, Power". In: REILY, Suzel (Ed.), *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century*. Aldershot: Ashgate, 2006, p.125-142.





Foliã de Santos Reis: uma experiência participante¹

Priscila Ribeiro

Doutoranda em Etnomusicologia. Mãe, Foliã de Reis e Congadeira, Clarinetista e Violeira.

O presente artigo foi parte do desenvolvimento da pesquisa de mestrado da autora, realizado a partir de um olhar voltado para a música tradicional brasileira em uma região predominantemente caipira, tendo a Folia de Reis como tema central. Outras manifestações musicais do catolicismo popular, como a Congada, vêm complementar tais conhecimentos, pois são tão presentes na vida dessas pessoas quanto a Folia de Reis. Tanto a Folia de Reis, quanto a Congada (ou Congado) sempre foram temas bastante abordados por diversos autores do campo do Folclore, das Ciências Sociais e dos mais recentes estudos de Etnomusicologia. A pesquisa de observação participante articula no montante uma grande fonte de conhecimento e base de investigação.

Partilhando de algumas reflexões sobre o fazer musical e suas inúmeras ações dentro de grupos de música tradicional,

como é o caso da Folia de Reis² e da Congada,³ temos o trabalho “A música e a prática da memória -uma abordagem etnomusicológica”, da etnomusicóloga Suzel Ana Reily (2014), um importante estudo sobre a memória na transmissão musical dentro das culturas. Suzel mostra estudos que partem da perspectiva da memória enquanto prática, em que passados invocados nas atividades musicais adquirem significados em função das condições de vida dos seus participantes no presente (REILY, 2014). Diz ainda que determinadas culturas mantêm memórias e histórias do grupo nas quais codificam as informações em estruturas musicais, e que textos fazem uso de fórmulas de um inventário de frases que estão retidas na memória dos músicos. No entanto, estas fórmulas podem ser encontradas em diversas tradições do mundo, inclusive no Brasil, nas manifestações da cultura popular. Dentre

1. Texto publicado originalmente em maio de 2016 no IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música - SIMPOM 2016- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

2. “No Brasil a folia é bando precatório que pede esmolas para a festa do Divino Espírito Santo (folia do Espírito Santo) ou para a festa dos Santos Reis Magos (folia de Reis). (...) As folias de Reis andam à noite, no mister idêntico de esmolar para a festa dos Reis Magos. Da véspera do Natal (24 de dezembro) até Candelária (2 de fevereiro) a folia de Reis, representando os próprios Reis Magos, sai angariando auxílios.” Em relação ao culto dos Santos Reis, diz que: “Foram festas populares na Europa (Portugal, Espanha, França, Bélgica, Alemanha, Itália, etc.) dedicadas aos três Reis Magos em sua visita ao Deus Menino, e ainda vivas em vestígios visíveis. Na Península Ibérica, os reis continuam vivos e comemorados, sendo a época de dar e receber presentes, “os reis”, de forma espontânea ou por meio de grupos, com indumentária própria ou não, que visitam os amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 5 de janeiro (véspera de Reis) cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos à data e solicitando alimentos ou dinheiro. Os colonizadores portugueses mantiveram a tradição no Brasil e de todo ainda não desapareceu o uso nalgumas regiões. (...) O dia de Reis marca, especialmente no Norte, o final do ciclo de Natal, terminando as lapinhas e pastoris com a “queima”, e os autos tradicionais, bumba-meu-boi, chegança, fandango, congos, exibem-se pela última vez.” (CASCUDO, 1954, p.305).

3. “Congadas Autos populares brasileiros, de motivação africana, representados no Norte, Centro e Sul do país. Os elementos de formação foram: A) coroação dos Reis de Congo; B) préstitos e embaixadas; C) reminiscências de lutas, e a reminiscência da Rainha Njinga Nbandi, Rainha de Angola, falecida a 17 de dezembro de 1663, a famosa Rainha Ginga, defensora da autonomia do seu reinado contra os portugueses, batendo-se constantemente com os sobados vizinhos, inclusive o de Cariongo, circunscrição de Luanda. Especificadamente, como vemos e lemos no Brasil, nunca esses autos existiram no território africano. (...) A coroação dos reis congos, denominação comum que abrangia sudaneses e bantos, já era realizada na Igreja de N.S.^a do Rosário no Recife, em 1674, N.S.^a do Rosário dos Homens Pretos, aparecendo Antônio Carvalho e Ângela Ribeira sendo rei e rainha de congo (...)” (CASCUDO, 1954, p.218).



elas, em conformidade com Reily, posso afirmar que a Folia de Reis marca presença, pois, nela, estruturas textuais e melódicas interam-se e reinteram-se o tempo todo, trazendo sons do passado e reproduções do épico da Visitação dos Magos ao Menino Jesus, segundo a passagem bíblica de Mateus 2,1-12, que se mistura a mensagens sobre os modos de vida e comportamento do grupo.

Para tanto, nos embrenhamos pela pesquisa/observação participativa que, mesmo com seus inúmeros desdobramentos, a tomamos como uma das bases para a construção e desenvolvimento deste trabalho. Compartilhando a idéia de Carlos Rodrigues Brandão em "Repensando a Pesquisa Participante" (1984), do qual contou com sua organização, surgem algumas considerações sobre esta modalidade de trabalho científico. Ele inicia com um assunto que se depara qualquer pesquisador, principalmente os que se dão a práticas da cultura popular, o tamanho e uso da neutralidade em pesquisa. Fala da conseqüência do "resultado" em pesquisa, pois esse se dá na construção simbólica do outro que se investiga. Apesar de saber de antemão que a pesquisa participante/participativa tal como se realiza nas ciências sociais segue determinados padrões solidificados e tradições em pesquisa, venho somar ao desenvolvimento do estudo também a perspectiva de Small (1999), que nos estudos de Reily ganha grande destaque e desdobramento.

Christopher Small em finais da década 1990 lança sua obra intitulada "Musicking" (musicar) em que expande a ideia do que seria fazer música dizendo que "a essência da música não está na obra musical, no trabalho musical e sim na ação

social de fazê-la, ou seja, na performance. Música é mais que um nome, é um verbo, o de 'musicar', ou seja, ação". (SMALL, 1999, p.9). O conceito transcende a ideia de performance musical atingindo também ações como ouvir música, falar sobre música. Small considera ainda que, o local onde se faz música, é um fator preponderante de como e para que aquela música acontece. Na análise sobre a música da Folia, tal conceito ajuda a compreender como o fazer musical de seus agentes atua no movimento de tal grupo, dando o perfil de cada localidade, observando como o musicar constrói um determinado local e como este local pode ser construído por ele. Assim, com a pesquisa participativa, o entendimento do musicar de Small toma maior sentido e efeito, contando com a dinâmica da memória apontada anteriormente por Reily, que neste caso atua também no coletivo.

No entanto, acredito que um dos grandes desafios do pesquisador seja justamente o de estabelecer um contato íntimo com as pessoas das quais ele pesquisa, com o intuito de compreender melhor suas atividades, principalmente no campo da etnomusicologia. Nada como tocar e cantar em um grupo de Folia de Reis ou Congada, ambos do catolicismo popular, para conhecer suas diferenças de performance e entender suas sutilezas.

Desde que iniciei o trabalho de pesquisa sobre a Folia de Reis, pude participar efetivamente de seu ritual, como uma Foliã de Reis. O mesmo vem acontecendo junto a Congada, essa uma paixão mais recente, de modo a enriquecer o estudo somando conhecimentos sobre as tradições do catolicismo popular e sua música. A Congada não será abordada neste momen-



to de forma tão presente como a Folia de Reis, ficando para uma fase posterior do estudo. Para esse momento farei apenas alguns apontamentos, pois a considero importante dentro dessa perspectiva por fazer parte das atividades culturais e religiosas do grupo que será apontado logo mais adiante. Assim, a combinação ideal de participante e observadora dá-se, na integração, e dentro disso, sinto-me acolhida pelos grupos, um ponto positivo para a pesquisa, sendo esta aceitação importante para o desenvolvimento do trabalho.

A Folia de Reis na qual me reporto é a Companhia de Reis dos Prudêncio. Situada na zona rural da cidade de Cajuru-SP, é uma Folia tradicional da região, na qual coleciona mais de 150 anos de história. Já a Congada, é o Terno de Congo de Sainha Irmãos Paiva, da cidade de Santo Antônio da Alegria- SP. Apesar das duas cidades fazerem divisas territoriais, são bem distantes, encontrando-se apenas na zona rural por meio da região chamada Lage, onde fica sediada a Folia dos Prudêncio, fazendo divisa com a zona rural de Santo Antônio da Alegria. Ambos os grupos são constituídos por famílias que há muito tempo mantêm essas tradições vivas, a família Prudêncio e a família Paiva. Pedro Paulo Souza é um dos representantes da Companhia dos Prudêncio, sendo ele o Embaixador, e Luiz Paiva é um dos representantes do Terno de Congo dos Paiva com a função de Capitão, na qual se tornou herdeiro do Terno desde o falecimento de sua mãe, Geralda Paiva. Tanto Pedro, quanto Luiz, exercem a função mais importante dentro de seus respectivos grupos, que é a do cantador que dita a cantoria para os demais cantadores. Essas duas famílias há muitos anos relacionam-se através das Folias de Reis, Festas de Congo,

como também o Canto pras Almas, onde no passado juntavam-se na quaresma para realizarem essa prática pelas casas das fazendas da região, dada a proximidade das duas cidades via zona rural.



Figura 1: Folia de Reis dos Prudêncio, Carmo do Cajuru, Minas Gerais
Fonte: Priscila Ribeiro



Figura 2: Folia de Reis dos Prudêncio, Carmo do Cajuru, Minas Gerais
Fonte: Priscila Ribeiro

Dentro da particularidade da cantoria, as vozes da Folia dos Prudêncio, do grave ao agudo, são nomeadas da seguinte forma: Embaixador, Ajudante, Mestre, Contramestre, Caceteiro, Tala, Contra-tala, Tipe e Requinta, essas muito se assemelham com as nomeações das demais Folias que atuam nessa região, sendo que a cada ano o grupo sai em jornada com uma quanti-



dade diferente de integrantes. A respeito da nomenclatura das vozes, Yara Moreyra (1983) aponta curiosamente que Contrato e Tipe, equivalem na música vocal Renascentista, na qual a classificação Contra (Contra Alto, Medius Cantus) é para uma voz intermediária e Triplum (Triple, Treble, Tipe, Tiple) é para a voz mais aguda. Diz ainda, que igualmente, pode-se pensar na relação entre Tala e Taille, originalmente o nome francês para a voz tenor.

