

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Sebastião Gallina Junior

**NA ROTA DO GUARANI: COMUNICAÇÃO E CULTURA NO
FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA, SP.**

Sorocaba/SP

2012

Sebastião Gallina Junior

**NA ROTA DO GUARANI: COMUNICAÇÃO E CULTURA NO
FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA, SP.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tarcyanie Cajueiro Santos.

**Sorocaba/SP
2012**

Ficha Catalográfica

Gallina Junior, Sebastião

G161n Na rota do Guarani : comunicação e cultura no Festival do Folclore de Olímpia, SP / Sebastião Gallina Junior. --

Sorocaba, SP, 2012.

143 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Tarcyanie Cajueiro Santos.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2012.

Sebastião Gallina Junior

**NA ROTA DO GUARANI: COMUNICAÇÃO E CULTURA NO
FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA, SP.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Ass.: _____
Pres.: Prof^a. Dr^a. Tarcyanie Cajueiro Santos
Universidade de Sorocaba – UNISO

Ass.: _____
1º Exam.: Prof. Dr. José Eugênio de Oliveira Menezes
Faculdade Cásper Libero

Ass.: _____
2ª Exam.: Prof^a. Dr^a. Míriam Cristina Carlos Silva
Universidade de Sorocaba – UNISO

Dedico este trabalho à minha irmã Lourdes* e aos meus pais Iria e Sebastião*.

**in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Ao concluir mais essa jornada devo agradecer a todos que colaboraram direta ou indiretamente na realização deste trabalho.

Em especial, à minha irmã Leonor pelo auxílio na coleta de dados. À Prof^a. Dr^a. Tarcyanie e ao Prof. Dr. Osvando pela orientação e ensinamentos.

À minha esposa, Neuza e aos meus filhos, Daniel e Marina pelo incentivo e paciência.

A todos os professores do Mestrado em Comunicação e Cultura da UNISO, Doutores.(as): Luciana, Maria Cristina, Maria Ogécia, Maurício, Míriam, Paulo Celso, Paulo Schettino.

Mas os deuses com pena da Humanidade – nascida para trabalhar – estabeleceram a sucessão de festas repetidas, a fim de recuperá-los da fadiga, e deram-lhes as Musas, e Apolo seu chefe, e Dioniso, como companheiros nas suas festas, de forma que, alimentando-se com os deuses em companhia festiva, pudessem novamente manter-se de pé e eretos.

(Platão)

A linguagem tem sentido quando, ao invés de copiar o pensamento, deixa-se desfazer e refazer por ele. Carregar seu sentido como o rastro de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo.

(M. Merleau-Ponty)

RESUMO

O tema do presente trabalho é a realização de meu sonho de adolescente, da década de 1960, estudante do Colégio Estadual e Escola Normal “Capitão Narciso Bertolino”, de Olímpia, cidade situada na região norte do Estado de São Paulo, Brasil. Nessa cidade, desde 1965, idealizado pelo Prof. José Sant’anna, é realizado o Festival do Folclore, atualmente, em julho. Esta pesquisa discute a natureza do festival, compreendendo-o como um objeto cultural, inserido no contexto social como processo comunicacional. Descrever a festa, quanto a sua criação, origem, espaço, na busca da compreensão das manifestações dos grupos que se apresentam, ao colocar em pauta os conceitos de cultura, civilização, folclore, cultura popular, de massa e folkcomunicação. Os autores consultados são os integrantes da Escola de Frankfurt, estudos críticos da comunicação, e integrantes da Escola Culturalista inglesa com influência na América Latina e os brasileiros Luiz Beltrão e seus seguidores, da Folkcomunicação. Como método, utilizo a pesquisa bibliográfica e documental, tendo como fonte de análise o material que registrou, nos Anuários, o percurso por mais de quatro décadas de sua realização. Isso tudo na tentativa, enfim, de reafirmar que o festival é um encontro da cultura brasileira, ao perguntar pela sua permanência, mudanças e importância que reconhece a cidade de Olímpia como a Capital Nacional do Folclore. É uma forma de manifestação popular que subsiste no tempo e espaço e que abre possibilidades para novas leituras do assunto. Ao promover o folclore nacional em todas as suas formas de expressão ao longo de sua história, o festival colabora para a manutenção de grupos folclóricos e parafolclóricos, o intercâmbio cultural de grupos de diferentes regiões brasileiras, para a preservação de costumes, músicas, danças e folguedos.

Palavras-chave: Comunicação. Cultura. Festival. Folclore. Olímpia.

ABSTRACT

The theme of this study is the realization of my teenager's dream, in the 1960s, when I was a student in “Capitão Narciso Bertolino” State School in Olimpia, a town located in the northern of São Paulo, Brazil. In this city, since 1965 is realized a Folklore Festival. This festival was idealized by Prof. José Sant’anna and currently this event occurs in July. These research discuss the nature of the festival, and to understand how a cultural object, inserted in the social context as a communication process. Describe the party, as his creation, origin, space, in the quest to understand the manifestations of the groups that have put in question the concepts of culture, civilization, folklore, popular culture, mass and folk communication. The authors consulted were members of the Frankfurt School, critical studies of communication, and members of the Culturist English School with influence in Latin America and the Brazilian, as Luiz Beltrão of folk communication. As a method, I use the bibliographic and documentary, source analysis as having the material recorded in the Yearbook, the route for more than four decades of his achievement. This all in an effort finally to reaffirm that the festival is a meeting of Brazilian culture, asking for their stay, change and recognizes the importance that the city of Olímpia as the Capital's National Folklore. It is a popular form of manifestation that exists in time and space that opens up possibilities for new readings of the subject. Promoting the national folklore in all its forms of expression throughout its history, the festival contributes to the maintenance of folk groups and parafolclóricos, the exchange of cultural groups from different regions of Brazil, for the preservation of customs, songs, dances and frolics.

Keywords: Communication. Culture. Festival. Folklore. Olimpia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	População de Olímpia.....	22
Figura 2	Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”.....	27
Figura 3	Gráfico de Frequentadores – 40º Fefol.....	31
Figura 4	Gráfico de Frequentadores – 41º Fefol.....	31
Figura 5	Gráfico Frequentadores por Gênero – 40º Fefol.....	33
Figura 6	Gráfico Frequentadores por Gênero – 41º Fefol.....	33
Figura 7	O Logotipo do Fefol.....	62
Figura 8	Curupira.....	65
Figura 9	Mudança do Fefol de agosto para julho.....	80
Figura 10	Mapa do Município de Olímpia.....	89
Figura 11	Mapa de Localização de Olímpia no Estado de São Paulo.....	89
Figura 12	Mapa Geral do Recinto.....	90
Figura 13	Grupos Folclóricos.....	91
Figura 14	Grupos Folclóricos.....	92
Figura 15	Grupos Folclóricos.....	93
Figura 16	Grupos Folclóricos.....	94

LISTA DE SIGLAS

ALAIC – Asociación Latino Americana de Investigadores de la Comunicación

AODFB – Associação Olimpense de Defesa do Folclore Brasileiro

CEFSPG – Companhia Estrada de Ferro São Paulo Goiás

CENE – Colégio e Escola Normal Estadual

EMBRATUR – Empresa Brasileira de Turismo

EDUVALE – Faculdade Eduvale

EMEF – Escola Municipal de Ensino Fundamental

ETEC – Escola Técnica Estadual

FAER – Faculdade Ernesto Riscalli

FEFOL – Festival do Folclore de Olímpia

GODAP – Grupo Olimpense de Danças Parafolclóricas

IBCP – Instituto Brasileiro de Cultura Popular

INTERCOM – Sociedade Brasileira de estudos interdisciplinares da Comunicação

LUSOCOM – Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação

PRODAM – Processamento de Dados do Município de Olímpia

RTC – TV Cultura

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SESC – Serviço Social do Comércio

SESI – Serviço Social da Indústria

SENAI – Serviço Nacional da Indústria

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 O ESPAÇO.....	18
2.1 A Rota do Guaraní.	18
2.2 O município.....	20
2.3 O nome Olímpia.....	22
2.4 Calendário folclórico de Olímpia.....	23
2.5 Atrativos turísticos.....	24
2.5.1 Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”	26
3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	34
3.1 A ideia de cultura.....	34
3.2 Cultura e civilização.....	37
3.3 Folclore e cultura popular.....	39
3.4 Cultura popular ou cultura de massa?.....	45
3.5 O festival e a agonia do folclore.....	47
3.6 Teoria da Folkcomunicação.....	49
4 O FESTIVAL.....	53
4.1 A festa.....	58
4.2 A origem do Festival.....	61
4.3 O logotipo do Festival.....	62
4.4 Curupira – O Patrono do Festival do Folclore.....	65
4.5 A lenda da Iara.....	67
4.6 O idealizador do Festival – Prof. José Sant’anna.....	68
4.7 Quatro décadas de Festival do Folclore de Olímpia.....	72
4.8 Critério de Escolha dos Grupos Folclóricos.....	76
4.9 Divulgação do Festival.....	78
4.10 A importância do Festival para a cidade.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS.....	83
ANEXO A - Localização, Recinto e Fotos.....	89
ANEXO B - Descrição de Danças e Folguedos.....	95
ANEXO C - Entrevistas e Depoimentos.....	122
ANEXO D - As Folias, os Ternos ou as Companhias de Reis.....	134

1 INTRODUÇÃO

Na década em que o Festival de Olímpia iniciou suas apresentações existia o pensamento de que qualquer novo meio de comunicação alteraria toda a perspectiva daqueles que o utilizariam. Esse era um ponto que previa o advento da internet que McLuhan em **Understanding Media** (1964) anteviu. Que numa rede mundial em poucos minutos todo o tipo de informação seria acessível. (Revista Cultura, Ed. 46, Maio, 2011, p. 40-41). Poucos anos depois (1968) em **Os meios de comunicação como extensões do homem** complementava que o nosso mundo era inteiramente de simultaneidade, o tempo cessou, o espaço sumiu e vivia-se numa aldeia global. De volta ao espaço acústico. Estruturando o sentimento primordial, as emoções tribais das quais fomos separados por alguns séculos de comunicação escrita. Naquela época a ideia de aldeia global não tinha a interação entre os telespectadores de um país.

Assim, no portal do site **folcloreolimpia.com.br**, a partir do ano de 2007, é feita a chamada: “**assista** ao 43º Fefol **ao vivo** a partir das 19h30min”. E o menu com notícias, galeria de fotos, origem dos festivais, vídeo, o criador, o recinto, a capital, o Museu do Folclore, folclore (o que é), lendas, danças, simpatias, brincadeiras, crenças, folclore verbal e os contatos (endereços e e-mail). Na mesma página, do lado esquerdo; a programação, cartaz oficial, mini-festival, desfile, programação do Museu, visita aos distritos, palestras, gincanas de brinquedos, participação do SEBRAE e Salão de Artes. Informa, ainda, o site, que o IBCP (Instituto Brasileiro de Cultura Popular) confirmando a presença de 68 grupos participantes do referido festival, sendo de 17 Estados e 17 grupos inéditos, além de Minas Gerais o Estado homenageado no ano.

Objetivamos discutir a **natureza do festival do folclore** que é realizado todos os anos na cidade do interior paulista de Olímpia, compreendendo-o como um objeto de cultura, inserido no contexto social como processo comunicacional. A intenção é explorar o dinamismo do folclore projetado no futuro como algo que exprime as aspirações e expectativas populares e ao mesmo tempo entendendo-o como troca de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes de massa.

Quero crer que as apresentações dos grupos folclóricos a cada ano deixam pegadas. É o legado do passar, do envelhecer. O que é mostrado é volátil. É visto, é admirado e já é passado. A cultura também é assim. É dinâmica, é refeita a cada instante, apresenta o presente e este já se torna passado.

O palco é o espaço da liberdade. O proibido não existe, o limite é o tempo. O tempo da apresentação, da imagem, do som, dos sentidos, da cor. A percepção é diversa, é irracional, emocional, não lógica e reflexiva.

No ano de 1965, eu, estudante olimpiense, contava com 14 anos de idade, e o professor de Desenho, Fernando de Freitas Luiz, no Colégio “Capitão Narciso Bertolino”, de Olímpia, me incumbiu da tarefa de reproduzir e pintar um quadro da lenda da Iara para ser exposto no Automóvel Clube de São José do Rio Preto que juntamente com outros trabalhos estudantis fariam propaganda do primeiro festival do folclore de Olímpia. O quadro obviamente nas suas linhas e cores simples após cumprir seu papel por certo foi expurgado, mas continuou presente na minha memória como um dos participantes das primeiras realizações do festival. Participei do início da festa e essa festa nunca acabou. O Festival é um acontecer plural de forte iniciativa empreendedora.

O tempo foi passando, os diferentes grupos folclóricos das diversas regiões do País se apresentando com maior ou menor frequência em todos os agostos e eu passei então de simples participante a observador das manifestações folclóricas, despertando interesse por compreender cada vez mais tais expressões da cultura popular. Estudar a mostra (o festival) que sempre demonstrou ser um encontro da cultura brasileira. Estudar a festa nas suas múltiplas interfaces, isto porque cada grupo folclórico traz de seus locais de origem os conteúdos religiosos, os pagãos, o velho, o novo, uma celebração de sons e movimentos, as cores. Retratam a cena que gira em torno da morte e ressurreição de um boi, em geral representado numa armação de madeira sobre a qual se estende um manto bordado. Os enredos que rendem tributos à herança portuguesa, à contribuição africana ou indígena e todo tipo das imigrações. Captados os movimentos dos festejos populares especialmente dos protagonistas dos folguedos do Nordeste, do Norte, Centro-Oeste, Sudeste e Sul brasileiros. (ANEXO B, p. 95-121).

Olímpia, cidade localizada na região norte do Estado de São Paulo, fundada em 02 de março de 1903, distante 420 km da capital do Estado. É conhecida como a Capital Nacional do Folclore, com população de quase 51 mil habitantes. Já é reconhecida pelo governo federal

como um dos mais importantes polos turísticos do Estado, pelo Festival do Folclore e pelo parque aquático Thermas dos Laranjais.

O Festival do Folclore teve origem nas pesquisas de 1956 pelo Professor José Sant'anna e seus alunos no Colégio Olímpia e depois no Colégio Estadual "Capitão Narciso Bertolino". Em seguida em exposições na Praça da Matriz e atualmente em recinto próprio instalado em área de 96.800m²; praça de alimentação com 3 restaurantes e 60 espaços de alimentação. Dispõe de 100 stands para artesanato, espaços para grandes empresas como a Usina de Açúcar Guarani, Rede Bandeirantes e Rede Record.