A performance da cantoria da Congada e da Folia de Reis diferem-se muito, pelo fato da ação estar imbricada na dança (Congada) e na não dança (Folia). Há um desgaste físico maior nos participantes da Congada, principalmente nos que além de dançar também cantam. Na Folia de Reis os foliões muitas vezes só tocam ou só cantam. Lembrando que em estados como o Rio de Janeiro, algumas Folias são compostas basicamente por instrumentos de percussão. As Folias da região da Paulistânia⁴ têm em geral essa estrutura de vozes, como também instrumentos de cordas como viola, violão, cavaquinho, etc. Essa cantoria compete com um instrumental de projeção sonora menor comparada com a percussiva das Congadas.

Nos grupos durante a performance há um esforço grande em ouvir os versos cantados, tanto para o público que assiste quanto para os próprios cantadores por conta da quantidade de instrumentos executantes, principalmente para os cantadores que necessitam compreender piamente os versos cantados tanto pelo Embaixador quanto pelo Capitão, para poder reproduzi-los na Resposta (quando o corro de cantadores repete o que foi cantado), como uma salmodia que se estrutura

em solista e coro. Com isso também precisam ter uma percepção auditiva aguçada para poderem afinar entre si em meio a massa sonora de instrumentos que compõem o grupo.

A maneira de cantar da Congada, que se concentra no sudeste, mais propriamente Minas Gerais e São Paulo, é muito parecida com as Folias de Reis dessa mesma região, pois as vozes cantam em intervalos de terças e quintas. Uma das coisas que mais chama a atenção é que o Terno de Congo dos Paiva, vai ainda além, tendo na maneira de cantar a utilização de 6 vozes fazendo notas distintas, como aparece na Folia de Reis, fato isolado que será estudado posteriormente no decorrer da pesquisa. Ambos os grupos possuem um repertório de toadas (melodias) e textos, dos quais fazem parte de um cancionário que é passado de geração em geração. Os participantes com o passar dos anos ganham prática nas execuções de tais músicas, que tem a memória como sua grande aliada, pois sem ela seria impossível manter a perenidade de tal tradição, entrando em conformidade com os apontamentos feitos por Reily (2014).



Figura 3: Terno de Congo Sainha dos Irmãos Paiva, Santo Antonio da Alegria, São Paulo
Fonte: Priscila Ribeiro

4. CÂNDIDO, 2010, p.43.



Para melhor entendermos as semelhanças e diferenças entre os dois grupos, voltamo-nos à seguinte tabela:

	FOLIA DE REIS DOS PRUDÊNCIO	TERNO DE CONGO IRMÃOS PAIVA
Líder	Embaixador	Capitão
Período de realização	1º a 6 de janeiro	mês de setembro e encontros de Congo
Instrumental	violão, viola, cavaquinho, violino, bandolim, pandeiro e caixa.	caixa, pandeiro, tamburi, caixinha, repinique (bongô), caixa clara, timba, acordeon, violão.
Instrumental prevalecte	cordas e voz	percussão e voz
Dança	não	sim
Quantidade aproximada de participantes	30	80
Nomeação das vozes em ordem de execução na cantoria	Embaixador	Primeiro Capitão
	Ajudante	Segundo Capitão
	Mestre	Resposta Primeira
	Contramestre	Resposta Segunda
	Caceteiro	Caceteiro
	Tala	Tala
	Contra-tala	Contra-tala
	Tipe	Tipe
Santos Patronos	Três Reis Magos (Gaspar, Melchior e Baltazar)	Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, São Domingos, Santa Ifigênia, Santa Catarina e São Roque
Quantidade de toadas usadas	50 (aproximadamente)	5
Há pouso de Bandeira	sim	não
Improviso de texto	sim	sim
Uso de roupa específica	não	sim

Tabela 1- Comparação entre a Folia de Reis dos Prudêncio e o Terno de Congo Irmãos Paiva



Na Folia de Reis dos Prudêncio, há uma quantidade grande de toadas, chegando a ter mais de 50 toadas à disposição para serem usadas na cantoria, sendo que o grupo atualmente conta com três Embaixadores e uma Embaixadora. Os Embaixadores têm um verdadeiro acervo de toadas na memória, podendo utilizar-se de qualquer uma nos momentos oportunos. Essas toadas foram acumuladas com o passar dos anos, e conforme vão aparecendo, vão sendo incorporadas ao repertório da Folia. Desde meados da década de 1990, os Embaixadores vêm compondo novas toadas, fazendo com que esse repertório aumente a cada ano.

Na Folia, os cantadores em geral, conhecem bem as diversas atribuições simbólicas que giram em torno do rito, como seus preceitos e modos de conduta musical em frente a determinadas situações. Pois a música modifica-se em vários momentos como, por exemplo, em situações específicas, em que tipos determinados de toadas são cantadas para pagações de promessas⁵ e outras são cantadas para agradecimento de ofertas. Os cantadores com o passar do tempo vão compreendendo esses momentos e respondem musicalmente a eles, tendo a prontidão imediata de resposta musical que devem realizar na cantoria.

As pessoas que participam dos grupos como cantadores são pessoas da própria comunidade, sendo que algumas a realizam há muitos anos, tanto por serem da família como por terem laços de amizade.

Aparentemente, nos grupos há menos participantes esporádicos, levando em conta o peso dessas participações, sendo que na Folia a participação dos Embaixadores acontece de maneira diferente dos outros foliões, dados que serão ainda explorados no decorrer da pesquisa.

O ato de participar da Folia de Reis, não exige a princípio um pré-requisito, sendo que para as pessoas mais conservadoras dos grupos, a atitude de “às vezes” participar é um tanto condenável, pois, para eles, o Santo de devoção espera que “uma vez folião, sempre folião”. No entanto, cria-se um vínculo de comprometimento em primeira instância com o Santo e logo depois com o grupo. Uma quebra nesta constância de participação, acarreta em uma quebra de compromisso para com o Santo Padroeiro, resultando às vezes em maldições e desarranjos para quem o pratica.

Um dos pontos possíveis de observar nos grupos é que há uma distinção para quem canta entre os participantes. Por não ser uma função de fácil execução, os que conseguem fazê-la bem ganham certo lugar de destaque, sem levar o desmerecimento para os demais. Neste caso, muito ouve-se falar a respeito dos dons, nos quais cantar ou tocar algum instrumento é um dom dado àquela pessoa para que ela possa realizar tal atividade. Compreende-se então, que não se trata de uma forma gratuita, pois, a partir do momento que lhe foi dado o dom, seu dever é retribuir.⁶

O cantador e o tocador de um modo

5. Catecismo da Igreja Católica. Edição Típica Vaticana. Edições Loyola. São Paulo, Brasil, 2000, p.468.

6. Mauss relaciona várias seqüências de rituais nos quais, sob a aparência de iniciativas pessoais e espontâneas de ofertas, os sujeitos na verdade, obedecem a regras compulsórias de prestação e contraprestação de serviços, que produzem trajetórias contínuas de rodízio de bens e de efeitos sociais ligados, resultantes dessas trocas. Esses casos envolvem sistemas de trocas compulsórias entre parceiros, pessoas, famílias, clãs, aldeias, tribos. Através de obrigações de parte a parte, transformadas em cerimônias definidas por um conteúdo simbólico, como se fosse o ritual de um jogo nunca interrompido, as pessoas estão amarradas à corrente da dádiva: dar, receber e retribuir. (MAUSS, 2003).



geral participam da cantoria de maneira a colaborar com a missão que lhe é dada como Folião de Reis. Antes de ser cantador ou tocador, ele é um Folião, tendo de antemão uma responsabilidade. Essas duas funções equiparam-se no sentido que se tem de realizar tal manifestação, a de levar ajuda aos fiéis para realizarem suas devoções a Santos Reis, ou como apenas reafirmar a devoção pagando alguma promessa que, na Igreja Canônica, reserva-se na intercessão dos santos.⁷

O cantador, no entanto, está na cantoria de modo integral. Ali ele realiza a música em colaboração com os outros cantadores através da junção das vozes no canto, obtendo um resultado harmônico denso que envolve os ouvintes. No entanto, sua música deixa de ser individual e passa a ser coletiva, no sentido que, sozinho não se alcançaria o efeito funcional esperado, o qual se encerra no fazer musical coletivo. O efeito sonoro final da reunião das várias vozes em sobreposição harmônica, causa uma imersão sonora tanto nos que estão produzindo aquele som, quanto nos que estão apenas ouvindo. Já o Embaixador realiza algo a mais, este precisa ter o conhecimento prévio das toadas e versos que serão cantados, pois é ele quem dita tal cantoria. Alguns versos já são pré-estabelecidos, como preceitos e histórias que devem ser cantadas na hora do rito, outros versos são feitos na hora de modo improvisado, tarefa deste cantador em específico. No desenvolvimento do processo de cantar, os cantadores em geral têm uma maneira peculiar de emissão sonora,

de forma que este som se torne de longo alcance. É um som anasalado, algumas vezes aparecem em voz de peito, resultando em um timbre metálico.

No entanto, tanto a música quanto a religiosidade nestas manifestações da cultura popular são resultado de uma porção de fatos históricos e sociais que solidificaram-se com o processo de formação da cultura caipira,⁸ tornando-se um dos principais fatores de sobrevivência e coesão social dessas populações (XIDIEH, 1993).

Tanto a Folia de Reis, que se concentra em grande parte na zona rural, quanto a Congada, são fortes manifestações do catolicismo popular caipira, que há muitos anos estão presentes na vida e cotidiano dessas pessoas. Estas por sua vez organizam-se durante o ano para realizar tais festejos. Há um grande apelo devocional para com os Reis Magos, que mesmo com diversas influências do meio externo, como os meios midiáticos, políticos e mercadológicos, estes resistem e são passados de geração em geração. Grande parte dos foliões vem de um meio social mais humilde, como acontece na maioria das manifestações culturais populares brasileiras (BRANDÃO, 1981). Os mais velhos geralmente são trabalhadores rurais, lavradores e aposentados, já os mais jovens trabalham com serviços gerais ou como autônomos. Hoje em dia a maioria mora na zona urbana e ocupa-se com trabalhos da cidade. No entanto, os acontecimentos da Folia de Reis são acontecimentos sociais, e por conta disso estão envolvidos para além da performance musical, imbricados em relações que

7. Catecismo, 2000, p.270.

8. "Da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas incorporação de território às terras da Coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele fenômeno de mobilidade. (...) Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas -já denominado significativamente Paulistânia- as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de "cultura caipira". (CANDIDO, 2010, p.43).



vão desde os participantes dos grupos até os que estão assistindo, isso acontece em várias etapas e graus de envolvimento diferentes.

Considerando que esta música é feita por grupos sociais distintos, os quais estão inseridos em um contexto social caipira, retomamos o conceito musicar (SMALL, 1999) levando em conta que o meio onde se realiza esta manifestação gera determinada influência sobre aquela música e vice-versa. Nas Festas de Reis percebe-se um grande movimento da sociedade local para que a festa aconteça. Realizam trabalhos, fazem arrecadação de alimentos e donativos em dinheiro, fabricam enfeites, organizam os dias da festa, preparam a comida, etc. Nos dias da festa acompanham a programação da apresentação da Folia, como acompanham as cantorias quando estes fazem visitas às casas durante os dias de jornada.

São dias que fogem ao comum daquela comunidade, pois muitos tiram folga no trabalho para poderem participar, mesmo como ouvintes daquelas festividades. Já os Foliões preparam seus instrumentos, colocando-se a disposição do Santo⁹ para que possam realizar suas funções dentro do grupo. No entanto, há condições para que tudo aquilo aconteça, tanto o meio, quanto as pessoas envolvidas diretamente com o fazer, promovem as condições para isso. Há de se discutir, que o conceito e entendimento de música, o que propriamente considera-se música, é muito relativo dentro de segmentos sociais distintos, como um todo, como também o conceito de pesquisa, levando em conta as diferenças culturais apontadas por Brandão (1984), reflexões geradas graças as experiências da

pesquisa participante.

O que um Folião considera como música, pode ser bem diferente do que um pesquisador ou alguém de fora de uma dessas manifestações considera como sendo música. O sentido que se dá à percepção musical, como o modo que tal sonoridade atinge o sujeito é muito particular e muitas vezes surpreendente. Há de se colocar como o outro, ouvir com os ouvidos do outro, para compreender melhor tais experiências musicais, logo após isso, entender seus desdobramentos e efeitos. Esses podem modificar-se através de ações do meio, mas muitos aspectos conseguem manter-se com o passar dos anos. No entanto, essa visão de “dentro”, torna-se muito mais compreensível quando há a possibilidade de fazer parte do grupo, cantando (Folia de Reis) e dançando (Congada) com eles, realizando um trabalho que não é só descrever, nem somente observar e sim participar efetivamente, tomando experiência daquilo.

Fazer parte do grupo de cantadores e dançadores dentro destes dois distintos grupos é uma tarefa um tanto especial e formadora. É uma intimidade com o assunto que não se encontra nos livros. Digo especial, pelo fato de conseguir a aceitação do grupo para poder participar e formadora por possibilitar um aprendizado direto com o meio sem necessariamente um interlocutor para isso. No entanto, não se torna uma tarefa fácil, pois resta ao pesquisador interpretar e traduzir impressões e símbolos, de forma a tornar compreensível sensações pessoais de experiência, mesmo este tendo conhecimentos pré-estabelecidos do assunto, como bases teóricas já solidificadas.

9. É muito comum a comunidade atribuir aos Três Reis Magos uma personalidade única, chamando-os de Santo Reis ao invés de Santos Reis.



Posto então em diálogo com estes autores, sendo Brandão um dos primeiros autores do qual tive contato na pesquisa, tenho observado esses dois pontos: a maneira de Brandão olhar o que é participante difere-se de Small, no qual esse de princípio já considera o sujeito dentro do fazer, quanto que em Brandão ainda se pensa em interagir com o outro. Até a conclusão da dissertação pretendo discutir e entender melhor como se opera tais conceitos.

Ao contrário do anonimato, a identificação e nomeação dos protagonistas da Folia faz toda a diferença na pesquisa, pois a partir disso, se legitima e se constrói o conhecimento sobre este grupo com visão de dentro, pois seus agentes têm um nome, uma história de vida presente naquele fazer. No entanto, Brandão conclui que a pesquisa participante se dá com o envolvimento do pesquisador a tal ponto que "quando o outro se transforma em uma convivência, a relação obriga a que o pesquisador participe de sua vida, de sua cultura. Quando o outro me transforma em um compromisso, a relação obriga a que o pesquisador participe da sua história" (BRANDÃO, 1984, p.12). Ou seja, a pesquisa tem que pretender conhecer para servir e não somente para explicar.

Esta, no entanto, torna-se uma pesquisa de participação na qual a pesquisadora é quem participa e vê de dentro os acontecimentos. Diferentemente da pesquisa participativa tradicional onde disponibilizamos de alguns roteiros pré-determinados de ação investigativa, onde o trabalho junto à comunidade torna-se essencialmente colaborativo, como um trabalho educacional, e que dele espera-se uma considerável mudança social ao final

do processo, pois lutas sociais e poder político estão intensamente envolvidos. Não há um interesse por parte desta pesquisa em transformar a realidade da comunidade, mas sim, o de entender suas realizações, principalmente as musicais, de forma mais próxima, tomando o olhar que os próprios fazedores têm do que eles estão realizando.



Figura 4: Luiz Paiva e Priscila Ribeiro, Terno de Congo Sainha dos Irmãos Paiva
Fonte: Priscila Ribeiro

A diferença é que junto das impressões dos participantes dos grupos, vêm as impressões da pesquisadora que se permite misturar com tais atividades e também realizá-las. Essa, como a maioria das pesquisas participantes, vem acompanhada de suas características próprias. No entanto, não é uma pesquisa em que a pesquisadora é um agente distante e estranho a tudo que se passa, como também o detentor do conhecimento formal, causando uma diferença hierárquica em níveis de conhecimentos acadêmicos, como acontece na maioria das vezes. A pesquisadora é nada mais que um dos agentes, mesmo porque é herdeira direta de ambas tradições, por se tratar de manifestações mantidas por sua própria família. Portanto, um agente da própria comunidade, formada em níveis acadêmicos, que, no entanto, retorna à sua



comunidade de origem para junto dela desenvolver seu trabalho de pesquisa científica. No entanto, que esse estudo em andamento possa contar como se opera esta música, de forma a entendê-la e traduzi-la para os outros meios de conhecimento,

para que futuramente possa também apreender essa música que vem através das tradições populares brasileiras, com suas diferentes e ricas visões do fazer musical, colaborando para com o entendimento da música como um todo.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. Dicionário Musical Brasileiro. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Repensando a Pesquisa Participante. São Paulo: Brasiliense. 1984.

_____. Sacerdotes de Viola: Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Ed. Vozes, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. Os Parceiros do Rio Bonito. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edição Típica Vaticana. Edições Loyola. São Paulo, Brasil, 2000.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pg. 183-314.

MOREYRA, Yara. De folias, de reis e de folias de reis. Revista Goiana de Artes, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 135-172, jul./dez. 1983.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória- uma abordagem etnomusicológica. Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. V.9. Nº 1, p.1-18. 2014.

SMALL, Christopher. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. Music Education Research, Vol.1, No. 1, Barcelona, 1999.

XIDIEH, Osvald Elias. Narrativas Populares. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1993.



Missão: as pesquisas folclóricas¹

Flávia Camargo Toni

Musicóloga, Doutora e Livre Docente. Professora Titular da Universidade de São Paulo. Vice-diretora do Instituto de Estudos Brasileiros. No Centro Cultural São Paulo, colaborou na salvaguarda da coleção formada pela Missão de Pesquisas Folclóricas, estudando a história da formação do Departamento de Cultura (1935-1938) e acompanhando os projetos de restauro dos documentos e objetos.

A Missão de Pesquisas Folclóricas, projeto do Departamento de Cultura idealizado por Mário de Andrade com as colaborações de Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss, teve seu embrião dez anos antes, em 1928, na fase mais intensa da vida do pesquisador de campo.

O Brasil acabava de entrar na fase da gravação eletromagnética de discos. Mas, na Europa, as revistas especializadas em MÚSICA já traziam mensalmente uma coluna dedicada à resenha sobre os ÚLTIMOS lançamentos de Bach, Mozart, Schubert e tantos outros. Assinante de vários desses periódicos, Mário acompanhava com entusiasmo os noticiários, embora ainda não possuísse uma vitrola para trabalhar. Olhos e ouvidos atentos, preparando-se para uma viagem de pesquisa que se daria entre o final daquele ano e o início do seguinte, entusiasma-se com a iniciativa do Conselho de Ministros da Itália, que criara uma “Discoteca do Estado”. Eles entendiam a necessidade de se registrar as MÚSICAS cantadas em diversas regiões, MÚSICAS que vinham sendo esquecidas ou substituídas por outras MÚSICAS pela coletividade.

Entre nós, Mário de Andrade só consegue localizar o exemplo de Roquette-Pinto gravando discos em 1917

com cantos indígenas de Rondônia. Com vistas no interesse da preservação da memória musical do país, divide seus anseios com os leitores do Diário Nacional:

Nossa MÚSICA popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A gravação manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham. Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez. Usam uma nasalização e um portamento constante tão sÚtil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe. Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio, podia fazer o trabalho que se impõe como imediato. Deixamos o apelo aqui”.²

1. Texto publicado originalmente na Revista USP n. 77 (2008): Etnomusicologia.

2. Coluna Arte, 24/fev./1928.



Figura 1: Cenas da festa “Menino do Rancho” dos índios pancararus, Brejo dos Padres, PE, feitas no mesmo local visitado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, 46 anos mais tarde (1984).

De fato, 1928 é um ano de grandes projetos e trabalho na vida de Mário de Andrade: conclui a redação e edita *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a Música Brasileira*; estuda em profundidade a poética popular analisando centenas de melodias oferecidas por amigos e alunos preparando outro ensaio, *A Literatura dos Cocos*; compõe o libreto *Pedro Malazarte*, encomenda de Camargo Guarnieri; busca exemplos de metodologias para a pesquisa de campo que pretende realizar; escreve para amigos do Norte e do Nordeste solicitando informações sobre as manifestações musicais de suas respectivas regiões visando a preparar bases estratégicas de pousada para trabalhar. Além disso, deve manter seus cursos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e alimentar as colunas semanais de crítica e crônicas para poupar algum dinheiro para as despesas.

Malas prontas, viaja em dezembro. Primeiro trabalha no Rio Grande do Norte, em Natal e arredores; em seguida, Paraíba, e a 8 de fevereiro pode acompanhar o Carnaval do Recife. No regresso, traz milhares de melodias sobre as quais se debruçará até meados de 1935, preten-

dendo publicar obra vasta sobre o cantar nordestino e potiguar. Conta agora com o disco para ampliar sua bibliografia, embora poucos deles sirvam para elucidar questões diretamente ligadas à origem e evolução de certas formas populares.

Durante os sete anos dedicados à pesquisa sobre o material trazido em 1929, amadurece o musicólogo e conhecedor do cantar popular do Brasil e revigora a crença na necessidade do registro das manifestações que o progresso coloca em risco de desaparecimento, gravando, fotografando e filmando. Assim, uma vez à frente do Departamento de Cultura, planejará ações que enfoquem o mapeamento musical sob a mira da preservação de um patrimônio cambiante, a ser radiografado de tanto em tanto para pesquisas de toda ordem.

Acumulando o cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural, Mário de Andrade cria, entre outros setores, a Discoteca Pública inspirada, sem dúvida, no modelo italiano de 1927. De início, é necessário formar um acervo de discos, livros e partituras; em seguida, é possível pensar num serviço de gravações das músicas praticadas nos arredores da cidade e, em estúdio, das obras dos compositores paulistas; e como setor de pesquisas, amplia-se a possibilidade de trabalhos futuros criando um Laboratório da Palavra. As primeiras experiências são viáveis a partir do final de 1935 quando a Discoteca adquire o gravador Presto Recorder para a gravação em campo, equipamento de primeira linha.