Reúne, anualmente, grupos folclóricos e parafolclóricos de todas as regiões brasileiras.

Aproximadamente 150 mil pessoas participam, prestigiando 320 apresentações nos palcos do recinto, durante o período de sua realização.

Propicia intercâmbio da cultura nacional. Durante a semana mais de 90 grupos vindos de todas as regiões do País se apresentam. Em cada edição um Estado brasileiro é homenageado, mostrando sua culinária, seu artesanato, sua música e suas danças.

O Fefol vem cumprindo as palavras de seu idealizador, José Sant'anna: "Olímpia há de ser para sempre capital do folclore erguido pelo orgulho e brio pelo seu resplendor majestoso".

O objeto deste estudo visa abordar o festival, sua natureza, sua compreensão como processo comunicacional. A intenção é explorar o dinamismo do folclore projetado no futuro como algo que exprime as aspirações e expectativas populares e ao mesmo tempo entendendo-o como processo de troca de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes de massa. Este trabalho não utiliza de técnicas presentes nos estudos folcloristas, mas busca a sua compreensão à luz das teorias da comunicação e da cultura.

Para melhorar a compreensão das manifestações folclóricas no universo popular, como o Festival do Folclore de Olímpia, é necessária a reflexão sobre os conceitos de folclore, cultura, cultura popular, cultura de massa e identidade cultural.

Inúmeros pesquisadores contemporâneos apontam que as manifestações folclóricas nas diversas formas de contato entre as culturas determinam trocas, reinterpretações que transformam valores ao selecionar, aceitar ou rejeitar. Este caráter heterogêneo faz com que o objeto em questão gere múltiplos sentidos: preconceitos, questionamentos e incompreensões.

O Festival sugere que o folclore mostrado é apreendido na superfície e também é gerador de manifestações criadoras locais, que podem ser vistas como tradicionais ou em homenagem às tradicionais.

É complexo analisar o evento em questão, porque tem o caráter perene, de manutenção e dada a sua característica de encontro, representação e despedida, parece ser transitório, volátil.

Pretende analisar questões referentes à função social e à evolução cultural do festival na sociedade contemporânea:

1. Se podemos pensar se o festival é uma festa popular no sentido tradicional do termo?
2. O festival continua a marcar a ruptura com o cotidiano ou não será antes a aglutinação desse cotidiano disperso?
3. Continuará ainda a representar a procura de um sentido, um significado para a vida cultural do País?
4. Teria o festival à medida que se manteve ao longo dos anos de realização se tornado um espetáculo e perdido a sua característica?

A presente pesquisa, teórica num primeiro momento, preocupou-se em descrever as linhas gerais no sentido de fluir um texto etnográfico sobre essa mostra de manifestações folclóricas, considerando a relação que se estabelece entre os organizadores e eu, o observador. Ao elaborar o texto também houve aproximação ao tratar-se do exame de documentação escrita, especialmente os Anuários, documentação esta produzida ao longo do tempo pelo idealizador do Fefol e seus seguidores que até hoje, estes últimos, cumprem a tarefa. Pesquisa, então quanto aos procedimentos, documental.

A descrição, com característica etnográfica do Fefol num primeiro instante fez referência à visão que os próprios agentes da organização tinham do surgimento do Festival em Olímpia.

Na sequência, para construir o cenário do segundo capítulo para melhor compreender o universo popular e as manifestações da sua cultura, como o festival, fez-se oportuno apresentar os conceitos de folclore, cultura, cultura popular, cultura de massa, identidade cultural e folkcomunicação. Na busca de textos que abordassem o assunto especificamente

quanto ao espaço onde se realiza, apenas foi encontrada uma referência apontada na Intercom 2001, em Cuiabá, em que consta na ocasião uma comunicação dos 34 anos de Festival em Olímpia, de autoria da Prof^a. Laura Della Mônica, em CD. Completando as fontes, pesquisa bibliográfica, quanto ao objeto de estudo, baseada nos autores pertencentes às teorias da comunicação e cultura: Adorno, Bakhtin, Thompson, Terry Eagleton, Canclini, Morin e Gramsci. A busca se fez em como estabelecer um contexto histórico-cultural e comunicacional para a análise do grande evento olimpiense.

Prosseguindo, no capítulo três, a preocupação residiu em relatar mais densamente o festival na relevância de sua origem, o idealizador, sua trajetória, seu espaço, sua realização por mais de quatro décadas, configurando a pesquisa como descritiva quanto aos objetivos, e mesmo contendo dados indispensáveis às informações pertinentes ao evento, quanto à abordagem a pesquisa se configurou predominantemente qualitativa.

Como observador procurei acompanhar a festa, sempre obtendo informações junto a organizadores, parentes, habitantes da cidade. Realizando visita à cidade em diversas ocasiões e obtendo dessa forma o que constitui a memória escrita do mesmo, o Anuário.

De um modo geral a coleta de dados foi realizada pela pesquisa documental, selecionando a bibliografia, documentos gerais, dados estatísticos, artigos de jornal, fotos, CDs e DVDs.

A princípio, na qualidade de pesquisador fui bem recebido pelas pessoas que diretamente ou indiretamente são envolvidas com o Festival. Com relação ao acervo fotográfico, no entanto, a dificuldade começou a surgir e passei a ser visto como elemento até estranho, já que de posse do material obtido eu poderia ter vantagens pessoais. E ultimamente ao querer obter mais informações a resposta se traduz numa unanimidade: “tudo que temos está na internet”. Mas as minhas inquietações não são respondidas pelo que lá está. Uma delas é entender quando alguém da cidade diz: “o festival é assim vi um, vi todos. Mesmice, sempre a mesma coisa”. Será?

Apesar de tudo tenho a intenção de trazer alguma contribuição para o entendimento da cultura popular em um sentido mais amplo, para que esta se fortaleça cada vez mais.

Essa reflexão me conduz a considerar outros aspectos: qual seria o olhar que o pesquisador deve focar numa manifestação cultural popular? O olhar do outro, externo, sem

compromisso com a realidade local? Ou o olhar do interior para exterior vinculado ao objeto da pesquisa?

Na descrição de um festival popular, a passagem é de um contexto de ação para o de representação. Essa representação é observada numa linguagem mais elaborada, mais perto, de quem descreve do que dos participantes diretos. Cabe nesse momento fazer referência ao narrar e ao descrever. Há uma distinção entre a ação descritiva e a ação narrativa. Uma boa descrição é importante desde que se constitua num elemento da narrativa e não um fim em si mesma. Na narração o fator tempo não é estático. É possível observar as apresentações dos componentes dos grupos folclóricos no palco, as relações que eles mantêm entre si no tempo e no espaço, quer dizer, em certo contexto. A questão está em saber equilibrar esses dois elementos de forma que eles possam estabelecer uma comunicação. Os elementos dos grupos trazem de suas origens (cidades, lugares, Estados) o formal e o conteúdo e se o equilíbrio do espaço e tempo estiver presente o intercâmbio de significados se estabelecerá. (MORAES, 2003, p. 32-33).

Ao descrever diversas manifestações culturais, a cultura seria mostrada como um objeto. O festival como um encontro da cultura. Na prática equivaleria o mesmo procedimento dos meios de comunicação que em apenas poucos minutos mostram um festival de uma semana. Na descrição estaria sendo realizado um recorte do real. O fato não é visto nas suas vinculações de causa e efeito. Equivaleria ao que as classes que detêm os meios de produção cultural fazem em seus telejornais, que transmitem fatos isolados, sem contextualização, e daí, podem ser manipulados.

Já o aqui e agora estão presentes na narrativa. Os elementos dos grupos não são estáticos. Agem, interagem, estão em troca numa relação de causa e efeito. Na sua luta do dia-a-dia fazem história. A cultura, então, deve ser vista como um processo em que seus agentes lutam no seu cotidiano para sobreviver.

Os componentes dos grupos que se apresentam para o público funcionam como uma cortina de fios, uma transparência entre mim e o público.

Como observador e admirador manifesto estranheza com o fato de existir uma parcela do público que assiste o festival mesmo não gostando de folclore.

Este Fefol é tanto que ainda desperta mais que espectadores, espectadores assíduos, divididos entre a favor e contra. Esta parcela do público vê o festival como se estivesse

participando de uma disputa apesar do evento não ter este caráter. Contra ou a favor não deixam de assistir como se fosse um programa de televisão.

Mas não é só isso, é um espetáculo de natureza humana que, ao contrário do que mostra o senso comum, sem dúvida, revela muito mais sobre a natureza de quem assiste do que quem é assistido. Revela muito mais sobre quem vê do que sobre aqueles que estão lá para serem vistos. É onde se aprende mais. Existe a possibilidade de se julgar o outro e ao julgar, o público revela seus valores, seus preconceitos, suas preferências.

Ainda, o Fefol também revela muito sobre quem o realiza em especial sobre quem seleciona os participantes, organiza e aposta na sua continuidade.

O Fefol sendo considerado oficialmente e por seus cultuadores como o responsável pela designação da cidade de Olímpia de “Capital Nacional do Folclore” e existindo uma tendência entre os habitantes olimpienses em destacar as potencialidades locais ao convidar as pessoas de outros confins para que venham conhecer a cidade. Em virtude disso, as considerações apontaram para o caminho percorrido pelo turismo, citando seus atrativos e a importância que têm revelado este evento anual e o parque aquático, Thermas dos Laranjais, durante o ano todo, para o fluxo turístico do município.

2 O ESPAÇO

O capítulo em pauta aborda o caminho percorrido pelo turismo da região onde se localiza Olímpia, no tocante às características e impactos e a festa como um dos aspectos mais significativos da cultura como instrumento para se entender os fenômenos da comunicação e como “mercadoria” para a expansão turística.

No contexto que turismo é um ramo das ciências sociais (e não das econômicas); é movimento que envolve pessoas e que permite ao indivíduo que se distancie de seu cotidiano e é visto cada vez mais como necessário ao bem-estar humano. Louvável é a visão atual que o turismo não seja privilégio de minorias e sim um direito dos cidadãos.

Participar do Fefol é exercer esse direito tanto dos figurantes dos diversos grupos que se deslocam de suas cidades de origem quanto daqueles que lá marcam presença como observadores admiradores que comparecem costumeiramente ou pela primeira vez para ver as apresentações. Os primeiros percorrendo muitas vezes longas distâncias e os últimos se deslocando das proximidades onde é realizado o evento ou também de lugares longínquos.

Apesar de se encontrarem no mesmo espaço, a cidade, e especificamente, no Recinto das Atividades Folclóricas, eles compartilham dos mesmos interesses, trocando informações e incorporando o que é antigo, o que é atual, mas também transmissão de cultura e incremento à realidade turística.

O objetivo da viagem, o tempo que o turista permanece fora de casa e o estado do espírito são diferenciadores deles com relação aos viajantes comuns.

2.1 A Rota do Guaraní

O propósito de inserir textualmente a Rota do Guaraní está no fato de situar o Festival do Folclore como o evento realizado em Olímpia, um dos municípios que fazem parte dessa Rota.

A Rota do Guaraní recebeu este nome por estar localizada sobre o Aquífero Guaraní. Dela fazem parte as cidades da região: *Olímpia*, Bady Bassit, Bálsamo, Buritama, Cardoso, Ibirá e São José do Rio Preto.

Os rios, Grande e Tietê, no Estado de São Paulo, emolduram esta Rota que oferece lazer, diversão e cultura.

O Aquífero Guaraní é o maior aquífero sedimentar da América do Sul, com área de 1.200.000km² que se estende pela Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai. Cerca de 70% está em território brasileiro, abrangendo os Estados do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso.

No Estado de São Paulo, a porção que aflora em superfície corresponde a uma estreita faixa de 16.000km² que passa em Ribeirão Preto e Botucatu. A maior parte deste aquífero, cerca de 174.000km², está coberta pelos aquíferos Bauru e Serra Geral.

É constituído por arenitos formados há cerca de 130 milhões de anos, originados pela ação do vento em ambiente desértico e, em menor proporção, por sedimentos e depositados em ambientes de rios e lagos. Sua espessura média é de 100 metros na porção aflorante.

Apresenta produtividade muito boa de água subterrânea, abastecendo cidades como São José do Rio Preto, Presidente Prudente, entre outras. As vazões recomendadas variam de 5,5 a 100 litros/segundo. As águas são, em geral, de boa qualidade para o consumo humano e outros usos.

Nomeado em homenagem à tribo Guaraní, é a maior reserva subterrânea de água doce do mundo. Consiste primariamente de sedimentos arenosos depositados por processos fluviais e eólicos durante os períodos Triássico e Jurássico (entre 200 e 130 milhões de anos atrás), sendo mais de 90% de sua área total recoberta com basalto ígneo de baixa permeabilidade, depositado durante o período Cretáceo, que permite grande contenção de água. Isto diminui em muito a infiltração de água no aquífero e seu subsequente recarregamento, mas também isola o aquífero da zona mais superficial e porosa do solo, evitando a evaporação e a evapotranspiração da água nele contida.

Para compreender a origem deste aquífero, deve-se voltar ao passado, ao início da Era Mesozoica, conhecida por se a Era dos Dinossauros. No início deste intervalo de tempo, existia um imenso deserto cobrindo grande parte da América do Sul, muito semelhante ao que

é hoje o Deserto do Saara. Nos ambientes desérticos, predomina o transporte e sedimentação de grande quantidade de areia através dos ventos, formando gigantescas dunas. Uma característica marcante das areias eólicas (depositadas pelo vento) é a de apresentarem grãos bem arredondados e esféricos, o que faz com que o pacote sedimentar fique muito poroso, cheio de vazios intercomunicados entre si, o que confere à rocha sedimentar, assim formada, excelentes condições de armazenamento de água subterrânea.

Após a sedimentação destas areias, as quais deram origem aos arenitos da Formação Botucatu, ocorreu intenso vulcanismo fissural, com a saída de grande quantidade de lavas através de fendas quilométricas, resultantes do início do processo de separação entre a América do Sul e a África, o qual deu origem ao Oceano Atlântico. Estas lavas cobriram os arenitos tornando-os parcialmente confinados e protegidos, posicionando-os a profundidades de até 2.000m.

Este aquífero recebe uma recarga natural, a partir das águas das chuvas, de tal forma que uma exploração racional possibilita abastecer continuamente uma população de 20 milhões de pessoas sem comprometer suas reservas.

Outra característica deste aquífero é o fato de fornecer, em determinadas regiões, água quente, com temperaturas de 33 a 45⁰ C, o que possibilita o seu uso para o turismo, em balneários termais, como fonte alternativa de energia e até para minimizar os efeitos das geadas.