A tarefa é muito ampla. Logo, em 1936, ao ser convidado por Gustavo

3. Segundo descrição de Oneyda Alvarenga, o gravador possuía um prato de 16 polegadas, amplificador e pré-amplificador, motores para as rotações de 33 e 78 RPM, 2 microfones dinâmicos, com tripé de suporte, 2 jogos de cabos para microfone, de 100 pés cada um e um par de fones de ouvido (carta de Oneyda Alvarenga para Mário de Andrade datada de 13 setembro de 1939. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP).



Capanema e Rodrigo Mello Franco Andrade para redigir o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, talvez Mário tenha pensado em dividir o trabalho com um órgão ministerial. Ele propõe que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava, além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos, por exemplo, para que no futuro se detectasse, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros.

Espelhando-se no que vinha sendo feito no Departamento de Cultura, propõe a Capanema a compra de equipamentos para as diversas seções e funções, ponderando em relação às filmotecas e discotecas:

“[...] A parte que inicialmente tem de ser adquirida e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meuboi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez”.⁴

Como é sabido, o anteprojeto não logrou aprovação e, ao que parece, Mário de Andrade então transfere para a Discoteca a incumbência de mapear a música do Brasil, não apenas a de São Paulo. Mas tanto para a tarefa em pequena escala, quanto para os projetos almejados para os anos seguintes, o musicólogo experiente agora sabe que é preciso formar pesquisadores. Naquele 1936 já travara amizade com a jovem etnóloga Dina Dreyfus, que estava no Brasil em companhia de seu marido, Claude Lévi-Strauss, membro do grupo de professores contratados para a Universidade de São Paulo.



Figura 2: Cenas da festa “Menino do Rancho” dos índios pancararus, Brejo dos Padres, PE, feitas no mesmo local visitado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, 46 anos mais tarde (1984).



Figura 3: Tocador de caracaxá do grupo de caboclinhos canindés, Recife, 1990

4. Cartas de Trabalho, Brasília, MEC, 1981, p. 53.





Junto à Discoteca, Dina oferece o curso de etnografia e folclore orientando os alunos para o trabalho de campo voltado, nesse primeiro momento, para a coleta de objetos. Deve-se a ela, provavelmente, a bibliografia à qual Mário de Andrade tem acesso, especializada na coleta de documentação musical em campo: *Ésquisse d'Une Méthode de Folklore Musical*, de Constantin Brailoiu. Aliás, também é provável que ela tenha conhecido o autor, musicólogo romeno que trabalhou no Museu do Homem ao lado de seus professores. Eis a fonte da metodologia empregada pela Missão de Pesquisas Folclóricas, grupo que o Departamento de Cultura enviará, em 1938, para o Norte e Nordeste.

O empreendimento demandava empenho elevado de verba – 60 contos de réis – aprovada pelo município e se justificava porque a região escolhida para o início de trabalho era a mais rica em música popular. Coleta de tais dimensões se fazia necessária uma vez que

“O Brasil realmente não conhece a sua música nem seus bailados populares, porque, devido à sua enorme extensão, e regiões perfeitamente distintas uma da outra, ninguém, nenhuma instituição se deu ao trabalho de coligir esta riqueza até agora inativa”.⁵

Em linhas gerais, pode-se dizer que a função do grupo era registrar as músicas que homens, mulheres e crianças cantavam para trabalhar, divertir-se e rezar. Para tanto, cada tema deveria ser abordado de tal forma que, através dos discos gravados, fotos tiradas, cenas filmadas e entrevistas feitas com seus cantadores e dançadores, qualquer pessoa pudesse, no futu-

ro, estudá-lo mediante a recomposição de todos os seus elementos.

Sendo uma pesquisa que pretendia se aprofundar nos assuntos, cabia esclarecer os brasileiros que dela participassem com carta oficial do diretor do órgão onde tais informações seriam depositadas:

“[...] Toda a documentação recolhida pela Missão será publicada para estudo e uso nacional. O Departamento de Cultura solicita de quantos brasileiros este documento lerem, a assistência, o conselho, e a acolhida jamais recusada pela generosidade nacional, certo de que será por todos reconhecida a benemerência do trabalho que se propôs e que esta Missão realiza. [...]” (“Carta de Apresentação”).

Nos primeiros dias de fevereiro de 1938, aos poucos, a equipe se reúne em Santos para o embarque das bagagens e a partida para o Nordeste, a bordo do navio Itapagé, da Cia. de Navegação Costeira. Luís Saia –chefe da expedição, estudante de engenharia e arquitetura, amigo de Mário de Andrade e aluno de Dina, Martin Braunwieser –maestro-assistente do Coral Paulistano e regente do Coral Popular, Benedicto Pacheco –técnico de som, e Antônio Ladeira –auxiliar geral e assistente técnico de gravação, estavam preparados para gravar, filmar e fotografar as manifestações musicais com as quais “topassem pelo caminho”.

Além dos pertences pessoais dos pesquisadores, o volume incluía seis malas e três caixas. Para a gravação do som eles levavam: gravador (Presto Recording Corporation, mod. MR6 DE); pick-up para o gravador; amplificador (Presto Recording

5. “Exposição dos Atos e Conseqüências da Missão Folclórica”, São Paulo, 23 de maio de 1938.



Corporation, mod. EU7); pré-amplificador (Presto Recording Corporation, mod. ERA); 14 válvulas sobressalentes; motor – grupo gerador 110 V, dois silenciosos e cabo condutor, um metro de tubo de borracha, um aspirador Siemens e um tubo de metal do aspirador; dois microfones dinâmicos (Presto), dois cabos e um tripé; um par de fones, sobressalente do motor; 50 caixas de agulha para reprodução; 82 discos grandes; 54 discos médios; 101 discos pequenos; 4 pastas de couro para transporte de discos. Para a captação de imagens foram embalados: câmara Rolleyflex com estojo; um dispositivo Rolleickin; dois filtros amarelos, uma cabeça panorâmica; dois jogos de lentes Proxare; uma lente herotar; um aparelho cinematográfico Kodak 35 mm; uma lente grande-angular para cine (equipamento emprestado); um filtro para cine; telefoto de 6”; fotômetro Bewi-elétrico; telefoto de 3”; 108 filmes 6x9; 15 filmes cinematográficos, 10 filmes Leica-Contax, 6 carretéis para filmes cinematográficos. Pensando nas anotações de campo, eles empacotaram 122 blocos de diversos tipos e o material sobressalente constava de: um analisador; esquema do gravador e do motor, 17 safiras, 6 pacotes e meio de agulhas, dois carvões para motor; rosca; uma lente X 15 e um encerado. O trajeto dos pesquisadores, embora rico de detalhes e fatos de interesse correlato, pode ser sintetizado como segue.

A 13 de fevereiro, após escalas no Rio de Janeiro, Vitória, Salvador e Maceió, o grupo chega a Pernambuco, onde é recebido pelo poeta Ascenso Ferreira e pelo musicólogo Valdemar de Oliveira, lá permanecendo até 23 de março. Na capital trabalham na localidade de Paulista e nos

municípios de Rio Branco, hoje Arcoverde, Tacaratu, Brejo dos Padres e Folha Branca, colhendo acalantos, aboios, cantos de carregadores de piano, toré, cantos com viola, xangô, cocos, bumba-meu-boi e cabocolinhos. O único filme feito em Pernambuco focaliza o carnaval do Recife e cenas de frevo na mesma cidade.

A estadia mais longa para a coleta se dá no estado da Paraíba, onde a missão permanecerá até 30 de maio com duas incursões ao interior. Além dos arredores de João Pessoa, visitando o bairro Rogers, Torrelândia e Itabaiana, vão a Campina Grande, Patos, Pombal, Sousa, Cajazeiras, Curema, Alagoa Nova, Areia, Alago Grande, Mamanguape e Baía da Traição. Ali são colhidos cantigas de roda, aboios, cantos de pedintes, cantos com viola, cocos, bumba-meu-boi, chegada de marujos, reis de congo, reisado e praiá. As cenas filmadas na capital e no interior do estado mostram as danças de cabocolinho, feitas em João Pessoa e Itabaiana; os vaqueiros na pega de bois, em Patos, na Fazenda São José; o bumba-meu-boi, de Souza e de Patos; o coco, de João Pessoa e de Itabaiana; o toré e o praiá, dos índios pancararus, de Tacaratu; a nau catarineta, de João Pessoa, e o rei de congo, de Pombal.

Apesar do ritmo intenso da pesquisa, em São Paulo, com a chegada de Prestes Maia à prefeitura, ficava cada dia mais difícil justificar a permanência do grupo paulista no Nordeste e no Norte. Logo, a partir da demissão de Mário de Andrade do cargo de diretor do Departamento de Cultura, o roteiro da viagem teve que ser simplificado e encurtado.

A terceira etapa da viagem se dá



entre os dias 30 de maio e 15 de junho com a longa travessia por terra até o Maranhão, passando pelo Ceará e pelo Piauí, embora o atraso no trajeto tenha se dado em virtude de uma pane no caminhão.

Entre os dias 15 e 21 de junho os trabalhos são realizados em São Luís, tempo usado para o registro de boi-bumbá, tambor-de-crioula, tambor-de-mina e carimbó. Do Maranhão a equipe do Departamento parte para Belém, onde

permanece até 7 de julho gravando acalantos, boi-bumbá, babaçuê e pajelança, e as filmagens contemplam o babaçuê do Terreiro de Sátiro Ferreira de Barros.

Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira aportam em Santos a 19 de julho de 1938 após escalas em São Luís, Fortaleza, Natal, Bahia e Vitória. No porto do Rio de Janeiro foram saudados pelo próprio Mário de Andrade, que para lá se mudara.

gravar ou anotar?

Durante o primeiro semestre do ano a equipe só poderia registrar as montagens espontâneas do carnaval e do ciclo joanino; para as demais, como as do ciclo natalino, teria que contar com as montagens especiais para os serviços de registro mecânico. Por isso mesmo nem passaram pela Bahia, onde o calendário musical se concentrava principalmente no início de dezembro.

Dentre as localidades visitadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, somente em quatro cidades havia amigos de Mário de Andrade, pessoas que poderiam fornecer informações seguras sobre as manifestações musicais de interesse a serem documentadas. Para auxiliar nas relações oficiais do grupo com personalidades de certas regiões, ao passarem pelo Rio de Janeiro, reúnem cartas de apresentação assinadas por Jorge de Lima e Artur Ramos. Em Pernambuco, os já citados Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira, além de Mário Mello, foram de grande valia. Por motivos políticos locais, era temerário contarem com a ajuda de



Figura 4: Menino caboclo do grupo "Papo Amarelo", João Pessoa, PB, 1990



Gilberto Freyre, no Recife, pois o sociólogo pernambucano se opusera, publicamente, ao fechamento das casas de xangô. Já na Paraíba seguramente puderam contar com Pedro Batista, Ademar Vidal e Simeão de Oliveira. No Pará, o médico e escritor Gastão Viana conhecia Mário de Andrade desde 1927. Mas quando adentravam pelo sertão, em lugares que jamais tinham visto um caminhão ou a luz elétrica, como se orientar?