A pesquisa e o monitoramento do aquífero para melhor gerenciá-lo como recursos são considerados importantes, uma vez que o crescimento da população em seu território é relativamente alto, aumentando riscos relacionados ao consumo e poluição.

2.2 O município

A região onde foi erguida a cidade de Olímpia foi o que restou ao antigo Município de Espírito Santo de Barretos, depois do desmembramento do Distrito de Bebedouro, criado em 1892.

As terras, consideradas férteis, já contavam com antigos posseiros, mas o afluxo de novos exploradores trouxe a necessidade de mandar loteá-las. A área menos desbravada, quase desconhecida, era o Sertão dos Olhos D'Água, núcleo do atual Município, recortado por inúmeros mananciais.

Iniciada a demarcação, em 1897, pelos engenheiros ingleses, Robert Reid e William Leatherbarrow, convidados a Barretos para essa tarefa, não lhes foi difícil concluir pela necessidade da fundação de um núcleo em Olhos D'Água.

O primeiro a aderir à ideia de Reid, Joaquim Miguel dos Santos, além de fornecer parte de suas terras para formação do patrimônio, influenciou para que os demais doassem algumas nexas de suas glebas.

Constituído em 1903, o patrimônio recebeu o nome de São João Batista dos Olhos D'Água.

Três anos depois, o prestígio de Antonio Olímpio Rodrigues Vieira, compadre de Reid e político atuante em Barretos, propiciou a criação do Distrito e sua elevação à vila, com topônimo Olímpia, atendendo ao pedido do engenheiro Reid, para que fosse dado o nome de sua afilhada à localidade.

Elevado à município, em 1918, a história de Olímpia registra inúmeros colaboradores mas enfatiza o engenheiro Reid como fundador.

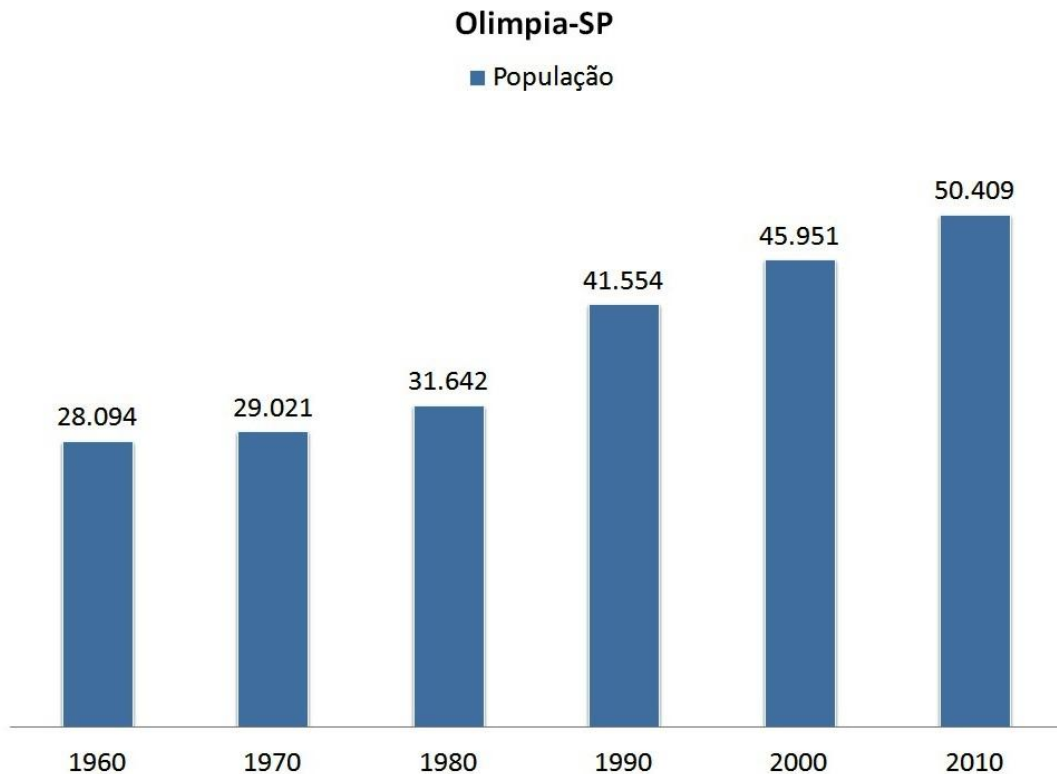
Distrito criado com a denominação de Olímpia, por Lei nº 1035, de 18 de dezembro de 1906, no Município de Barretos. Cidade, por Lei Estadual nº 1038, de 19 de dezembro de 1906.

Em divisão administrativa referente ao ano de 1911, figura no Município de Barretos o distrito de Vila Olímpia.

Elevado à categoria de município com a denominação de Olímpia, por Lei nº 1571, de 07 de dezembro de 1917, desmembrado de Barretos. Constituído de 2 Distritos: Olímpia e Cajobi.

Em divisão territorial datada de 01.07.1960, o município é constituído de 3 distritos: **Olímpia, Baguaçu e Ribeiro dos Santos**. Assim permanecendo em divisão territorial datada de 15.07.1999. (Fonte: IBGE/cidades).

Fig.1 População de Olímpia



Fonte: IBGE/cidades

2.3 O nome Olímpia

Em São Paulo, 2 de fevereiro de 1897 nascia Maria Olímpia, filha do Dr. Antonio Olímpio Rodrigues Vieira , Promotor de Justiça da Comarca de Barretos e de D. Isoleta Carneiro Arantes Vieira. Levada à pia batismal pelo engenheiro escocês Dr. Robert John Reid e a tia Mariana Arantes, veio para a terra barretense 40 dias após seu nascimento.

Filhinha, como a chamavam na intimidade, contava apenas seis anos de idade, quando o padrinho Dr. Reid e vários doadores de terras fundaram o povoado de São João Batista dos Olhos D'Água. A importante participação do engenheiro Reid, na criação do novo núcleo urbano, justificava a mudança, sugerida por ele, do nome do vilarejo para Vila Olímpia, como aproximadamente um ano depois passou a ser chamada, numa homenagem muito significativa à afilhada que batizara a pedido do amigo deputado. (MARANGONI. Olímpia - cidade menina-moça - 1857-1941 v.1).

2.4 Calendário folclórico de Olímpia

Durante o ano todo ocorrem manifestações folclóricas diversas em Olímpia:

Em janeiro, dia 6, Festa de Santos Reis. Há, em Olímpia, mais de 30 Companhias de Reis, também chamadas de Folias de Reis. Também em janeiro, realiza-se a Festa de Santo Amaro, cuja folia faz, a exemplo de Santos Reis, sua peregrinação religiosa para aquisição de donativos para a festa desse Santo. Ainda em janeiro sai a Folia de São Sebastião, advogado contra as pestes, cujo término, dia 20 do mês, é dedicado ao santo.

Em fevereiro ou mesmo em março, a grande festa popular, o Carnaval, onde aparece o Cordão dos Cabeções, (ou caretões, gigantões, bonecões e figurões), enormes bonecos com caras humanas ou de animais, transportados durante o corso, ao som de músicas carnavalescas.

Em março ou abril, durante ou após a Quaresma, os aspectos folclóricos são diversos: Recomendação de Almas, Bênção de Ramos, Guarda Santíssima, Dia da Malvadeza, Queima (malhação) do Judas. Após a Páscoa – na Festa de Pentecostes – iniciam suas andanças os Cavaleiros do Divino Espírito Santo, andando, cantando, pedindo esmolas, para que dias depois realizarem a chegada à casa do promesseiro, onde são realizadas rezas e comidas.

Em maio, no Jardim Santa Ifigênia, realiza-se a festa dos pretos, homenageando alguns santos católicos como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia e Santa Isabel, a libertadora; o Terno de Congada “Chapéu de Fita”, o Terno de Moçambique “São Benedito” e também o Candomblé do bairro.

Em junho as tradicionais festas dos três santos, Santo Antonio (dia 13), São João (dia 24) e São Pedro (dia 29). São João Batista é o padroeiro da cidade. As festas são realizadas em quase todos os bairros e na zona rural.

Em julho, a exemplo do que ocorreu na sua 47^a edição, em 2011, é realizado, no final do mês, antecipadamente, o Festival do Folclore de Olímpia, antes realizado em agosto (mês oficial do folclore) entre o fim da primeira e início da segunda quinzena daquele mês. As justificativas para a mudança constam em depoimento do Prefeito de Olímpia, Geninho (ANEXO C, p. 127-128).

Em setembro, programadas as festividades da Semana da Pátria.

Em dezembro, mês do Natal, o folclore se manifesta nas serestas, passagem das Folias de Reis, Trono do Reinado Congo e a Festa de Iemanjá, nos Terreiros de Umbanda.

2.5 Atrativos turísticos

A cidade é, atualmente, um dos pontos turísticos mais importantes do Estado de São Paulo, distante 430 km da Capital São Paulo, 780 km de Brasília, 580 km de Goiânia, 680 km de Curitiba, 760 km de Belo Horizonte e 920 km do Rio de Janeiro.

Ocupa área de 802km², população de 50.024 habitantes, 506m de altitude, temperatura média 28°C, clima tropical, topografia: planalto, vegetação: cerrado e Mata Atlântica. Possui 9 escolas estaduais, 19 escolas municipais 1 ETEC, 2 Faculdades (Eduvale e Faer), 2 escolas particulares, cada, no ensino maternal, fundamental e médio e 1 polo de ensino à distância.

Sua economia é baseada na agroindústria e comércio, mas o turismo se destaca através do Clube Thermas dos Laranjais, um dos mais importantes parques aquáticos do Brasil, e das realizações desde 1965 dos festivais do folclore. Capital Nacional do Folclore e Terra de Águas Quentes. Endereço: turismo@olimpia.sp.gov.br.

No turismo: há 44 estabelecimentos para hospedagem entre hotéis e pousadas. Casas de veraneio, cama e café: 128. Total de Leitos: 5099.

Eventos: Festival do folclore (fim de julho), Olímpia Rodeo festival (outubro) e Encontro de Esportes Motorizados, (dezembro) modalidades: paint Ball, MotoCross, jeepeiros, rally de gaiolas.

Como atrativos turísticos: Igreja Matriz de São João Batista, cujas características se destacam pela leveza construtiva e pelas suas obras internas de madeira. Igreja Nossa Senhora Aparecida, restaurada, possui em suas paredes internas pintura a óleo do artista olimpiense Daquinho. Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” instalado no Palacete Tonanni construído em 1916 com acervo de milhares de itens sobre a temática folclórica. Praça de Atividades Folclóricas Prof. José Sant’anna, com área coberta de 6.000m², área livre de 86.000m², com capacidade de público para 20.000 pessoas. O Recinto está equipado com a

Casa do Caipira, Capela de Santos Reis e vários pavilhões para exposições culturais, artesanais, gastronômicas, camarins com infraestrutura, arena com capacidade para 5.000 pessoas sentadas.

Relacionado diretamente ao Festival o ponto turístico mais importante é o Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” onde a velha locomotiva 4-6-0 Beyer - Peacock (Panco) está exposta, que segundo pesquisadores nunca trafegou pelo ramal de Olímpia, e sim pela Mogiana. “Maria-Fumaça”, como é popularmente conhecida.

Para lembrar um pouco do trem, que durou 55 anos na sua trajetória por Olímpia a Companhia Estrada de Ferro São Paulo – Goiás começou a operar entre 1910 1911, com o projeto de levar os trilhos até Goiás, partindo da estação de Bebedouro, distante aproximadamente 50km de Olímpia. Em 1914 a empresa faliu e em 1916 foi constituída a partir da massa falida, que continuava operando, a Cia. Ferroviária São Paulo-Goyaz. Nessa altura, a linha seguia de Passagem a Villa Olímpia, passando por Bebedouro, com um ramal saindo de Ibitiúva a Terra Roxa. Em 1927, a Paulista comprou todo o trecho entre a Passagem e Bebedouro, incluindo o pequeno ramal, a CFSPG passou a operar apenas o trecho Bebedouro - Olímpia, que em 1931 foi esticado até Nova Granada. A ferrovia de bitola métrica, que deveria cruzar a fronteira, próximo a Icém, na Cachoeira do Marimbondo, nunca passou de Nova Granada nem chegou a Goiás. Em 1950, a Cia.Paulista a adquiriu e a transformou no ramal de Nova Granada. Este depois de receber pesados investimentos durante os dez anos seguintes, acabou por ter o trecho final Olímpia-Nova Granada suprimido pela Paulista já estatal, em 1966, e em 2 de janeiro de 1969, toda a linha restante também foi extinta. Os trilhos e as propriedades foram arrancados e vendidos pouco tempo depois. Dela pouca coisa restou, tendo a grande maioria das estações sido demolida. (PLANETA NEWS Nº. 335).

2.5.1 Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”

O Museu, um dos pontos de interesse turístico-histórico-folclórico da Capital do Folclore, Olímpia, está subordinado à Secretaria da Educação e Cultura do Município.

Em 1956 o Prof. José Sant’anna começou a acumular peças para as coleções. Eram apresentadas em exposição nas vitrinas de “A Triunfal Modas” (1958), na “Camisaria das Fábricas” (1959), no salão nobre do Colégio Olímpia (1960-1963), na exposição de “Móveis Bandeirantes” (1964), na “Taba do Carajá” (1965), no salão nobre do Colégio “Capitão Narciso Bertolino” (1966-1972). Com o crescimento do acervo pensava-se em um local adequado, definitivo.

Em 1973, o prefeito Dr. Alfonso Lopes Ferraz atendeu ao pedido do folclorista instalando o Museu em 13 de agosto, como o nome de Museu de História e Folclore, no prédio onde anteriormente era o Posto de Puericultura, na Av. XV de Novembro, 1224. Cuidou do acervo o Prof. Victório Sgorlon e sua esposa Profª. Lourice Arutin Sgorlon.

Em 1978 foi legalizada a denominação de Museu de História e Folclore “Maria Olímpia” funcionando o mesmo no edifício Giosué Tonanni, localizado na atual Rua David de Oliveira, 420.

O Museu retrata a história de Olímpia e reúne excelente coleção de peças folclóricas que documentam no tempo e no espaço o entrelaçamento de culturas que resultam as mais típicas manifestações da alma popular brasileira.

Fig.2 – Museu de História e Folclore “Maria Olímpia”



Fonte: ANUÁRIO DO 34º FEFOL, Nº 28, 1998, p. 127.