Figura 5: Cabocla mirim dançarina do grupo de Caboclinhos canindés, Recife, 1990

Em 1985 Martin Braunwieser contou em depoimento não gravado que em geral cabia a Luís Saia o primeiro contato com os cantadores, após a localização dos informantes de cada lugar, por meio de entrevistas aleatórias, rastreando indicações de quem encontrasse à frente para conversar. Após o primeiro contato com o informante os demais membros da equipe auxiliavam na entrevista.

Gravar ao ar livre, com equipamento grande e sofisticado e em locais onde não havia luz elétrica, era tarefa complicada. Os pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas desenvolveram uma forma de

abordar os assuntos a serem descritos e registrados. Antes de gravarem, assistiam a um ensaio ou primeira apresentação da peça, quando colhiam alguns informes. Tais informes eram usados para controlar a gravação - tempo de duração e disposição dos microfones para a fotografia e a filmagem - a partir da determinação das partes da dança e vestimentas, bem como para se elencar quais as perguntas a serem feitas ao grupo e seus participantes.

Em algumas cidades foi possível para a missão colher instrumentos, vestimentas e objetos dos assuntos pesquisados. Porém, pensando na futura ordenação do material, Oneyda Alvarenga, co-responsável pela metodologia de trabalho da equipe, encarregou-se de elencar tudo o que deveria ser observado em campo e anotado nas cadernetas de cada membro da equipe de maneira a possuir as informações completas para a catalogação do acervo. Os modelos de fichas também eram baseados no método desenvolvido por Constantin Brailoiu.

Os primeiros dias de trabalho, no Recife, ilustram as dificuldades a serem vencidas cada vez que o grupo de viajantes se defrontava com um novo ambiente. Dia 13 de fevereiro, após o desembarque, o grupo dá entrevistas, visita o interventor Agamenon de Magalhães - visita oficial e política -, filma frevo e vai à região conhecida como Paulista. Animado, no dia seguinte Luís Saia escreve para Mário de Andrade relatando o sucesso dos primeiros contatos de trabalho e a repercussão na imprensa através dos jornais Diário da Manhã, Diário de Pernambuco, Diário do Nordeste, Jornal do Comércio e Folha da Manhã. Dia 15, em nova incursão a Paulista, são estudados dois grupos de



maracatu, o Cambinda Velha e o Pai do Congo, e são tomadas notas a respeito da instrumentação. O chefe da equipe agora tem certeza de que será complicado estudar as manifestações religiosas de influência africana devido à proibição, do governo e da igreja, para a prática dos cultos que lhes interessam. Assim, fica resolvido que as primeiras gravações serão dedicadas aos cantos dos carregadores de piano, aqueles homens que trabalhavam no porto transportando o instrumento para o destino final, as casas particulares da cidade. Mário de Andrade, que em 1928 já tivera notícia sobre essa atividade, recomendara vivamente que se procurasse registrar os cantos entoados.

A 18 de fevereiro, no Recife, o palco do Teatro Santa Isabel é cedido para acolher um grupo de oito homens, dispostos em duas filas paralelas, equilibrando o instrumento na cabeça sobre uma trouxa de pano e cantando para ritmar o passo. As fotografias tiveram que ser feitas ao ar livre, na calçada ao lado do prédio, pois não existia ainda o flash para as tomadas no interior ou em ambientes de pouca luz. O trabalho se estendeu até o dia seguinte e teve todas as despesas elencadas na prestação de contas feita por Luís Saia:

“ 18-2 Carregadores de piano	80\$000
Pinga pros carregadores de piano	9\$000
Transporte aparelhos pro T. Santa Isabel	10\$000
Gratificação em transporte aparelhos	3\$000
Transporte gerador pro Santa Isabel	15\$000
6 litros de gasolina	8\$500

Total 125\$500

19-2 Gasto no Santa Isabel (água, pinga)	10\$500
Pagamento c. de piano (8 cant. 25 toadas)	200\$000
Pagamento Chefe carregadores piano	20\$000
Pagamento Brito da Silva (xangô)	15\$000
Auto	10\$000

Total 255\$500”

Se a pesquisa na cidade era dificultada pelo transporte de equipamento pesado, as incursões ao interior só poderiam ser justificadas pela oportunidade de se colherem dados de interesse e em abundância. O custo das gravações era muito alto e dependia da importação de todos os itens necessários, como as safiras, os discos-matrizes e o líquido usado para endurecer a massa do disco após a gravação. Logo, o deslocamento da Missão de Pesquisas Folclóricas devia unir, preferencialmente, o interesse das manifestações musicais a serem registradas à diversidade de grupos e gêneros à disposição. A primeira oportunidade de incursão ao interior se dá em Pernambuco, nas redondezas de Tacaratu.

Dia 8 de março a equipe deixa o Recife, de trem, chegando a Arcoverde (Rio Branco) após nove horas de viagem. Lá são aguardados por Mário Mello, que providenciara o embarque dos quatro paulistas em caminhão escoltado por soldados devido ao perigo de ataque de grupos de cangaceiros. Uma vez em Tacaratu, para que eles possam chegar a Mirim, nas proximidades, é necessário alugar um cavalo e um carro de bois.

Mesmo nas situações em que pouco se deslocavam havia enormidade de detalhes a serem tratados para a continuidade dos trabalhos. Em Brejo dos Padres,





também próximo a Tacaratu, as gravações de toré e de praiá, entre os dias 11 e 14 de março, envolveram providências como: refeições dos índios e lanches da equipe; água e pinga; aquisição de uma vestimenta de praiá, dois búzios e cestos de umbu trazidos para São Paulo; remuneração dos dançadores do praiá, do pessoal do toré, dos chefes dos grupos e do guia; aluguel de dois cavalos e, no dia do regresso, a conta do Hotel de Tacaratu e a gratificação para o rapaz que tomou conta da aparelhagem.

Tudo devia ser registrado em pormenores. Martin Braunwieser, além de controlar os microfones das gravações ao lado de Benedicto Pacheco, encarregava-se de anotar as melodias que eventualmente não eram gravadas. Nas cadernetas de campo os demais membros marcavam o que e onde se gravava e filmava; transcreviam textos das canções e números dos discos. Cerimônias como a do praiá, por exemplo, precisavam ser descritas. E ainda sobrou tempo para se estudar o processo de fabricação de farinha, em Folha Branca, e para a gravação de melodias curtas.

Ao saírem de Tacaratu, na passagem por Espírito Santo, foi possível observar a técnica de fabricação de redes, colher exvotos e fazer nova seção de gravações antes da volta ao Recife, a 16 de março. Nos dias em que não gravava ou filmava manifestações musicais, a Missão de Pesquisas Folclóricas dedicava-se a outros temas e pelas cadernetas de campo que, no final da viagem, somaram 3.878 páginas manuscritas, percebe-se que tais apontamentos eram feitos principalmente pelo chefe do grupo. Os dados registrados revelam os interesses do autor em escultura e técnicas de fabrico de vários utensílios populares. O arquiteto Luís Saia também se fez presente no cuidado ao desenhar e descrever, por exemplo, o Convento de São Francisco, em João Pessoa, ou locais por onde passaram e trabalharam, como a Baía da Traição.

Só com lápis e papel podia-se, ainda, anotar versos de desafios e modalidades da poética popular como mourão, martelo, galope, carretilha, rojão, pé-quebrado, entre outros, além de transcrever as histórias de Trancoso.

oneyda alvarenga e a missão de pesquisas folclóricas

Quase a totalidade do acervo em papel foi transcrita por Oneyda Alvarenga, que organizou os textos registrados em folhas avulsas, a correspondência trocada entre a Discoteca e os pesquisadores, documentos oficiais levados pela equipe, mapas, relação dos informantes, informações sobre os filmes, resultando em 6.304 páginas datilografadas.

Para a música importam ainda os cadernos com fichas de repertório e de campanha e os "Rascunhos e Cadernetas Musicais de Martin Braunwieser", acrescentando outras centenas de folhas de informações a serem exploradas.

Dos objetos trazidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas temos hoje um total de 856 assim divididos: 318 de ferro; 274



de madeira e assemelhados; 134 de barro e cerâmica; 59 variados entre vestimentas, caixinhas, velas, osso, etc.; 21 artefatos de palha e assemelhados; e 50 gravuras.

Após a leitura e transcrição das cadernetas de campo e documentos, bem como a audição dos registros gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, Oneyda Alvarenga organizou e editou sete volumes divididos em duas séries de publicações, nas quais não apenas contempla melodias ou objetos trazidos do Norte e Nordeste em 1938, mas transcreve os dados obtidos pela equipe em várias localidades de trabalho e as letras das melodias reproduzidas pelos discos prensados e distribuídos pela Discoteca

Pública: Xangô, Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioula, Catimbó, Babaçuê, e Chegança de Marujos. Devido à falta de apoio, tal empresa, entretanto, não contempla toda a documentação sonora ou em papel.

Compartilhar, hoje, a riqueza do acervo é atender a um dos ideais de Mário de Andrade, que entendia que o projeto do Departamento destinava-se ao “[...] estudo e uso nacional”. Como seu porta-voz, Luís Saia, traduziu outro dos objetivos do projeto ao explicar em entrevista a jornalistas do Recife que a Missão de Pesquisas Folclóricas não era obra de um estado, pois eles queriam “mostrar o Brasil aos brasileiros”.



Algumas notas sobre organização de acervos documentais

Marcos Edson Cardoso Filho

Professor Adjunto no Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei, Presidente da Fundação Koellreutter onde coordena o Projeto Koellreutter 100 Anos com apoio do Itaú Cultural e Coordenador do Projeto Lorenzo Fernández Digital, ambos voltados para acervo e memória.

RESUMO

O objetivo deste artigo é descrever algumas das etapas de organização, catalogação e digitalização de um acervo composto por fontes diversas. Para otimizar tempo, equipe, infraestrutura e recursos financeiros é importante o conhecimento dos procedimentos que compõem uma organização arquivística, sobretudo em contextos nos quais não existem profissionais específicos para esse fim. O presente texto se

baseia em estudos acerca do tratamento de arquivos documentais, da experiência pessoal do autor e foi pensado especialmente para o público dos grupos folclóricos que participam do Festival do Folclore em Olímpia.

Palavra-chave: acervo documental; organização de arquivos; memória.

Os arquivos pessoais e institucionais são componentes fundamentais na constituição da memória. Segundo Le Goff, a memória é objeto de contínua negociação e está atrelada à construção da identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades (LE GOFF, 2003, p. 469).