Retomando ao objetivo deste capítulo no que se refere ao fluxo turístico convém observar que os estudos antropológicos relacionados ao turismo ainda são recentes. Conciliar o como fazer, o planejar, o produto turístico e o olhar sobre o fenômeno social e cultural produzido quando ocorre o consumo desse produto, com o primeiro repensando-se à luz das pesquisas do segundo, seria o resultado de uma antropologia aplicada ao turismo.

Vale lembrar que ao longo dos séculos XVII e XVIII e ainda no século XIX somente os muito ricos podiam vivenciar a experiência de viagem específica, associada à intenção de conhecimento e formação. A viagem possuía a natureza de um empreendimento individualizado devendo ser planejado e com recursos disponíveis.

A partir do século XIX surge outra figura, a do turista, como sendo aquela pessoa que procura prazer e que vai produzir, enfim, a figura do “espectador”.

Dois pontos de vista podem ser considerados: a experiência turística seria a de viver uma fantasia, consciente ou inconsciente e a experiência dos viajantes tanto no passado como hoje seria a de convivência com a realidade cotidiana.

Em relação à cultura, que é propósito do Fefol, ela é encenada para o turismo, porém este encenar provoca o resgate dessa cultura. Pouco a pouco foram ou estão sendo conscientizados de que a festa atraía e atrai turistas, mesmo não muito expressivamente. A identidade turística das localidades é uma construção social, feita de tradições inventadas e de construções culturais atendendo aos mais diversos interesses. O processo de transformação em lugar turístico segue as tendências do mercado, de empreendedores isolados, muitas vezes sem planejamento.

A proposta turística que transparece no local é que ele provoca um reforço da identidade do povo diante dos espectadores de fora. Observa-se a diluição das fronteiras, própria da pós-modernidade: popular e erudito, sagrado e profano mostram conviver durante a realização do evento. Isso pode confirmar a afirmação de que a globalização não consiste na substituição de identidades, mas na articulação entre elas.

Assim a identidade turística local é um construir social feito de tradições inventadas e de construções culturais que vão de encontro aos mais diversos interesses. Isso porque no pensamento pós-moderno, a identidade é algo que tem mobilidade, permanentemente sendo construída, que vai sendo moldado no contato com o outro e na releitura constante do que ocorre em volta. Contato entre turista e habitantes locais, entre a cultura do visitante e a cultura do residente, desencadeando um processo de contradições, questionamentos, mas que, enfim, provoca o fortalecimento da identidade e da cultura dos indivíduos e sociedade receptora e, que, também pode fortalecer o próprio turista, que, na alteridade, se redescobre.

A identidade conferida ao local pelos turistas e pela mídia é contrastada, às vezes, com a identidade dos habitantes e por outras é reforçada. O turismo, visto como um fenômeno social total, do ponto de vista, histórico, econômico, psicológico, antropológico deve ser visto como parte de um fenômeno social total mais amplo. Na dinâmica de uma comunidade há mudanças culturais ou sociais que não podem ser atribuídas somente a atividade do turismo. (BANDUCCI & BARRETO, 2001, p. 18).

Apesar da dificuldade de se compreender o conceito de identidade, no pensamento pós-moderno, de modo geral, ela é vista como “algo móvel, sempre em construção, que vai

sendo moldada no contato com o outro e na releitura permanente do universo circundante” (BANDUCCI Jr. & BARRETO, 2001, p. 19). Contudo, ao lado do deslocamento produzido pelas identidades modernas, a globalização também traz consigo o fortalecimento de identidades locais. Como diz Stuart Hall:

A globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do ‘global’ nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do ‘local’. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou oponentes (STUART HALL, 2000, p. 97).

Desta forma, como bem enfatiza Banducci Jr. & Barreto (2001, p. 19), o contato entre as culturas dos turistas e residentes desencadeia um processo de contradições, tensões, questionamentos, cujas consequências pode ser o fortalecimento da identidade e da cultura dos indivíduos e da sociedade receptora e até mesmo do turista.

Apesar de ser longo o caminho a percorrer nesse tema que se reveste de complexidade, e um objeto de pesquisa não muito fácil de ser apreendido, com escassez de estudos a respeito, fica então a intenção de um olhar reflexivo nos pontos possíveis de considerações. Assim, é de se acreditar que os teóricos, particularmente aqueles das ciências sociais, concordam em que o turismo é um fenômeno extremamente complexo, mutável, que opera de múltiplas formas e nas mais diversas circunstâncias, sendo difícil apreendê-lo, em sua totalidade, por meio de uma única perspectiva teórica ou mesmo de uma única ciência.

O Festival, iniciado na década de 60 é contemporâneo dos primeiros trabalhos sobre o turismo na sociologia e antropologia. Essa década é marcada por grande euforia quanto ao crescimento do empreendimento turístico e às possibilidades de desenvolvimento advindas de sua implantação. A atividade é vista, então, como grande alternativa econômica capaz de promover a superação da condição de pobreza e de dependência de países subdesenvolvidos. Economistas chegam a defender a ideia de que com o turismo existe a possibilidade de avançar de uma situação fundada no setor primário para uma baseada no setor de serviços em expansão.

De forma sistemática os estudos sobre turismo na antropologia brasileira surgem a partir da década de 1990. Banducci Jr. (2001, p. 27) chama atenção para visões antagônicas sobre o turismo. Uma visão denominada “plataforma de defesa”, que ressalta o caráter positivo do empreendimento envolvendo planejadores, especialistas e economistas. Outra, a partir de reflexões contrárias, agrupadas na “plataforma de advertência”, com postura fortemente crítica que aponta problemas sociais decorrentes do empreendimento turístico,

como prostituição, dependência econômica, desestruturação de valores e práticas culturais e degradação de ambientes naturais. Essa linha não seria compatível ao turismo praticado quando da realização do festival, pois sua duração é pouca extensão (aproximadamente uma semana, com picos nos finais de semana, primeiro e ultimo) e uma vez por ano, em recinto próprio para a realização das principais atividades.

Outra abordagem ainda é a “plataforma de adaptação”, que aparece para “questionar se todo tipo de turismo tem o mesmo efeito devastador sobre as comunidades em que opera, conforme indicam os estudos do período. Os trabalhos se dirigem para formas alternativas de turismo que podem impactar menos que o turismo de massa” (BANDUCCI JR., 2001, p. 29). Exemplo disso seria o ecoturismo, com modalidades de baixo impacto ambiental e maior retorno social para os receptores. Esta opção entre turismo alternativo e o de massa, na prática é mais complexa, gerando vantagens e desvantagens dependendo da opção.

Há, finalmente, a “plataforma de conhecimento” com objetivo de formar “um corpo científico do conhecimento sobre turismo” (JAFARI In: BANDUCCI JR., 2001, p. 30). Os autores dessa plataforma buscam superar a perspectiva inicial de debate através de um tratamento holístico do turismo apontando não apenas seus impactos ou forma, mas o turismo como visto na sua totalidade (BANDUCCI JR., 2001, p. 30).

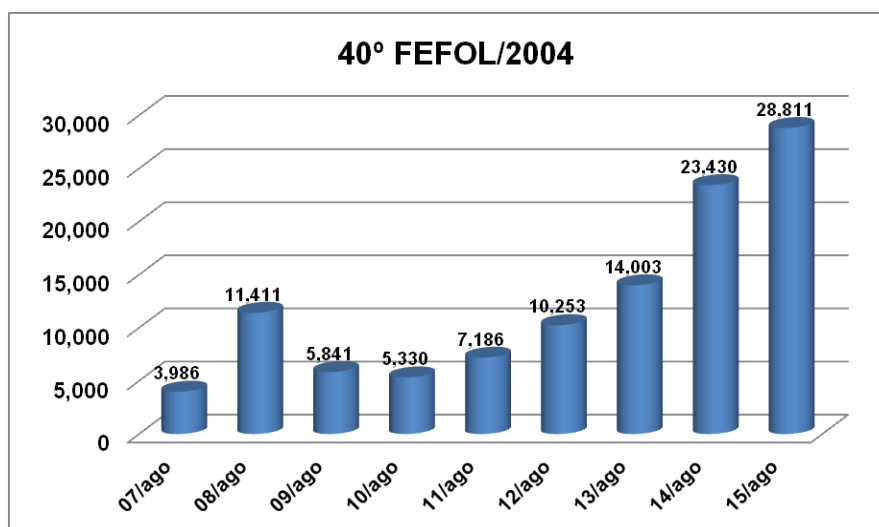
Como premissa para se refletir sobre o impacto do turismo convém lembrar que se a atividade turística influi na produção da vida local e na estrutura da cultura tradicional, o mesmo efeito vem causando o processo de modernização desencadeado pela globalização da economia capitalista.

As pessoas, moradoras ou usuárias das cidades, fazem parte dos fluxos que percorrem esses espaços. Colocar os moradores das cidades em movimento - assumindo sua condição de fluxos - para fora de suas práticas rotineiras será uma prática a ser incentivada, num mundo marcado pelos novos nomadismos. Esse movimento irá transformar as pessoas em turistas, que irão, no deslocamento, apropriar-se com maior competência dos espaços e situações, num novo exercício de cidadania.

Uma cidade só é boa para o turista se for boa para o seu cidadão, mas o turista só recomenda e volta à cidade se houver receptividade e bom atendimento. Tudo aquilo que atrai o turista, atrai primeiro a população. Postos de informação melhorados, materiais de divulgação e desenvolvimento de programas de qualificação profissional. Qualificar a cidade

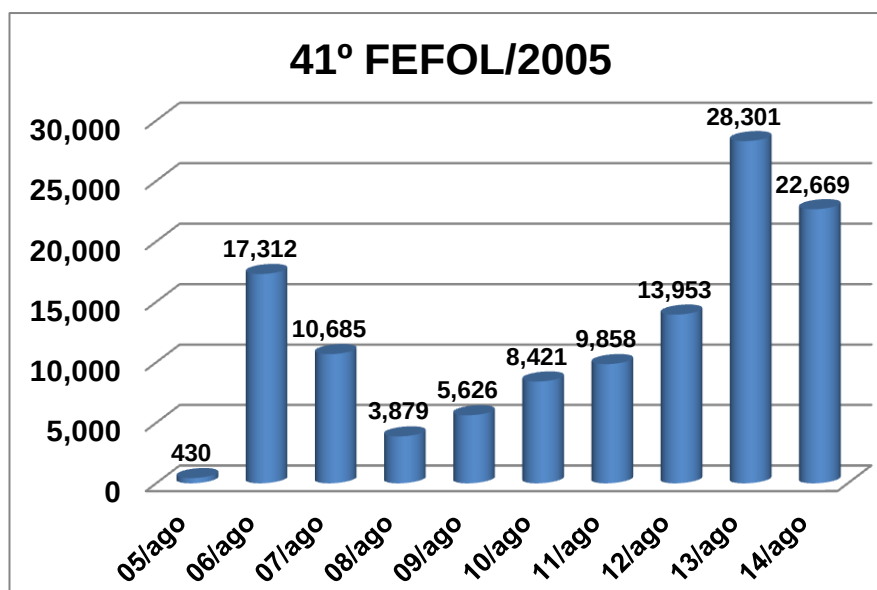
investindo em educação, saúde, infraestrutura urbana, na preservação ambiental e nas políticas sociais. Considerar os fluxos, a partir do turismo, significa não só aprofundar laços com a cultura do lugar onde se vive como vê-lo como espaço qualificado, inclusive para autoexpressão, no qual se somam identidade e identificação. (GASTAL e MOESCH, 2007).

Fig.3 – Frequentadores do 40º FEFOL.



Fonte: PRODAM

Fig.4 – Frequentadores do 41º FEFOL



Fonte: PRODAM

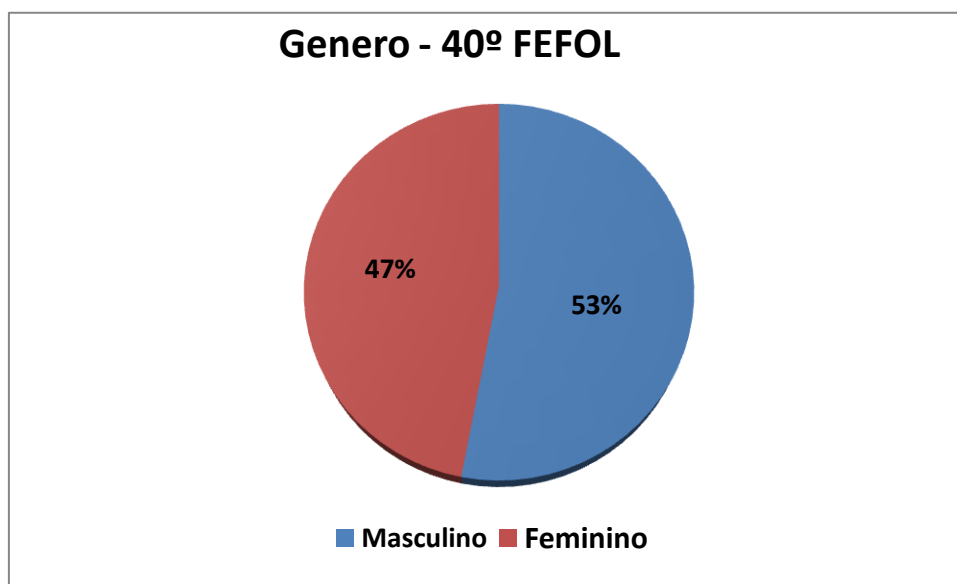
Com dados fornecidos pelo PRODAM (Processamento de Dados do Município de Olímpia) a intenção foi mostrar nos dois anos selecionados o perfil da amostra, as atividades que motivaram a visita e os destaques nos anos de 2004 e 2005 (edições 40º e 41º do Fefol.): a maioria dos frequentadores do festival é jovem (71% entre 16 e 36 anos de idade), colegial ou universitária (49%) e integrante das classes B/C (71%).

Em relação à ocupação a amostra está representada por funcionários de empresas privadas, estudantes e autônomos. A grande maioria mora em Olímpia (83%). Os visitantes moram em cidades próximas, comarca de Olímpia, São José do Rio Preto, Barretos, Catanduva, Bebedouro.

Apenas 19% da amostra consultada tem relação direta com o folclore. 24% acompanharam outras atividades ligadas ao folclore durante o ano.