Desde que nascemos começamos a produzir e reunir documentos dos mais variados tipos e o trabalho de organização desse material é realizado de forma muito intuitiva por todos nós. Sempre temos em algum lugar aquela pasta com os documentos de pouco uso, um armário onde fica a coleção de CDs, uma prateleira com um conjunto de objetos. Tudo isso voltado para

uma função diretamente ligada ao uso, à preservação ou apenas à memória. Uma organização para fins institucionais de constituição de um acervo para pesquisa e salvaguarda não difere em essência desse processo. Porém, os procedimentos de arranjo, catalogação, pesquisa e disponibilização precisam ser pensados visando um acesso mais coletivizado daquele conjunto documental e um bom estudo sobre o assunto é fundamental.

Esse artigo objetiva trazer uma reflexão inicial sobre organização de acervo para o público de grupos folclóricos e outras manifestações musicais que, em grande parte, não possuem pessoal especializado para tratar desse tipo de material,





ficando sob responsabilidade dos seus integrantes o cuidado com esse arquivo. Bandas de música, grupos musicais, manifestações de tradição oral possuem um rico acervo constituído ao longo de suas trajetórias e nem sempre existem condições materiais disponíveis para o devido cuidado desses documentos.

Um trabalho de tratamento arquivístico envolve um conjunto de profissionais, tais como, cientistas da informação, arquivistas, historiadores, musicólogos, técnicos em restauração de documentos textuais, técnico em restauração de objetos, técnico em digitalização de documentos textuais, técnico em digitalização de documentos sonoros e audiovisuais, dentre outros e são raras as instituições que possuem essa equipe multidisciplinar à disposição. No entanto, em um contexto cada vez mais escasso de recursos para a preservação, a memória e à cultura como um todo, torna-se necessário um esforço coletivo de cada instituição com o objetivo de salvaguardar seu patrimônio de maneira a minimizar os efeitos do tempo e do descaso do poder público.

Não seria exagero dizer que os arquivos são organismos com vontades próprias e cheios de idiosincrasias. Cada qual com características específicas e com comportamentos que mudam com o tempo, mesmo porque, em meio a tipos documentais diversos existe uma guerra inglória com toda uma fauna de insetos que adoram habitar esses espaços. Quem lida com documentos também sabe bem como eles adoram se multiplicar à nossa revelia. Alegorias à parte, ao longo do trabalho cotidiano com os documentos percebemos que existe uma dinâmica da organização arquivística que muitas vezes dita o ritmo e

o rumo do cronograma de trabalho pré-estabelecido. Pensando nisso, é importante sempre estimar o tempo e os recursos gastos nessas atividades com uma folga para cerca de 30% além do previsto.

Pensando em um acervo voltado para pesquisa folclórica é preciso ter em mente a natureza interdisciplinar deste conjunto. A pesquisa folclórica, etnográfica ou etnomusicológica já surge inteiramente ligada a um conjunto documental mais amplo, na qual, relatos escritos, textos, entrevistas, transcrições musicográficas, gravações e fotografias sempre fizeram parte de seu escopo há mais de cem anos de estudos. Nesse sentido, pensar na constituição e organização de um acervo documental voltado para o folclore pressupõe já levar em conta que estamos tratando de um objeto que se constitui de tipos documentais muito diversos, o que torna todo o processo mais complexo necessitando ser realizado por etapas e exigindo um espaço físico e virtual adequado ao acondicionamento e ao acesso.

Arquivos de grupos folclóricos e de instituições musicais também precisam ser organizados tendo em vista que alguns objetos, como instrumentos musicais, figurinos e partituras ainda podem estar em uso corrente e, portanto, necessitando de um tratamento diferenciado em relação aos demais itens documentais.

Podemos dividir o trabalho de organização de um acervo em dois grandes grupos de atividades a serem realizados de forma linear e que chamarei de Procedimentos preliminares de organização e Procedimentos arquivísticos.

Os procedimentos preliminares de organização incluem aspectos preparatórios básicos, mas fundamentais para estabe-



lecer um cronograma de trabalho. É aqui também que se torna possível identificar quais as condições materiais e humanas estarão à disposição dessa tarefa. Primeiramente é fundamental conhecer o conjunto documental identificando os tipos de documentos (objetos, figurinos, partituras, manuscritos, livros, instrumentos musicais). Quando se trata de um acervo que ficou guardado ou fruto de uma doação, este é o momento de um mergulho mais despropositado por parte da equipe ou da coordenação do projeto de organização. Nessa etapa serão localizados os tipos de necessidades de higienização e restauro dos documentos, bem como quais as opções possíveis de acondicionamento tanto dos itens considerados permanentes quanto aqueles em fase intermediária.¹

Ainda na fase preliminar é importante estruturar as etapas, o pessoal e o tempo disponível para o trabalho de organização arquivística. Este é o momento também para se estabelecer parcerias com outras instituições que poderão auxiliar em alguma etapa do processo, como por exemplo, atividades de desinfestação, acondicionamento, digitalização ou até mesmo fornecimento e formação de pessoal. A equipe precisa ter contato com esse ambiente de organização arquivística e de conhecer minimamente o acervo a ser trabalhado, além de ser fundamental que se tenha uma formação básica, orientada por profissionais ou tutoriais acerca dos rudimentos de manipulação de documentos, higienização, catalogação e digitalização, quando for o caso.

Por fim, recomenda-se providenciar materiais básicos de trabalho como luvas, máscaras, jalecos, óculos, trinchas, espátu-

las, caixas polionda ou produzidas com papel filifold, folhas de papel neutro e, claro, um espaço físico adequado às atividades de tratamento do acervo. Uma ou mais salas com mesas distintas para organização, higienização, acondicionamento e digitalização.

Após a fase inicial de reconhecimento do acervo e preparo das atividades podemos dividir os procedimentos arquivísticos em seis etapas sequenciais: 1) higienização, 2) organização (arranjo); 3) catalogação ou inventariação; 4) acondicionamento; 5) digitalização e 6) alimentação de banco de dados. As etapas cinco e seis dependem do objetivo do projeto e dos recursos, podendo ser opcionais.

A higienização é a etapa de limpeza física dos documentos e envolve um conjunto de atividades que dependerão das condições materiais disponíveis. Existem processos automatizados de desinfestação de grandes conjuntos simultâneos de documentos como o congelamento, a exposição dos documentos em atmosfera modificada com nitrogênio em câmara de gás própria ou a irradiação ionizante com fonte de cobalto 60. Esses processos envolvem custos e parcerias e são realizados sempre por profissionais. No entanto, a inexistência dessa etapa não impede a execução de projeto de tratamento arquivístico.

Na sequência realiza-se uma limpeza manual, folha por folha, item por item utilizando trinchas e espátulas para planificar as folhas e remover as dobras de ponta. Aqui também devem ser retiradas fitas adesivas e grampos de metal que causam degradação do papel. O trabalho de restauração dos documentos que necessitam

1. Sobre classificação de fontes por fases ou ciclo vitais cf. CASTAGNA; MEYER, 2017.



desse procedimento, só pode ser realizado por profissionais com formação nessa área, a fim de evitar um dano ainda maior em seu estado ou a perda total do item.

O uso de jalecos, máscaras e luvas é necessário para, dentre outros fatores de cuidados com a equipe, evitar a transferência de fluidos corporais com os itens documentais em todas as etapas do tratamento do acervo.



Figuras 1 e 2: Detalhe de higienização de item documental do Acervo Koellreutter, São João del-Rei, 2016.
Fonte: Marcos Filho

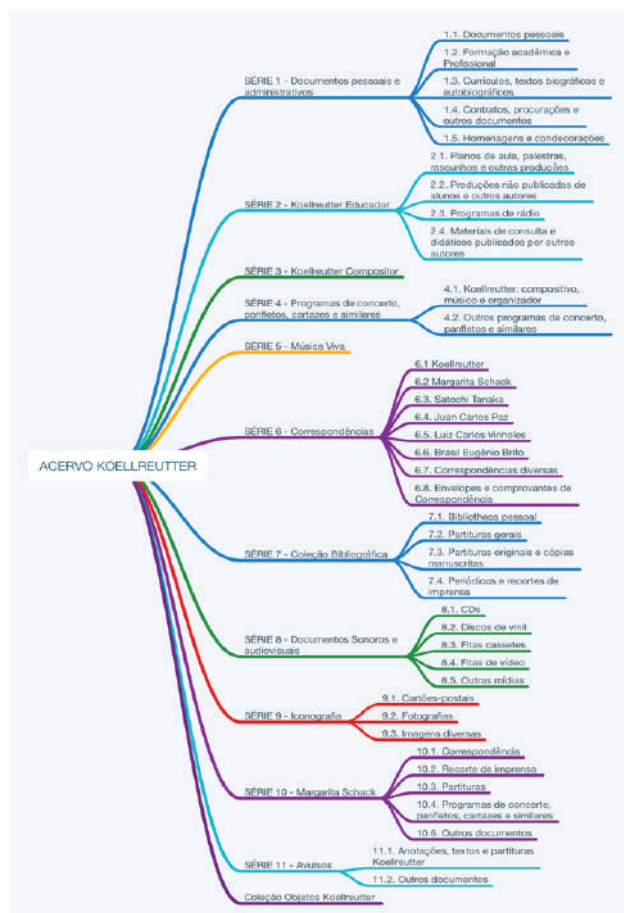
Na etapa de organização ou produção do arranjo acontece o tratamento da informação. Aqui é preciso definir qual sistema de organização e separação dos

tipos documentais faz mais sentido para aquela comunidade e aquele acervo, além de ser necessário produzir uma ficha descritiva para cada item documental. Por exemplo, se o acervo reúne figurinos, instrumentos, gravações em diversas mídias, homenagens etc, pode se pensar numa organização ou arranjo que explicita essa diversidade tipológica. Esse conjunto de itens documentais e objetos podem ser reunidos em dois grupos, como por exemplo, um fundo para os itens em uso e outro para aqueles em fase de preservação. As possibilidades de arranjo são infinitas e precisam aliar conhecimento técnico com as necessidades do público e os usuários daquele conjunto documental. É preciso investir um pouco de tempo pesquisando acervos e suas configurações e é fundamental um estudo das publicações disponíveis nesse campo.

O CONARQ - Conselho Nacional de Arquivos disponibiliza gratuitamente uma publicação contendo a Norma Brasileira de Descrição Arquivística - NOBRADE – que por sua vez se baseia na Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística - ISAD –, além de várias outras publicações sobre essa área.² Existem também inúmeros artigos científicos em português que tratam de temas específicos envolvendo o tratamento da informação, dentre os quais posso recomendar: CASTAGNA (2019; 2018a; 2018b; 2017; 2016; 2004; 2000a; 2000b),³ COTTA e SOTUYO BLANCO (2016), FONSECA (2014), SOTUYO BLANCO et al. (2016).

2. Disponível em: <https://www.gov.br/conarq/pt-br>.

3. Os textos do musicólogo Paulo Castagna estão organizados e disponibilizados no endereço: <www.paulocastagna.com>, um site indispensável para quem deseja se aventurar no universo dos arquivos musicais.



Figuras 3: Mapa do arranjo do Acervo Koellreutter, São João del-Rei, 2017. Fonte: Marcos Filho

Cada item documental ou objeto, ou seja, cada partitura, gravação, fotografia, figurino, instrumento musical necessitará de uma ficha contendo os dados básicos que descrevem aquele item. Essa é a etapa de tratamento da informação que acontece por meio da catalogação. A Nobrade já pode fornecer um bom auxílio na produção dessas fichas de descrição. Pode-se estruturar uma ficha geral com informações mais básicas e outras fichas adaptadas a cada tipo documental. Um campo para remetente e destinatário só interessa a documentos de correspondências, por exemplo. A profundidade da descrição precisa ser dimensionada previamente e esse processo pode ser realizado em camadas.

Informações como tipo de material e tamanho dos documentos podem ser adicionados posteriormente.

Pensando em processos mais objetivos, efetivos e de baixo custo, Paulo Castagna (2018) sugere o uso da inventariação como medida inicial. Nas palavras do pesquisador,

No que se refere à descrição, defendo a inventariação de acervos como tarefa prioritária, por ser bem mais rápida que a catalogação e capaz de proporcionar acesso às fontes codificadas por meio de projetos de baixo custo e de curta duração. Inventários podem ser produzidos por softwares simples e registrar informações que, embora não proporcionem uma descrição completa de cada fonte, permitem a recuperação de dados suficientes para sua comparação, consulta e pesquisa (CASTAGNA, 2018, p. 44).

Os itens documentais também necessitarão de um código que os identifique e existem regras regulamentadas pelo Conarq para produção desses códigos levando em conta o nome do fundo, o local e o arranjo. Porém, pode-se estruturar um código que apenas auxilie a numeração do documento e a relação deste com o arranjo.

As fichas dos itens documentais catalogados ou inventariados podem ser preenchidas manualmente e precisam acompanhar os seus respectivos documentos na fase de acondicionamento. Essas fichas poderão ser digitadas em planilhas eletrônicas simples ou banco de dados produzidos para esse fim.

O acondicionamento é a guarda física dos documentos e envolve tanto



itens de papelaria como envelopes, papéis neutros, caixas de papel ou outro material, quanto armários e arquivos de metal. É preciso pensar sistemas de acondicionamento adequados a cada tipo documental. Jornais precisam de invólucros grandes, assim como mapas ou edições de partituras em formatos maiores. O uso de uma mapoteca pode ajudar, mas a produção de manual de invólucros de papel neutro pode ser uma solução mais econômica e eficiente. Com um papel neutro do tipo Filifold Documenta pode-se produzir caixas em tamanhos e formatos diferentes para a guarda de documentos textuais e até objetos. Outra solução mais durável, porém, com custo mais elevado é o uso de caixas polionda horizontais em tamanhos variados.

A digitalização envolve um conjunto de profissionais diferenciados e novamente é o acervo que definirá essa necessidade. Acervos apenas com documentos em papel podem ser digitalizados utilizando-se um escâner de preferência em tamanho A3 ou uma câmera fotográfica presa a um tripé ou mesa estativa iluminada. Fitas cassetes, discos de vinil e de 78 rotações entre outros documentos sonoros necessitam de aparelhos próprios para transferência da mídia analógica para digital. Em geral esse processo acontece através da conexão dos aparelhos reprodutores em computadores com placas de som e o uso de softwares de edição de áudio. O software livre Audacity tem sido usado satisfatoriamente nesse tipo de trabalho.

É importante atentar-se para o tipo de manipulação do sinal de áudio a ser realizado pelos técnicos de digitalização. Existem plugins para limpeza de ruído e remoção de chiados que podem deturpar

o sinal de áudio dependendo da forma como são utilizados. É comum também que técnicos de gravação decidam por "atualizar" as gravações para um padrão de escuta da indústria fonográfica adicionando graves e outros efeitos que não fazem sentido para aqueles documentos. O intuito dessa digitalização de áudio é tornar o documento acessível e inteligível, inviabilizando o uso da mídia original. Uma opção é contratar um estúdio para realizar esse tipo de digitalização ou realizar parceria com alguma instituição que possua os equipamentos adequados.

A digitalização de documentos audiovisuais presentes em fitas de VHS, películas ou outros formatos de vídeo também necessitam de um profissional especializado com placa de captura de vídeo ligada a um computador e softwares específicos de edição.

Uma vez higienizados, organizados, catalogados e acondicionados os grupos ou instituições podem ter o interesse em disponibilizar esse material em alguma plataforma. É a etapa da produção de um banco de dados digital.

O banco de dados do acervo pode funcionar internamente, ou seja, apenas para o consulente que estiver fisicamente no acervo, ou integrado a um site na internet. Infelizmente o Arquivo Nacional não disponibiliza, até o momento, uma plataforma gratuita, intuitiva e customizável para que as instituições possam cadastrar seus acervos. Uma iniciativa nesse sentido seria fundamental para uniformizar não apenas o sistema de cadastro, mas possibilitar pesquisas e cruzamentos entre os diferentes acervos.

Existem inúmeras plataformas para cadastro de acervos disponíveis no merca-



do. Neste caso, além da aquisição do software/plataforma online e do sistema de armazenamento de dados — que pode ser em um servidor interno ou externo — a instituição mantenedora do acervo necessitará custear alterações e manutenções sempre que necessário. Uma alternativa é a utilização de uma plataforma gratuita produzida em software livre. A única que conheço e posso recomendar é a Dspace utilizada no acervo do Instituto Tom Jobim.⁴ Em ambos os casos é necessário um especialista em TI ou programador em informática com conhecimento nessa área. Após um rápido treinamento, o cadastro dos itens documentais nessas plataformas poderá ser realizado pela equipe local que atuou nas demais etapas do projeto.

Por fim, um projeto de tratamento arquivístico precisará de uma manutenção constante e isso acaba sendo um enorme desafio para as instituições custodiadoras.

Ao serem manuseados por pesquisadores e outros interessados os documentos higienizados e organizados necessitarão de outras limpezas, de substituição de invólucros e caixas, além de cuidados para minimizar a ação do tempo. Da mesma forma, as plataformas digitais de cadastro desses documentos precisam de atualização constante. Isso é um problema em projetos de curta duração e que dispõem de recursos apenas para a execução das etapas de constituição do tratamento arquivístico. Sem uma política de manutenção, todo o trabalho poderá se perder em poucos anos.

Muitas instituições e grupos musicais já possuem um acervo robusto de material produzido por celulares, redes sociais e outras mídias digitais. Tratam-se de documentos também e que precisam de organização, catalogação e armazenamento próprios, mas isso é assunto para outro artigo.

referências bibliográficas

Acervo Koellreutter. Acesso em 12/07/2021. Disponível em: <www.koellreutter.ufsj.edu.br>.

CASTAGNA, Paulo. Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. *interFACES*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 22-41, jul-dez. 2019.

CASTAGNA, Paulo. O 'jogo de partes' como unidade alternativa de arquivamento e descrição em acervos musicais. XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus: Universidade Federal do Amazonas (UFAM), 27 a 31 de agosto de 2018. *Anais...* Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018a.

CASTAGNA, Paulo. Possibilidades da gestão de acervos musicais históricos no Brasil da atualidade. I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS

VERTENTES: ARQUIVOS, TÉCNICAS E FERRAMENTAS DO ESTUDO DOCUMENTAL, São João del-Rei, 6-7 out. 2017. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018b.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. *Arquivos, entre tradição e modernidade: trabalhos apresentados nas sessões de comunicações livres e os eventos paralelos do XI Congresso de Arquivologia do Mercosul*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EDUEMG, 2016.

4. Instituto Tom Jobim. <www.jobim.org>. Acesso em 25/07/2021.



CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18-20 jul. 2003. Anais... Mariana: FUNDARQ, 2004.

CASTAGNA, Paulo. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS - CIA. ISAD(G): Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística: segunda edição, adotada pelo Comitê de Normas de Descrição, Estocolmo, Suécia, 19-22 set. 1999, versão final aprovada pelo CIA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS - CONARQ. NOBRADE: Norma Brasileira de Descrição Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006.

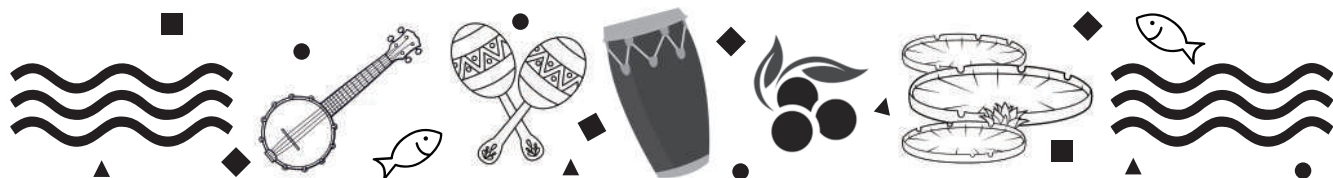
COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. Arquivologia e patrimônio musical. Salvador: EDUFBA, 2006.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Acervos de documentos musicais em Minas Gerais: um universo entre a teoria e a prática. X ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2014. Anais... Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

Instituto Tom Jobim. <www.jobim.org>. Acesso em 25/07/2021.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Unicamp, 2003.

SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (Org.). Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais. Salvador: EDUFBA, 2016.



anúários do folclore - numeração

Em algumas edições do Anuário do Folclore, publicação editada pelo Festival do Folclore de Olímpia - FEFOL, a partir da 6º edição, em 1970, houve uma descontinuidade das informações relativas ao ano e número das publicações.

Neste sentido, o professor Luiz Fernando Monzani, professor e apaixonado pelo FEFOL, nos traz essas importantes informações históricas, restaurando a continuidade da numeração do Anuário do Folclore.