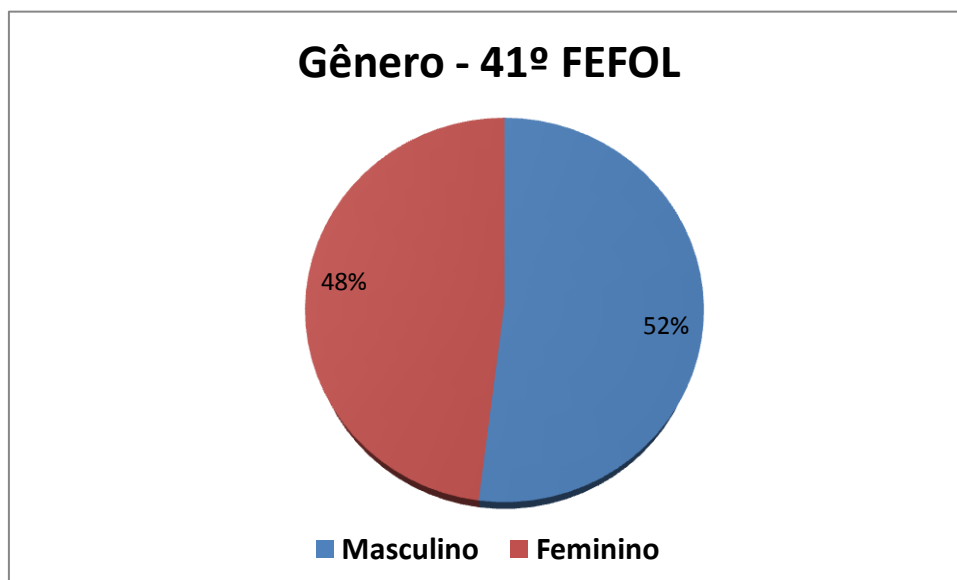
O público entrevistado vai ao Festival à procura de entretenimento, busca pelo nome folclore para descobrir o lazer e a cultura e muitas vezes sem saber como, ou a forma específica de seu propósito, ou seja, interação com a cultura sem saber como ela se apresenta. Com relação aos grupos folclóricos aqui o interesse é pela dança e sua história e complexidade. É chance de concretizar sua ideia do que seja folclore e como ela se apresenta em nossas vidas.

Fig.5 – Frequentadores por gênero – 40º Fefol



Fonte: PRODAM

Fig.6 – Frequentadores por gênero – 41º FEFOL



Fonte: PRODAM

3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Este capítulo busca discutir se a festa de Olímpia continua a marcar a ruptura com o cotidiano ou seria antes aglutinadora desse cotidiano disperso? E se o festival continua a representar a procura de um significado para a vida cultural do País?

Para melhor entender as manifestações populares presentes no Festival do Folclore é necessário colocar em pauta os conceitos de cultura e civilização, folclore, cultura popular, cultura de massa e folkcomunicação.

3.1 A ideia de cultura

Terry Eagleton (2003) é um pensador sobre o qual nos respaldaremos para pensar a ideia de cultura. O desafio para ele é resgatar o significado de cultura, insatisfeito tanto com o significado antropológico quanto com o sentido estético, rígido. Busca as transformações históricas do termo e sua utilização nos tempos atuais. Nesse caminho anexa questões filosóficas ao tratar de liberdade e determinismo; o fazer e o sofrer; mudança e identidade; o dado e o criado. Envolve também a crise moderna da ideia de cultura, diferente das crises anteriores, por sua afirmação de uma identidade específica em vez de sua transcendência. Além de aprofundar no que se refere aos choques culturais, debate a dialética da natureza e da cultura. Suas reflexões nos guiam, servindo-nos de apoio para pensarmos o festival de Olímpia como uma manifestação cultural plural e dinâmica, que busca não apenas reviver um suposto passado, como também recriar a identidade das manifestações folclóricas nela apresentada e vivida em sua concretude.

Cultura é considerada uma das palavras mais complexas de nossa língua e ao termo que é considerado seu oposto “natureza” é conferida a honra de ser o mais complexo de todos. A palavra inglesa *coulter* significa relha de arado. Assim, a palavra cultura é derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo. A palavra em seu desdobramento semântico configura a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana, do lavrar o solo à divisão do átomo (EAGLETON, 2003, p. 9).

Segundo Eagleton (2003, p. 10-11), “cultura herda o manto imponente da autoridade religiosa, mas também se tem ligações com ocupação e invasão”. E é entre dois polos, negativo e positivo que o conceito está atualmente localizado. É uma das raras ideias tão presentes na esquerda política quanto na direita, o que torna sua história social ambivalente e confusa.

Guarda, no entanto, questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, a mudança e a identidade, o dado e o criado. Se seu significado é cultivo, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural. Tem uma dimensão realista, pois implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós, mas também construtivista, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa.

A natureza produz cultura que transforma a natureza. Se a natureza é sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base na relação com a natureza que chamamos de trabalho.

Se cultura originalmente significa lavoura, cultivo, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo.

A ideia de cultura significa uma dupla recusa: de um lado, do determinismo orgânico e por outro, da autonomia do espírito. A própria palavra cultura compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade.

Noutro sentido a palavra cultura aponta para duas direções opostas, pois ela pode também sugerir uma divisão dentro de nós mesmo, entre aquela parte de nós que se cultiva e refina e aquilo dentro de nós, que constitui a matéria-prima para esse refinamento. Entendida como autocultura, ela mostra dualidade entre faculdades superiores e inferiores, vontade e desejo, razão e paixão, dualidade que ela, então propõe-se a superar.

A cultura é uma espécie de pedagogia ética que nos torna aptos para a cidadania política ao liberar o eu ideal ou coletivo oculto dentro de cada um de nós, um eu que encontra sua representação suprema no âmbito universal do Estado. O Estado encarna a cultura, a qual, por sua vez, corporifica nossa humanidade comum. (EAGLETON, 2003, p. 11).

Raymond Williams ao investigar a história da palavra cultura distingue com relação aos sentidos modernos principais que a palavra primeiro significa “civilidade”, depois, no século XVIII, torna-se praticamente sinônima de “civilização”, no sentido de um processo geral de progresso intelectual, espiritual e material. Na qualidade de ideia, civilização equipara costumes e moral. (EAGLETON, 2003, p. 19).

Civilização era uma noção francesa, supunha-se que os franceses tivessem o monopólio de ser civilizados. No entanto ao passo que a civilização francesa incluía a vida,

econômica, política e técnica a cultura germânica tinha uma referência religiosa, artística e intelectual. A civilização minimizava as diferenças nacionais e a cultura as realçava. A tensão entre cultura e civilização teve relação muito forte com a rivalidade entre Alemanha e França.

Por volta da virada do século XIX a palavra cultura começa a deixar de ser um sinônimo de civilização para vir a ser seu antônimo. Como cultura a palavra civilização é em parte descritiva e em parte normativa: ela pode tanto designar uma forma de vida como recomendar uma forma de vida por sua humanidade, esclarecimento e refinamento.

Como observa Raymond Williams “uma palavra que havia indicado, numa sociedade mais autoconfiante, um processo de instrução tornou-se, no século XIX, o foco de uma reação profundamente significativa contra uma sociedade lutando com o sofrimento de uma mudança radical e dolorosa”.

A cultura como orgânica, assim como a cultura como civilidade, localiza-se entre fato e valor. É essa fusão do descritivo e do normativo, conservada tanto de civilização quanto do sentido universalista de cultura, que despontará na nossa própria época sob a roupagem de relativismo cultural. À medida que a cultura como civilização é rigorosamente discriminativa, a cultura como forma de vida não o é. (EAGLETON, 2003, p. 19).

A partir do idealismo alemão, a cultura assume algo do seu significado moderno de um modo de vida característico. A cultura, não significa uma narrativa grandiosa e unilinear da humanidade em seu todo, mas uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares.

No pós-modernismo a proposta é pluralizar o termo cultura, falando das culturas de diferentes nações e períodos bem como de diferentes culturas sociais e econômicas dentro da própria nação (EAGLETON, 2003, p. 20).

“Pluralismo pressupõe identidade, como hibridização pressupõe pureza” (EAGLETON, 2003, p. 28). Só se pode hibridizar uma cultura que é pura, mas todas as culturas estão envolvidas umas com as outras, nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas.

A cultura pode unir fato e valor, sendo tanto uma prestação de contas do real como uma antecipação do desejável. Se o real contém aquilo que o contradiz então o termo cultura está destinado a olhar em duas direções opostas (EAGLETON, 2003, p. 37-38). Para os românticos radicais, a arte, a imaginação, a cultura folclórica ou comunidades primitivas são

sinais de uma energia criativa que deve ser estendida à sociedade política como um todo. Ela é para o marxismo, uma forma bem menos exaltada de energia criativa, aquela da classe operária, que pode transfigurar a própria ordem social da qual é o produto. (EAGLETON, 2003, p. 38).

Embora cultura seja uma palavra popular no pós-modernismo, suas fontes mais importantes permanecem pré-modernas. Como ideia, a cultura começa a ser importante em quatro pontos de crise histórica: quando se torna a única alternativa aparente a uma sociedade degradada; quando parece que, sem uma mudança social profunda, a cultura no sentido das artes e do bem viver não será mais nem mesmo possível; quando fornece os termos nos quais um grupo ou povo busca sua emancipação política e quando uma potência imperialista é forçada a chegar a um acordo com o modo de vida daqueles que subjuga (EAGLETON, 2003, p. 41-42).

A versão romântica da cultura, assim, evoluiu com o passar do tempo para uma versão científica. A idealização do “folclórico” feita pela primeira, de subculturas vivas profundamente escondidas em sua própria sociedade, poderia ser facilmente transferida a esses tipos primitivos que viviam no estrangeiro em vez de na terra natal dela. Tanto o folclórico como os primitivos são resíduos do passado dentro do presente, seres curiosamente arcaicos que emergem como anomalias temporais dentro do contemporâneo.

O que liga as ordens pré-moderna e pós-moderna é que para ambas, embora por razões bem diferentes, a cultura é um nível dominante da vida social. A cultura é, assim, sintomática de uma divisão que ela se oferece para superar.

3.2 Cultura e civilização

Cultura e civilização, que podem ser considerados vocábulos recentes, constituem para os estudiosos como desafios para transmitir o sentido ou a variedade de sentidos que elas encerram. *Civilização*, termo que servia para caracterizar um estado contrário à barbárie, distinguindo os povos selvagens dos policiados também passou a significar, etnologicamente, em francês, como o termo *cultura*, em inglês, “o conjunto de caracteres que apresenta aos olhos de um observador a vida coletiva de um grupo humano, primitivo ou civilizado” (AZEVEDO, 2010, p. 24).

O conceito de cultura, no sentido anglo-americano, ampliou-se como o de civilização em francês, passando a abranger não só os elementos espirituais, mas todos os modos de vida e, portanto, também as características materiais da vida e da organização dos diferentes povos. Se nessa acepção mais larga se compreendem, sob o mesmo termo, tanto os produtos da atividade mental, moral, artística e científica, como as bases materiais da evolução social, todos os povos, desde as sociedades primitivas, de organização embrionária, até as sociedades mais altamente evoluídas, possuem certamente uma cultura, na concepção antropológica adotada por Wissler e outros antropólogos e etnólogos norte-americanos. (AZEVEDO, 2010, p. 24-25). Antes, entendia por cultura de um povo “um complexo que compreende os conhecimentos, as crenças e as artes, a moral, as leis, os costumes e todos os demais hábitos e aptidões adquiridos pelo homem na qualidade de membro de uma sociedade” (AZEVEDO, 2010, p. 25).

Sob a denominação de cultura abrangem todo o “modo de vida social” o modo de vida de um povo como um todo, dando a essa palavra a extensão que era suscetível de tomar.

Ingleses e americanos quanto aos conceitos antropológicos de cultura se diferenciam em alguns pontos, mas tem de comum incluírem na cultura os elementos materiais e espirituais. A definição antropológica de cultura se caracteriza pelo fato de se encerrarem sob o termo cultura não só os hábitos e os produtos da atividade mental de um povo como também os elementos materiais.

O termo cultura, no sentido antropológico, “conquistou na língua anglo-americana direito de cidadania, ao passo que na França encontrou resistências decididas, por já significar fortemente aí outra realidade bem espiritual”. (AZEVEDO, 2010, p. 27).

Mas na França a definição antropológica de cultura, com a amplitude que a palavra ganhou, abrangendo, no seu significado, tantos os produtos imateriais do espírito como exprimir as criações mais altas do espírito humano. (AZEVEDO, 2010, p. 27-28).

A aliança da cultura e da civilização, batizada entre os povos latinos com o nome de humanismo é que dá à palavra cultura o sentido mais completo, mais humano (AZEVEDO, 2010, p. 29).

Termo genérico *civilização*, a organização material, econômica, política e social, os costumes e a vida espiritual de um povo, a *cultura*, termo específico de sentido limitado,

designa o impulso das letras, das ciências e das artes que, enobrecendo as instituições, enriquecem e fecundam sem cessar a civilização (AZEVEDO, 2010, p. 31).

Assim, limitado o conceito de cultura ou, por outras palavras, tomado esse termo no seu sentido clássico, a reflexão deste trabalho recai sobre a produção, a conservação e o progresso dos valores intelectuais, das ideias, da ciência e das artes, de tudo enfim que constitui um esforço para o domínio da vida material e para a libertação do espírito. (AZEVEDO, 2010, p. 32).

3.3 Folclore e cultura popular

O folclore é entendido quando se refere à vida das coletividades. No cotidiano das culturas criadas pelas instituições públicas e privadas, pelos amigos, pela família.

Povos, nações, grupos humanos, famílias, classes profissionais desfrutam de um patrimônio de tradições que são transmissíveis pelas diversas formas de comunicação, quais sejam verbais, não verbais, patrimônio este preservado através dos costumes.

Folclore, palavra que surgiu pela primeira vez na revista londrina *The Athenaeum*, em 22 de agosto de 1846, em seu número 982, na carta escrita pelo arqueólogo inglês William John Thoms, sob o pseudônimo de Ambrose Merton, ocasião em que ele se refere ao folclore, como expressão utilizada para descrever as representações populares. Composta de dois termos: *folk*, significando povo e *lore*, sabedoria.

Nas palavras de Luiz da Câmara Cascudo, 1969, “o folclore, sendo uma cultura do povo, é uma cultura viva, útil, diária, natural. As raízes imóveis no passado podem ser evocadas como indagações da Antiguidade. O folclore é o uso, o emprego imediato, e comum, embora antiquíssimo”. Desse modo, como o povo destaca o senso utilitário das coisas, estas são substituídas por outras, com maior eficiência e comodidade, circulando lentamente, sem, entanto, desaparecerem. (In: LUCENA FILHO, 2007, p. 41).