1965 – 1º FEFOL – Não houve Anuário

1966 – 2º FEFOL - Não houve Anuário

1967 – 3º FEFOL - Não houve Anuário

1968 – 4º FEFOL - Não houve Anuário

1969 – 5º FEFOL - Não houve Anuário

1970 – 6º FEFOL – “Ano I / Nº I” (Jornal “Tabloide da Nova Paulista” – Ano X – Olímpia – 2ª Feira – 10 de agosto de 1970 – Nº 480)

1971 – 7º FEFOL – Ano II / Nº II – 9 de agosto de 1971

1972 – 8º FEFOL – Ano III / Nº 3 – 20 de agosto de 1972

1973 – 9º FEFOL – Ano IV / Nº 4 – 13 de agosto de 1973

1974 – 10º FEFOL – Não houve Anuário

1975 – 11º FEFOL – Ano V / Nªs. 5/6 – 15 de agosto de 1975

1976 – 12º FEFOL – Ano VI / Nº 7 – 15 de agosto de 1976

1977 – 13º FEFOL – Ano VII / Nº 8 – agosto de 1977

1978 – 14º FEFOL – Ano VIII / Nº 9 – 19 de agosto de 1979

1979 – 15º FEFOL – Não houve Anuário

1980 – 16º FEFOL – Não houve Anuário



1981 – 17º FEFOL – Não houve Anuário

1982 – 18º FEFOL – Ano IX / N.ºs. 10, 11 e 12 – 22 de agosto de 1982

1983 – 19º FEFOL – Ano X / N.º 13 – 22 de agosto de 1983

1984 – 20º FEFOL – Ano XI / N.º 14 – 22 de agosto de 1984

1985 – 21º FEFOL – Ano XII / N.º 15 – 22 de agosto de 1985

1986 – 22º FEFOL – Ano XIII / N.º 16 – 22 de agosto de 1986

1987 – 23º FEFOL – Ano XIV / N.º 17 – 22 de agosto de 1987

1988 – 24º FEFOL – Ano XV / N.º 18 – 22 de agosto de 1988

1989 – 25º FEFOL – Ano XVI / N.º 19 – 22 de agosto de 1989

1990 – 26º FEFOL – Ano XVII / N.º 20 – 22 de agosto de 1990

1991 – 27º FEFOL – Ano XVIII / N.º 21 – 22 de agosto de 1991

1992 – 28º FEFOL – Ano XIX / N.º 22 – 22 de agosto de 1992

1993 – 29º FEFOL – Ano XX / N.º 23 – 22 de agosto de 1993

1994 – 30º FEFOL – Ano XXI / N.º 24 – 22 de agosto de 1994

1995 – 31º FEFOL – Ano XXII / N.º 25 – 22 de agosto de 1995

1996 – 32º FEFOL – Ano XXIII / N.º 26 – 22 de agosto de 1996

1997 – 33º FEFOL – Ano XXIV / N.º 27 – 22 de agosto de 1997

1998 – 34º FEFOL – Ano XXV / N.º 28 – 22 de agosto de 1998

1999 – 35º FEFOL – Ano XXVI / N.º 29 – 22 de agosto de 1999

2000 – 36º FEFOL – Ano XXVII / N.º 30 – 22 de agosto de 2000

2001 – 37º FEFOL – Ano XXVIII / N.º 31 – 22 de agosto de 2001

2002 – 38º FEFOL – Ano XXIX / N.º 32 – 22 de agosto de 2002





2003 – 39º FEFOL – Ano XXX / Nº 33 – 22 de agosto de 2003

2004 – 40º FEFOL – Ano XXXI / Nº 34 – 22 de agosto de 2004

2005 – 41º FEFOL – Ano XXXII / Nº 35 – 22 de agosto de 2005

2006 – 42º FEFOL – Ano XXXIII / Nº 36 – 22 de agosto de 2006

2007 – 43º FEFOL – Ano XXXIV / Nº 37 – 22 de agosto de 2007

2008 – 44º FEFOL – Ano XXXV / Nº 38 – 22 de agosto de 2008

2009 – 45º FEFOL – Ano XXXVI / Nº 39 – agosto de 2009

2010 – 46º FEFOL – Ano XXXVII / Nº 40 – agosto de 2010

2011 – 47º FEFOL – Ano XXXVIII / Nº 41 – julho de 2011

2012 – 48º FEFOL – Ano XXXIX / Nº 42 – julho de 2012

Onde se lê

*2013 – 49º FEFOL – Ano XLIII / Nº 43 – julho de 2013

Lê-se (Ano XL)

2014 – 50º FEFOL – Ano XLIV / Nº 44 – agosto de 2014

(Ano XLI)

2015 – 51º FEFOL – Ano XLV / Nº 45 – agosto de 2015

(Ano XLII)

2016 – 52º FEFOL – Ano XLVI / Nº 46 – agosto de 2016

(Ano XLIII)

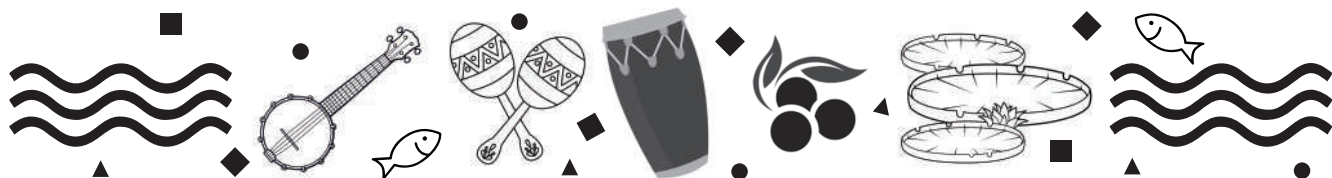
2017 – 53º FEFOL – (não teve anuário)

2018 – 54º FEFOL – (não teve anuário)

2019 – 55º FEFOL – Ano XLIII – Nº 46 – agosto de 2019

(Ano XLIV – Nº 47)

2020 – 56º FEFOL – Ano XLV – Nº 48 – julho 2020



grupos participantes

PARÁ

- Grupo Parafolclórico Frutos do Pará - Belém/PA
- Grupo Parafolclórico Sabor Marajoara - Belém/PA

SERGIPE

- Batalhão de Bacamarteiros de Aguada - Carmópolis/SE
- Parafusos - Lagarto/SE

MARANHÃO

- Bumba meu Boi da Floresta de Mestre Apolônio - São Luiz/MA

PERNAMBUCO

- Balé Popular de Bezerros "Papanguarte" - Bezerros/PE

CEARÁ

- Grupo Parafolclórico Terra da Luz - Fortaleza/CE

ALAGOAS

- Grupo Coco de Roda Xique Xique de Alagoas - Maceió/AL

MATO GROSSO

- Grupo de Siriri Flor de Atalaia - Cuiabá/MT

MINAS GERAIS

- Comunidade Quilombola dos Arturos - Contagem/MG

ESPÍRITO SANTO

- Banda de Congo Beatos de São Benedito - Vila Velha/ES

RIO GRANDE DO SUL

- GTC 20 de setembro - Xangri-Lá/RS

SANTA CATARINA

- Associação Folclórica Boi de Mamão do Pantanal - Florianópolis/SC

SÃO PAULO

- Fandango de Tamancos de Cuitelo - Ribeirão Grande/SP

OLÍMPIA/SP

- Terno de Moçambique São Benedito
- Terno de Congada Chapéu de Fitas
- Moçambique Nossa Senhora do Rosário
- Grupo de São Gonçalo
- Grupo Abiú Capoeira Brasil
- Companhia de Reis Estrela da Guia
- Companhia de Reis Estrela da Paz
- Companhia de Reis Família Miranda
- Companhia de Reis Fernandes
- Companhia de Reis Lapinha de Belém
- Companhia de Reis Magos do Oriente
- Companhia de Reis Mensageiros da Paz
- Companhia de Reis Os Filhos de Maria
- Companhias de Reis Os Mensageiros de Santos Reis
- Companhia de Reis Santos
- Companhia de Reis Os Viajantes de Belém -
- Companhia de Os Visitantes de Belém
- Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas "Cidade Menina Moça" - GODAP
- Grupo Parafolclórico Frutos da Terra
- Associação Cultural Anástasis Artes Cênicas & Solidariedade.





beatos no jubileu de jasmim¹

Gilson Lima

Banda de Congo Beatos de São Benedito



Fui convidado
Pra festa tradicional
Capital lá do Folclore
Olímpia sensacional



Cantei o milho
A orquídea foi legal
Agora canto o jasmim
Pra alegrar a capital

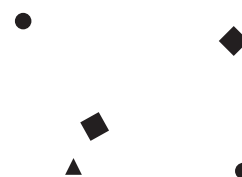


Ôh, Olímpia
Não se esqueça de mim

Ôh, Olímpia
Não se esqueça de mim



Cantei o milho
A orquídea foi legal
Agora canto o jasmim
Pra alegrar a capital



1. Neste ano de 2021, o Festival do Folclore de Olímpia foi apresentado com duas canções, compostas especialmente para ele: o Carimbó do FEVOL, do Grupo Frutos do Pará e a Beatos no Jubileu de Jasmim, da Banda de Congo Beatos de São Benedito.



decreto n.º 8.146, de 12 de julho de 2021

Constitui a Comissão Executiva do 57º Festival do Folclore.

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 57º Festival do Folclore de Olímpia, a ser realizado de 11 a 15 de agosto de 2021, evento que tem por finalidade incentivar e defender o folclore, contribuindo para a sua preservação, com os seguintes membros:

Presidente: Priscila Seno Mathias Netto Foresti

Vice-presidente: Rodrigo César Borges Marini

1.º Secretário: Cristina Prado Rodrigues

2.º Secretário: Rosiane da Silva Nunes

Tesoureiro: Contratado

Subcomissão do Anuário, Pesquisa e Estudos:

Estevão Amaro dos Reis

Cristina Prado Rodrigues

Mylene Aparecida Pereira Gonçalves

Maria do Carmo Passi

Priscila Fernanda Minani

Maria Antonia de Oliveira

Rodrigo César Borges Marini

Subcomissão de Imprensa e Protocolo:

Bruno dos Santos Guzzo

Camila Reale Thereza Gameiro

Priscila Fernanda Minani

Subcomissão de Abertura e Oficinas:

Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos

Estevão Amaro dos Reis

Táise Renata da Cruz

Tiago Pessoa Lourenço

Alan Saviolo Duran

Maristela Aparecida Araujo Bijotti Meniti

Dalva Coelho

Subcomissão de Uso de Imagem e Autorização de Menores:

Clarissa Rossi Gonçalves de Mattos

Mylene Aparecida Pereira Gonçalves

Cristina Prado Rodrigues

Rafael Augusto da Silva Rego

Adriana Crepaldi Vicente

Subcomissão de Criação e Artes:

Estevão Amaro dos Reis

Bruno dos Santos Guzzo

Adriana Crepaldi Vicente

Rodrigo César Borges Marini

Rosiane da Silva Nunes

Art. 2.º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Registre e publique.

Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia, em 12 de julho de 2021.

FERNANDO AUGUSTO CUNHA

Prefeito Municipal

Registrado e publicado no setor competente da Prefeitura Municipal da Estância Turística de Olímpia, em 12 de julho de 2021.

CLÉBER LUIS BRAGA
Supervisor de Expediente

EDIÇÃO
HÍBRIDA

Grupo Homenageado
Frutos do Pará



anuário
57º festival do
folclore
olímpia+sp
Jubileu de Jasmim



Guarani

+ mais que Açúcar



Incesa
COMPONENTES ELÉTRICOS

WYNDHAM
Olímpia Royal Hotels

Condumax
FIOS E CABOS ELÉTRICOS