Expressa seu ponto de vista Pellegrini Filho:

Consideramos o Folclore um complexo de fenômenos sócio-culturais que mostram a mentalidade e o comportamento de grupamentos humanos, atendendo basicamente a cinco características - coletividade, empirismo, espontaneidade, funcionalidade e tradição. (Outras duas características que alguns autores insistem em realçar – a

oralidade e o anonimato – nós as consideramos apenas secundárias, uma vez que há fatos folclóricos de transmissão não oral e também fatos cujo autor é conhecido). Esses traços que formam a cultura do povo são mantidos pelos costumes e pela imitação, sendo importante no caso atentar-se para a interação dos membros da coletividade, compreendendo que as manifestações do populário se difundem de modo não-formal – daí sua vivência empírica, ou seja, sem teoria, a-científica por natureza (PELLEGRINI FILHO, 1985. In: ANUÁRIO Nº 28, 1998. contracapa).

No Fefol a comunicação pelo menos nos cartazes traduz a sua eficácia como a arte do encontro. Apesar de vivermos num mundo competitivo, não há durante a semana da realização do evento, com relação à apresentação dos grupos nos palcos, quem perde ou quem ganha. Todos ganham. Mostra-se a competência comportamental e a emocional, afinal quem não gosta de ser ouvido e assistido com interesse e respeito? Quem daqueles que se apresentam não quer transmitir segurança e desembaraço durante os momentos da apresentação?

Quanto ao aspecto individual, comunicar-se bem é uma forma de libertação. É o encontro com o outro e o movimento de recriação a partir desse tornar comum. Quando se apresentam, no movimento eles têm a oportunidade de arrancar as máscaras e deixar transparecer quem realmente são. Esse processo auxilia a soltar as rédeas do lado criativo. Comunicam para serem reconhecidos e aceitos, para saber quem são por meio do espelho que o outro lhes mostram.

São eternos investigadores deles próprios, mas quem torna possível a revelação instigadora de quem aparentam ser, no meio em que atuam, é o outro. Para Marcondes Filho, a comunicação pode realmente acontecer perfurando os escudos daqueles que estão envolvidos e promovendo no interior deles efeitos transformadores. Neste sentido, ela é um “momento mágico” entre duas intencionalidades que extrai deste encontro algo novo e inesperado. Nesse sentido, a comunicação é a ponte que propicia o desnudamento desse território tão íntimo. Eles são do tamanho da comunicação que conseguem estabelecer nas apresentações.

Ter a coragem para se comunicar é estar disponível ao contato social. O processo comunicativo é uma necessidade essencial à natureza humana. Quando se comunicam bem, realizam uma viagem em direção à essência secreta do coração e da mente do outro e tornam-se cúmplices nessa travessia. Comunicação, a arte da convivência. Comunicar é uma arte, saber comunicar na convivência do dia-a-dia, uma arte maior ainda. É uma arte possível de se realizar.

A comunicação, como ondas sonoras que necessitam de ajustes nas relações com o receptor, só pode se completar quando em patamares iguais, quando todos os sentidos se comunicam. E o dar e receber, mas do que uma troca é um prazer recíproco. Enfim, só é plena se todos os acessos forem livres e democráticos, sem prescindir de fontes, sem restringir ingressos.

A comunicação autêntica, que reside no diálogo e na troca de experiências, há muito tempo não tem lugar no mundo moderno, em que o ser humano perdeu muito de sua identidade. Vivemos congestionados por informações que nos precipitam na busca de novas alternativas e formas de vida, calçadas em falsos valores. Antes sabíamos quase nada de tudo, hoje, sabemos quase tudo de nada.

Nenhuma tecnologia de comunicação é capaz de substituir o contato direto com as pessoas. Os nossos ancestrais passaram a ser humanos à medida que mais e mais partilhavam entre si os resultados da coleta e da caça. A própria linguagem, como meio de comunicação, surgiu desse dinamismo de amor e de partilha. Com a comunicação/tecnologia, o homem se coisifica, com a comunicação/convivência, o homem resgata o amor como força de agregação e solidariedade, recriando um novo modo de comunicação que verdadeiramente humaniza.

Apesar de todo o desenvolvimento tecnológico, dos incontáveis recursos de que a mídia dispõe e do elevado número de informações que nos chegam a cada instante, um dos grandes problemas enfrentados pelo homem de hoje, nas suas relações interpessoais, é a falta de uma comunicação eficiente.

Ainda que ocorra de vários modos e por meio de canais diversos, como os gestos, os sinais, os códigos escritos, é no falar que a comunicação corre o risco de não ser eficaz. As palavras não são desprovidas de sentimentos e intenções: fala-se para ser aceito e compreendido.

A comunicação como arte da boa convivência requer engenho, criatividade, dedicação e, por vezes, senso de humor. Aquele que recebe a mensagem decodifica-a com uma intencionalidade muitas vezes diferente daquele com que foi produzida. Daí deduzir-se que comunicar é também correr risco.

Enfrentar a possibilidade de ser mal-compreendido muitas vezes leva o ser humano a isolar-se. A boa convivência requer respeito às diferenças, busca de diálogo e empenho na conciliação. Saber comunicar é moldar as palavras, consciente de que não se é um artista

perfeito, e que aquele com quem se convive, ainda que use a mesma matéria-prima, poderá estar imbuído de sensibilidade e motivação diferentes.

Comunicar é tornar comum. Conviver é viver em comum. Não se pode isolar um termo do outro. Ter uma boa convivência seja na família, seja na sociedade, é chegar perto. Fazer-se amigo. É não deixar que a mágoa e o ressentimento bloqueiem ou aprisionem a palavra quando esta se fizer necessária. É também calar-se quando o silêncio for conveniente. É estar certo de que o “viver com” não é uma utopia, mas a possibilidade concreta para aqueles que no dia-a-dia, aprendem a arte da convivência: a comunicação.

Na raiz da capacidade humana de transformar a realidade, produzir cultura e tornar sua própria história nas mãos, está a possibilidade de se comunicar.

Comunicar para dar-se a conhecer ao outro, compartilhar experiências e, na sua produção e reprodução, aprofundar saberes, identificar-se com outros seres humanos e ser capaz de, reconhecendo as diferenças, produzir os consensos que tornam possível a vida em sociedade.

A comunicação é gesto integral de todos os sentidos, falar, ouvir, ver, sentir e gesticular. Nosso ser combina a razão com as nossas mais profundas emoções, e a comunicação nos refaz mais humanos. Integra-nos, sem deixar de nos fazer únicos, numa outra dimensão. Com ela e apenas por causa dela, fazemos parte da incrível família humana.

Enfatiza Bastide (1959, apud LUCENA FILHO, 2007, p. 41):

[...] o folclore é um pouco da terra que se deixou, é uma lembrança afetiva mais do que intelectual, e o primeiro cuidado dos homens exilados será o de recriar, em sua nova pátria, as terras perdidas, batizando as montanhas e os rios com os nomes do país abandonado, transplantando as flores e as árvores frutíferas que parecem ter um sabor mais doce com a distância, tornando a jogar, enfim, os jogos folclóricos da infância.

Assim as manifestações populares em várias partes do Brasil, que são apresentadas no Festival do Folclore de Olímpia, buscam através das representações e recriações, minimizar essa fratura emocional que caracteriza a nostálgica relação.

Sendo o folclore um dos elementos essenciais para que sejam caracterizadas as paisagens culturais, as festas populares religiosas e profanas compõem o mosaico cultural do País, mostrado no festival. Constituem, ainda, tais manifestações um importante elemento

para a caracterização e incentivo ao comércio local, regional, estadual. São percebidas as múltiplas faces do folclore presentes, por exemplo, também no artesanato e na culinária.

Assim se expressa Fernandes (1978, p. 38).

[...] folclore propunha-se a estudar os modos de ser, de pensar e agir peculiares ao povo, por meio de fatos de natureza ergológica, como técnicas de trabalhar na roça, de manipular metais, de transportar ou esculpir objetos, etc., e de natureza imaterial, como as lendas, as superstições, as danças, as adivinhações, os provérbios, etc.

Estudar as manifestações folclóricas tem sua justificativa pelos diversos modos de contatos entre as culturas, onde são efetuadas trocas e empréstimos, ocorrendo apropriações ou invenções, incentivando assimilações, aculturações, reinterpretações em que valores são transformados pela aceitação, seleção e até rejeição.

O VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951.

Essa releitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do País, e também teve presente as Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, por ocasião da 25ª. Reunião da Conferência Geral, realizada em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993.

A importância do folclore como parte integrante do legado cultural e da cultura viva, é um meio de aproximação entre os povos e grupos sociais e de afirmação de sua identidade cultural.

O conceito de folclore, no capítulo I desta Carta: “é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade cultural”. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.

A tradição é vista como uma continuidade, onde se inserem fatos novos. “Sem uma ruptura com o passado, mas que constrói sobre esse passado” (Roberto Benjamin, 1996, p. 7).

Edison Carneiro (1965), Rossini Tavares de Lima (1978) e Théo Brandão (1973), dizem que o processo dinâmico de atualização da tradicionalidade ocorre também pela associação de elementos socioculturais contemporâneos com signos/símbolos tradicionais. (LUCENA FILHO, 2007, p. 45).

Nas palavras de Renato Ortiz (1985), os folcloristas brasileiros nas décadas de 30 e 40 do século XX, através dos estudos que realizaram, desenharam o país regionalmente, fornecendo elementos para que se instaurassem as construções ideológicas a partir da ideia de integração, tendo sido responsáveis pela formação do que se entendia por identidade nacional, a despeito de muitas práticas da cultura popular terem sido apropriadas como expressões da cultura nacional. Conclui-se que não existe uma identidade autenticamente unívoca, mas uma pluralidade delas, constituídas por diversos grupos sociais, em diferentes momentos históricos, estas sempre foram mediadas pelos intelectuais, artífices do jogo das construções simbólicas.

Afirma Chauí (1990, p. 121-122), ser necessária a diferenciação entre cultura popular e cultura do povo.

Considerar uma cultura como sendo do povo permite assinalar que ela não pertence simplesmente ao povo, mas que é produzida por ele, enquanto a noção de popular é suficientemente ambígua para levar à imposição de que representações, normas, atos encontrados entre as classes dominadas são *ipso facto* do povo.

Outra ambiguidade que a cultura popular contém é que se trata de uma expressão excessivamente presa ao empírico, às condições de subsistência diária, e é, portanto, limitada esteticamente. Para esses, o folclore pode ser considerado uma expressão exótica, passível de exibição nos telejornais da noite em datas comemorativas.

Do outro lado estão os defensores que encaram o folclore como sendo a verdadeira expressão da alma nacional que, portanto, exerceria o papel de resistência frente aos valores “de fora”. Nesse caso, por isso, deveria ser preservado, levado para um museu para ser mantido em exposição. Essa é a postura dos estudos folcloristas, que dissociam a manifestação folclórica como uma fala, uma expressão, uma comunicação de um grupo, com suas próprias reelaborações e códigos diante de um mundo vivido nos espaços da família, da comunidade, da Igreja, da roça, do bairro, da periferia, etc. (MORAES, 2003, p. 22).

Esse é um dos posicionamentos observados no idealizador e também nos folcloristas diretamente ligados ao festival que contribuem na elaboração dos textos que estão presentes

na coletânea da memória do evento: o folclore como alma do povo e sua preservação. (ANEXO C, p. 122-124).

3.4 Cultura popular ou cultura de massa?

Existem muitos estudos a respeito do poder que os meios de comunicação de massa, como agentes difusores da lógica capitalista de mercado, têm de influenciar ou de impor gostos e padrões junto ao grande público receptor consumidor. Desde perspectivas positivistas, dos seguidos da linha funcionalista, passando pelo pessimismo dos frankfurtianos que veem a comunicação como um produto da indústria cultural e o receptor como um ser inocente e totalmente indefeso.

Se os meios de comunicação, por um lado, procuram impor padrões de gosto às camadas populares, por outro, eles não o fariam se não fosse por meio de elementos presentes no próprio cotidiano desses grupos. Da relação entre a cultura de elite e a cultura popular é que se dá a indústria cultural, na visão de Adorno com prejuízo para ambas as partes. A primeira por ver rebaixado seu padrão estético e a segunda por perder a sua característica autêntica e rude. Ele afirma:

[...] a indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito: a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total.

(In: COHN, 1977, p. 287-288).

Peter Burke, diz que essa relação é antiga. Que, a partir do evento da sociedade industrial moderna, há por parte da elite, como forma de justificar o seu poder, uma retomada pelo gosto popular do qual estava separada havia mais de século. Cita as histórias colhidas entre camponeses, relatadas pelos Irmãos Grimm para comprovar sua tese. Os Grimm não empregaram o termo “conto popular”, dando ao livro o nome de *Kinder – und Hausmarchen* (contos infantis e domésticos), mas acreditavam de fato que essas histórias exprimiam a natureza do “povo” e a elas acrescentaram dois livros de contos históricos alemães (*Sagen*). (In: MORAES, 2003, p. 18-19).

Apesar dos meios de comunicação de massa ou, até mesmo, em razão de sua influência, algumas formas de manifestação popular subsistem no tempo e no espaço. Exemplo disso é o Festival do Folclore de Olímpia, realizado, em Olímpia, existindo por quase 48 anos, comemorando anualmente sua festa com a presença de dezenas de grupos folclóricos de norte a sul, leste a oeste e centro-oeste do País.

A cultura popular mostra um cenário de ambiguidades. Em uma sociedade marcada por contradições sociais, não é possível considerar a cultura brasileira como única. Sabemos da existência das várias formas de cultura, a popular, a de massa, a erudita e a científica, reconhecendo também a convivência entre elas. Porém, a convivência é desigual: cultura de massa é colonizadora nos seus processos e nos seus centros de origem. Diferentemente dessa cultura de massa, na cultura popular o tempo é cíclico. O seu fundamento é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor (Bosi, 1992, In: MORAES, 2003, p. 20).

Ao abordar o tema cultura popular indaga-se se ela tem um caráter conservador ou progressista. Alguns trabalhos ressaltam seu caráter conservador, tendo em vista os elementos tradicionais de que ela se reveste.

Considerando-se que a sociedade é estratificada, essas manifestações espelham a estrutura dessa sociedade da qual fazem parte. Assim o Fefol é um elemento que auxilia na compreensão da composição sociopolítica da cidade.

Apesar da origem de muitos grupos que se apresentam no Fefol serem de diversas regiões do País, e em menor número os locais, a incorporação de valores de elite pela massa seria condição necessária para a manutenção do *status quo*. Em uma manifestação folclórica estão presentes valores como tradição, reprodução da ordem vigente, respeito às normas, expressas nos rituais, aceitação da hierarquia da festa, educando o cidadão para a sociedade. Florestan Fernandes mostrou a função integradora do folclore por intermédio das crianças: “os imaturos adquirem espírito de solidariedade, preparando-se para a vida social do indivíduo adulto, ao mesmo tempo em que se nacionalizam e se humanizam em contato perene com o sistema de valores do que poderíamos chamar um dos aspectos da cultura brasileira” (FERNANDES, 1979, p. 189).

É necessário, no entanto, uma melhor análise para o fenômeno da cultura popular a respeito da possibilidade de apresentar elementos progressistas.

Para Carlos Eduardo Lins e Silva, (1980, p. 45) não se discute que o produto simbólico veiculado pelos meios de comunicação de massa procura legitimar a ordem vigente e a

ideologia burguesa. O que se argumenta é que a consciência popular não é uma estrutura unitária, mas complexa e contraditória.

Outro tipo de ambiguidade que a cultura popular carrega consigo é que, para alguns se trata de uma expressão excessivamente presa ao empírico, às condições de subsistência do dia-a-dia e é, portanto, limitada esteticamente.

Os estudos folcloristas foram os primeiros a se interessar pela cultura popular e o material que coletaram é de grande importância para estudos mais aprofundados.

Do ponto de vista da comunicação, sendo cosmopolita por vocação e planetária por extensão:

[...] a cultura de massas constitui uma verdadeira ponte entre a cultura clássica e a cultura popular. Não que a cultura de massa assuma, sociologicamente, o caráter de uma cultura intermediária; ao contrário, ela ocupa, em determinado sentido, um nível superior, porque tem características marcantes de cosmopolitismo e universalidade, contrastando assim com a natureza local ou regional da cultura clássica e da cultura popular, portanto, de significação sociológica e geograficamente inferior. A cultura de massa atua como veículo de interação entre as duas culturas, estimulando o intercâmbio simbólico entre elas e, ao mesmo tempo, extraíndo de ambas os códigos e elementos míticos que incorporam ao seu próprio acervo e os retribuem sob a forma de novas influências. O consumo da cultura de massa se registra em grande escala nas atividades de lazer que a contemporaneidade oferece. (MELO, 1998, p. 190).

3.5 O festival e a agonia do folclore

Apaixonados, estudiosos, persistentes folcloristas contam, recontam e se lamentam: estão desaparecendo, no país inteiro, centenas de importantes manifestações da cultura popular. Não que o folclore, como um todo, deixe de existir, surge o folclore da aviação, o folclore do metrô... Mas com a extinção de manifestações específicas como congadas, moçambiques, reisados e tantas outras, perde-se uma preciosa diversidade cultural.

As razões desse desaparecimento são muitas. Basicamente, mudou o modo de vida dos produtores de folclore. É a urbanização do campo e da cidade. Os próprios mestres de congadas ou reisados em desagregação queixam-se no mesmo tom: **“agora o povo não dá valor às nossas danças, prefere, tevê, ié-ié e futebol.”** Ao nível da cultura, hoje, a televisão

é o novo Deus, a autoridade suprema. Quantas vezes ouvimos afirmações como: “é verdade, deu na televisão”. E a tevê praticamente não mostra músicas e danças das manifestações folclóricas, ou as mostra descaracterizadas.

Caminhando ao lado da urbanização, como uma das malhas da Indústria Cultural, a televisão massifica, veicula outros valores, estandariza e colabora para a destruição de significativas manifestações da cultura popular. Como diz o estudioso Adorno, “as afirmações e conselhos da Indústria Cultural são certamente pobres e insignificantes”.

Estranho paradoxo, que deixa os pesquisadores perplexos, está ocorrendo hoje, também em todo o Brasil; se por um lado a Indústria Cultural um dos fatores determinantes do desaparecimento dessas manifestações folclóricas, por outro, ela mesma está propiciando espaço para diversos grupos produtores de folclore. Através da Rede Globo, ou através de festivais organizados por Secretarias de turismo e outras instituições, a Indústria Cultural está oferecendo dinheiro e público para grupos de dançadores.

Assim, festivais como o de Olímpia provocam opiniões divergentes. Muitos comentam; “é a capital nacional do Folclore, pois durante uma semana, dezenas de grupos autênticos vindos do Maranhão, ou Rio Grande do Sul, exibem-se, em Olímpia, para trinta mil visitantes. Dobra a população da cidade”.

Alguns folcloristas e intelectuais, preocupados com a “pureza” ou munidos de sofisticadas teorias europeias, criticam com argumentos do tipo: “É a agonia. Olímpia altera o folclore”. “Transforma tudo em desfile, em mercadoria de consumo descaracterizado, exibido em palanque para turistas ver”.

Somam-se as questões. Não se pode desvincular as manifestações culturais do contexto histórico onde elas acontecem. A maioria das danças dramáticas do que estamos falando, também chamadas folguedos, rituais religiosos ou autos, nasceram e desenvolveram-se historicamente a partir dos espaços abertos pelas fazendas e pelas igrejas. Mais tarde ganharam as ruas: as populações das cidades, os comerciantes passaram a organizar festas dos santos padroeiros e festas de Natal, coloridas pela presença obrigatória das danças folclóricas. Usando esse espaço, num jogo de inter-relações, os produtores de folclore seguiram sempre expressando sua cultura, reinventando seus símbolos, modificando cores e ritmos, na dinâmica linguagem de suas manifestações, no dia-a-dia da vida de viver.

E hoje? Não estaremos assistindo à mudança do espaço onde esse folclore acontece? Um roteiro da cultura popular não poderia se desenvolver a partir dos termos: fazenda-igreja-rua-palanque?

Citando apenas um, entre tantos exemplos, o Festival do folclore de Olímpia, que se realiza há doze anos, propiciou a reorganização de cerca de trinta grupos de folias da chamada região da Alta Araraquarense antes desintegrados, agora cantando no novo espaço do palanque, e “até filmados pela televisão!”. Certamente o folclore se altera: nenhum grupo pode cantar igual nas roças, nas festas da praça da matriz e no palanque. Mas essas alterações não fazem parte da própria dinâmica da cultura popular?

Descortina-se um novo e complexo jogo, pleno de contradições e indagações. As respostas talvez sejam encontradas nas batidas dos tambores, nos toques das violas, na linguagem simbólica, colorida e fecunda do folclore. (ANUÁRIO DO FOLCLORE. ano VII n. 8, ago. 1977, Jornalista Haydée Dourado, citando *Adorno, T. – “Indústria Cultural”, Comunicação de Massa e Indústria Cultural, org. Cohn, G., Ed. Nacional, 1975, p. 287-295).

3.6 Teoria da Folkcomunicação

No início da década de 60 do século passado, Beltrão gravou seu nome na história da Teoria da Comunicação e dos estudos de comunicação de modo geral ao inserir o termo *folkcomunicação*. Essa denominação tornavam mais próximos geográfica e conceitualmente os estudos difusionistas norte-americanos, em especial a perspectiva do *duplo fluxo informacional* da realidade latino-americana, em particular o Brasil, onde as tradições populares e da informalidade nos processos comunicacionais era e é uma realidade. Realidade que se mantém ainda hoje mesmo modificados os contextos: é provável que aqueles processos então hegemônicos no interior do país e em certos segmentos sociais, mesmo que urbanos, graças ao analfabetismo e à carência de energia elétrica, tenham se modificado e atualmente convivam com outras hegemonias como a da comunicação de massa, traduzida principalmente pela televisão. Talvez convivam até mesmo com a internet que o jovem encontra na escola, mas a que não tem acesso diariamente em casa ou no trabalho. O contexto mudou, mas não mudaram as manifestações. Elas, sim, se tornaram mais complexas, a exemplo do Festival de Parintins, hoje massificado e transmitido globalmente através da

televisão, e que introjetou modos de organização típicos de outra manifestação popular, a exemplo do carnaval, menos folclórica, mas também popular.

A folkcomunicação vinha para estudar cadeias comunicacionais e informativas que levavam aos públicos mais distantes aquelas informações que, segundo interesses de seus emissores, lhes interessava ou terminava por atingi-los.

É importante destacar que a folkcomunicação não é o estudo da cultura popular ou do folclore. É, sim, o estudo dos procedimentos comunicacionais pelos quais as manifestações da cultura popular ou do folclore se expandem, se sociabilizam, convivem com outras cadeias comunicacionais, sofrem modificações por influência da comunicação massificada e industrializada ou se modificam quando apropriadas por tais complexos. É um campo bastante complexo, interdisciplinar que envolve em seu fazer saberes vários às vezes até contraditórios, para atingir seus objetivos e dar conta de seu objeto de estudo.

Em termos abrangentes significa uma comunicação em âmbito popular. A ação da comunicação, segundo ele, é a de que (...) “a comunicação, ao permitir o intercâmbio de mensagens, concretiza uma série de funções, dentre as quais: informar, constituir um consenso de opinião ou não, ao menos, uma sólida maioria, persuadir ou convencer, prevenir acontecimentos, aconselhar quanto a atitudes e ações, constituir identidades e até mesmo divertir”. (HOHLFELDT, 2001, p. 63).

A escola funcionalista é a escola de comunicação sobre a qual a teoria da folkcomunicação se insere. Esta escola estabelece um paradigma de comunicação com ênfase na função. É um modelo de comunicação em que a intencionalidade predomina. Na base do funcionalismo estão a concepção de função e de estrutura social onde a preocupação tem seu ponto central no estudo do comportamento do público e auxiliando nessa teoria as disciplinas de ciência política, sociologia e psicologia. A metodologia utilizada com base em experimentos, pesquisas de opinião e análises de conteúdo.

Como referências no estudo da teoria funcionalista, as pesquisas “The People’s Choice”, 1944, publicado por Paul Lazarsfeld com Bernard Berenson e Hazel Gaudet e “Personal influence: The part played by people in the flow of mass communication” por Lazarsfeld e Elihu Katz. O comportamento dos públicos, ponto central dos estudos funcionalistas ainda permanece no contexto da sociedade contemporânea. (LUCENA FILHO, 2007, p. 55).

Entre os pesquisadores brasileiros da escola latino-americana cujas produções foram influenciadas pela teoria funcionalista e que contribuíram para os estudos da teoria da

folkcomunicação, estão Luiz Beltrão (1980), José Marques de Melo (1998) e Roberto Benjamin (2004).

A folkcomunicação é disciplina com características peculiares, cujos objetos de estudo se encontram nas relações de fronteira entre o folclore (entendido como cultura popular) e a comunicação de massa (gerada pelos meios massivos de comunicação).

Luiz Beltrão pretendeu assimilar objetos que já vinham sendo estudados pelos cientistas sociais, buscando compreender como tais fenômenos configuravam processos comunicacionais, mediados pelas indústrias de bens simbólicos. Deu-lhes, portanto, tratamento analítico consentâneo com a sua natureza comunicacional, o que significa ultrapassar a descrição dos seus fluxos interativos para sugerir apropriações capazes de compreendê-las, buscando preservar as respectivas identidades culturais (MELO, 2004, p. 12-13).

Os estudos e pesquisas de Lazarsfeld e colaboradores da escola funcionalista chamaram atenção para a importância dos líderes de opinião em grupos primários. No Brasil, especialmente em Pernambuco, Beltrão, voltou seus interesses para a influência coletiva de agentes simbólicos nos ambientes periféricos da zona rural, urbana e do litoral nordestino.

E se expressa Beltrão assim em relação aos emissores de suas pesquisas:

Poderão pensar alguns menos avisados que ouvir os depoimentos de certos indivíduos teria sido perda de tempo. O pesquisador não esquecerá da lição de Lazarsfeld de que os líderes de opinião não se encontram particularmente nas classes mais cultas ou entre as pessoas de maior prestígio na comunidade (mas distribuem-se de forma bastante equilibrada por todas as classes e profissões), apresentando uma característica predominante e importante nos agentes comunicadores selecionados e nas modalidades que adotavam para a transmissão das suas mensagens - a característica folclórica. Essas formas de expressão se firmavam em costumes e práticas vindas dos antepassados longínquos no tempo e no espaço (BELTRÃO, 2001, p 76).

E define:

[...] a vinculação estreita entre o folclore e a comunicação popular registrada na coleta dos dados para este estudo, inspirou o autor na nomenclatura desse tipo cismático de transmissão de notícias e expressão do pensamento e das vindicações coletivas. Folkcomunicação é, assim, o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore (LUCENA FILHO, 2007, p. 62-65).

No conjunto dos estudos de Comunicação no Brasil a exposição está presente nas Conferências Brasileiras de Folkcomunicação e nos congressos da INTERCOM (Sociedade Brasileira de estudos interdisciplinares da Comunicação) a, na ALAIC (Asociación Latino Americana de Investigadores de la Comunicación), LUSOCOM (Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação).

Estudos mostram a diversidade para onde tem se direcionado a folkcomunicação, onde (Luyten, Intercom 2002) julga conveniente usar uma nomenclatura adequada, destacando o

termo *folkmídia*, como significativo de utilização de elementos folkcomunicaçãois, pelos sistemas de comunicação em massa. A *folkímídia* se propõe a investigar a presença de elementos da cultura popular na mídia de massa e analisar a maneira como são utilizados, ou seja, como os emissores da *mass media* utilizam, interpretam e reinterpretam os elementos da cultura popular nas emissões massivas dirigidas aos seus públicos de interesse.

Do que foi exposto até aqui a respeito da teoria da folkcomunicação cabe considerar que o Festival do folclore de Olímpia é contemporâneo dos primeiros estudos contidos na referida Teoria, visto que ambos têm origem na década de 60 do século passado. Por este motivo e pela divulgação dos trabalhos da referida teoria não alcançarem toda a nossa extensão territorial na época vamos notar que a terminologia ligada à folkcomunicação e suas marcas evolutivas não aparecem nos registros da realização do evento. O que não quer dizer que as apresentações, o conteúdo programático e tudo que acontece ligado ao evento não contenham elementos passíveis de pesquisa e ligações estreitas aos temas que podem ser abordados.

A denominação folkcomunicação ainda não foi totalmente incorporada pelo mundo acadêmico mesmo que nos últimos anos graças aos encontros da Folkcom e a criação da Rede de folkcomunicação vem recuperando terreno. Pode-se buscar motivos por parte dos pesquisadores de folkcomunicação que confundem o conceito de manifestação folclórica ou de cultura popular como de folkcomunicação, faltando às vezes maior aprofundamento teórico ou porque são mais folcloristas do que propriamente pesquisadores dos fenômenos comunicacionais.

Cabe ressaltar então que aquilo que permanece é a reflexão de que não é somente pelos meios ortodoxos, a imprensa, o rádio, a televisão, o cinema, a arte erudita, etc. que em países como o nosso ainda mantém consideráveis índices de analfabetos e não cultos ou em circunstâncias sociais e políticas não favoráveis; não é apenas pelos meios e veículos citados que a massa se comunica e a opinião pública se manifesta. Um dos significativos canais de comunicação coletiva é, com certeza, o folclore.

4 O FESTIVAL

O objetivo deste capítulo é a descrição do Festival do Folclore de Olímpia, sua origem, o idealizador, sua trajetória, seu espaço, sua realização por mais de quatro décadas. Há, porém, antes, algo a dizer em favor das considerações de Antonio Gramsci (1978), E. Morin (2000) e Mikhail Bakhtin (2010).

Gramsci sugere a abordagem do folclore como concepção de mundo de determinados estratos em contraposição com as concepções “oficiais”.

Argumenta Morin que para se produzir conhecimento- e este deve ser construído com referência ao contexto – é necessário abstrair. Que a ciência não é o reino da certeza, mas o domínio de múltiplas certezas.

Ainda com M. Bakhtin encontramos elementos para o entendimento do ponto de vista das classes subalternas da Idade Média, com seus espetáculos cômicos, diante das cerimônias oficiais sérias. Na praça pública o humor do povo, o riso ritual, as personagens de Rabelais enfocados por Bakhtin podem fornecer elementos para identificar aspectos de rejeição do folclore à cultura dominante.

A cultura oficial da Idade Média elaborou-se ao longo de séculos, teve seu período criador e heroico, foi universal, onipenetrante; ela envolveu e atemorizou todo o universo, cada fragmento da consciência humana, apoiada pela organização única no seu gênero que foi a Igreja Católica, No Renascimento, a formação feudal chegava ao fim, mas o poder da sua ideologia sobre a consciência humana tinha ainda excepcional força. O Renascimento é de alguma maneira a carnavalização direta da consciência, da concepção do mundo e da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 238).

Segundo Bakhtin (Idem, ibidem), o mundo infinito das formas e manifestações do riso fazia oposição à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Essas formas e manifestações – as festas públicas, os ritos e cultos cômicos, gigantes, anões e monstros, palhaços, etc. possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, indivisível. Todas essas formas são exteriores à Igreja e à religião. Pertencem aos domínios particulares da vida cotidiana. E, por apresentar caráter concreto e sensível graças ao elemento de jogo, elas se relacionam às formas artísticas e animadas por imagens, às formas do espetáculo de teatro. No entanto, nessa cultura, o carnaval não é forma puramente artística do espetáculo teatral. Ele se situa na

fronteira entre a vida e a arte. Seria a própria vida apresentada com os elementos próprios da representação. O carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Ignora o palco, pois o palco teria destruído o carnaval e inversamente a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral. Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval não se conhece outra vida senão o carnaval. O carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar no mundo: o seu renascimento e a sua renovação dos quais participa cada indivíduo (BAKHTIN, 2010).

Enfim, durante o carnaval, Segundo Bakhtin (2010) é a própria vida que representa e interpreta, e por certo tempo o jogo se transforma em vida real. O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas.

As festividades (de qualquer tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda da necessidade biológica de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. Os exercícios de regulamentação e aperfeiçoamento do processo do trabalho coletivo, o jogo no trabalho, o descanso ou a trégua no trabalho nunca chegaram a ser verdadeiras festas. É necessário um elemento a mais, proveniente de outra esfera da vida cotidiana, a do espírito e das ideias. A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana, ou seja, do mundo dos ideais. Faltando isso, não é possível a existência de clima de festa.

As festas têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, localiza-se a concepção do tempo natural, biológico e histórico. E as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. Morte e ressurreição, alternância e renovação, sempre constituíram aspectos marcantes da festa. E, precisamente esses momentos que criaram o clima típico da festa.

Na Idade Média, feudal, esse caráter de festa, ou seja, a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude

e sua pureza, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância.

Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média, tanto da Igreja como as do Estado feudal não arrancavam à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. O elo com o tempo tornava-se puramente formal, as sucessões e crises ficavam totalmente relegadas ao passado. Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da seriedade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a verdadeira natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica, da qual encontraremos numerosas amostras em Rabelais.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção

carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ao avesso, ao contrário, das permutações constantes do alto e do baixo (a roda), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular.

Costuma-se assinalar a predominância excepcional que tem na obra de Rabelais o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação e de necessidades naturais e da vida sexual. São imagens exageradas e hipertrofiadas. Alguns batizaram Rabelais como o grande poeta da carne e do ventre.

As imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento) são a herança um pouco modificada, da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de realismo grotesco.

O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.

No realismo grotesco a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O alto e o baixo possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O alto é o céu; o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e ao mesmo tempo, do nascimento e ressurreição (o seio materno). Esse é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça) e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações

absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento; quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 2010, p. 35).

No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros.

As características que diferenciam de maneira tão marcante o grotesco medieval e renascentista do grotesco romântico e modernista - principalmente a compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência - podem ser definidas da maneira mais adequada como realistas.

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, e a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo, e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.

Mas nos lugares onde o carnaval, no sentido estrito do termo, floresceu e se tornou o centro que reagrupou todas as formas de folguedos públicos e populares, ele provocou de certa forma o enfraquecimento de todas as outras festas, retirando-lhes quase todos os

elementos de licença e de utopia popular. As outras festas empalidecem ao lado do carnaval; sua significação popular diminui, sobretudo porque estão em relação direta com oculto e o rito religioso ou do Estado. O carnaval torna-se então o símbolo e a encarnação da verdadeira festa popular e pública, totalmente independente da Igreja e do Estado (mas tolerada por esses últimos).

A festa popular na Idade Média, era mais complicada era histórica. Na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, a sua unidade no tempo. O povo sente a unidade e a continuidade. As imagens da festa popular fixam o momento da morte-renovação.

As formas da festa popular têm os olhos voltados para o futuro e apresentam a sua vitória sobre o passado, “a idade de ouro”, a vitória da profusão universal dos bens materiais, da liberdade, da igualdade, da fraternidade. A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro. O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto à morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o. No todo do mundo e do povo, não há lugar para o medo, que só pode penetrar na parte isolando-a do todo, num elo agonizante, tomado em separado do Todo nascente que foram o povo e o mundo, um todo triunfalmente alegre e desconhecedor do medo. (BAKHTIN, 2010, p. 223).

4.1 A festa

A festa é o tempo dos excessos, dos paroxismos, de transgredir das normas e do consumo dos bens acumulados durante o tempo profano; é o momento da efervescência coletiva, e, por excelência, o domínio do sagrado.

O tempo profano do trabalho e dos interditos, nas sociedades arcaicas, em que a ordem social é mantida nos seus limites estáveis, alternando com o tempo sagrado das festas, em que se busca o retemperar a ordem do mundo através da suspensão dos interditos, da transgressão e da desordem coletivas.

A renovação do cosmos, pressupõe, admite a transgressão que excede sem destruir o mundo profano (ordenado), é condição do seu vigor, evitando-lhe a ruína total.

As cerimônias e rituais que acompanham a Festa buscam uma reatualização do tempo primordial, o tempo mítico das origens, dos deuses e dos heróis. Tempo simultaneamente Idade do Ouro sem interditos nem necessidade de trabalho, época de caos, de confusão, desordem, excessos. Deste caos nasceu o cosmos numa relação antagônica-complementar, bem próxima das atuais concepções científicas sobre a origem do universo. A festa, então,

pretende restaurar o caos primordial, reatualizar as cosmogonias, teatralizando e mimando, os gestos dos deuses e antepassados, porque o tempo mítico da desordem é um tempo criador e necessariamente será também renovador do cosmos envelhecido. Desse modo, a festa é celebrada no espaço-tempo do mito e assume a função de regenerar o mundo. Regressa-se à desordem, inventam-se os interditos cometem-se excessos. Porque os tabus e a norma ainda não existiam no tempo das origens.

Nas tribos totêmicas os interditos sexuais e alimentares são levantados porque a festa é caos reencontrado e de novo moldado. A ordem do mundo é suspensa, regressa-se à desordem para regenerar e revigorar a ordem das coisas. O ciclo é ordem-desordem-reorganização que renova sem cessar o cosmos social e natural do desgaste e da entropia.

Todos os exageros são consentidos durante o período da festa: alimentares, sexuais, verbais. Festa é orgia, paroxismo, desregramento, tempo das emoções exacerbadas, da embriaguez dos sentidos. É o período de consumo dos bens, da dissipação das reservas acumuladas durante o tempo profano do trabalho. É simultaneamente o tempo da inversão da ordem social, da violação das leis, da subversão das hierarquias, da abolição das classes e rivalidades, da ridicularização do poder e da autoridade. Tempo dos sacrifícios, do sagrado, tempo fora do tempo que recria e purifica a sociedade retribuindo-lhe a juventude.

A festa no mundo moderno perde cada vez mais o seu verdadeiro significado. Os Estados centralizados, a divisão do trabalho, a ordem racional suportam cada vez menos as transgressões, as interrupções no tempo e do trabalho, os excessos, a suspensão da ordem, ou melhor, temem-nas cada vez mais! As festas tornam-se rituais simbólicos, fechadas em pequenas seitas, políticas, religiosas, místicas, familiares, que procuram através delas uma saída do tempo real pela criação de um tempo-espaço imaginário.

Nas sociedades tecnológicas a privatização-especialização dos espaços, a racionalidade dominante teme cada vez mais as manifestações coletivas, as explosões do imaginário criador, a subversão dos seus códigos e interditos esclerosados e vazios. O espaço atual da festa é o espaço da utopia e da loucura, imaginário silenciado e recalcado que procura libertar-se das cadeias de uma racionalidade asfixiante, de uma ordem cada vez mais decadente.

À festa sucederam-se as férias, tempo de paragem do trabalho, mas não de paroxismo coletivo, nem de subversão da ordem. As férias são um tempo calmo, sem excessos, vivido nos espaços privados, no isolamento, mais uma participação no espaço-tempo da racionalidade unidimensional, do que uma forma de subverter ou

transgredir. Daí Caillois afirmar que nas sociedades modernas a réplica da festa, fenômeno coletivo, desordenado e subversivo, deve cada vez mais procurar-se na guerra. A alternância trabalho/festa, sucede-se alternância paz/guerra, interrompe a paz e o trabalho do mundo cotidiano. Destrói os bens acumulados, mobiliza todas as energias. Ambas inauguram um período de socialização, de fusão de forças e recursos de todo o grupo. A guerra também é um fenômeno de efervescência coletiva. É tempo de excessos, de violação, de interditos, assassinios, roubos, massacres, destruições são permitidos, sendo o homicídio obrigatório. É também um período de consumo e dilapidação de reservas acumuladas. Consome-se material bélico no qual se gastaram as riquezas e reservas do país. Em ambas há um esgotamento improdutivo de recursos acumulados à custa de trabalho e privações. (VARELA e LUCAS, p. 1982, 429).

Algo está em jogo que interdiz procurar uma essência da festa comum a todas as civilizações. Porque se a interrogação colocada por Rousseau e certos revolucionários põe em causa a própria cultura ocidental, outras festas foram e são ainda festas de conservação.

Dever-se-á começar por recensar os tipos de festas e constatar que o papel e o sentido latente de uma festa mudam com as civilizações e as sociedades. Sem dúvida é impossível dar aqui a este tema toda a amplitude que ele merece. Podem-se pelo menos enumerar vários tipos de festas, diferentes entre si – festas do desregramento tribal, alucinações simbólicas, festas do prestígio e da rivalidade, festas de consumos delirantes, cerimonial comemorativo, intensa exaltação das seitas ou dos grupos. Só alguns destes modelos relevam deste espírito destruidor ou de subversão de que a festa parece ser portadora desde que implique uma real abertura das consciências individuais.

Esta ordem, a antropologia encontrou-a no mundo inteiro. Mas, preocupada em recompor sistemas ela parece não ter visto na festa senão o contrário da organização quotidiana. A festa desapareceu, portanto da análise, ou então aparece a título de abstração.

Ora, precisamente, se todas as sociedades apresentam regras e se essas regras opõem os grupos humanos à natureza, os momentos de festa não são apenas missas negras ou simplesmente o mundo de pernas para o ar. Seria a fase paroxística da vida coletiva no decurso da qual esta descobriria a natureza, simultaneamente criadora e destruidora.

A festa comporta uma denegação poderosa de código estabelecido. Não como se pensa, como um jogo de algumas horas, mas porque o perecível da festa é da mesma natureza do perecível que a natureza impõe, desde que se encare a realidade. É esta realidade que a festa pode descobrir no decurso de certas manifestações coletivas. E é a esta capacidade de autodestruição que as sociedades ditas arcaicas devem uma perenidade maior que as sociedades históricas e na qual se insiste em ver uma marca de fraqueza ou de inferioridade.

Em todos os lados onde são observadas, estas festas agonísticas exercem uma ação positiva sobre a animação social e econômica. O *potlach* dos índios como o Kula dos melanésios, funda a ação interna da vida coletiva pela destruição de objetos dificilmente produzidos pelos grupos. A raridade responde a abundância, mas este consumo age sempre de uma maneira corrosiva sobre outro grupo – que se quer dominar, ou simplesmente obter a sua aliança simbólica.

Trata-se aqui de dominar psiquicamente, simbolicamente, depois socialmente outros homens.

Em suma, a festa é como afirma Duvigneaud, a fase paroxística de vida coletiva no decurso da qual ele descobre a natureza simultaneamente criadora e destruidora. E é talvez, segundo este autor, esta capacidade de destruição que as sociedades arcaicas devem uma perenidade maior do que as sociedades modernas. (VARELA e LUCAS, 1982, p. 428).

4.2 A origem do Festival

A origem do Festival do Folclore de Olímpia está relacionada às pesquisas e exposições empreendidas pelo Prof. José Sant'anna e seus alunos na década de 1950. Estas exposições, antes restritas ao antigo Colégio Olímpia, onde o Prof. Sant'anna lecionava percorreram outras escolas e estabelecimentos comerciais da cidade, até chegar à Praça da Matriz de São João Batista, transformando-se em 1965, num Festival.

Atualmente, o festival, que em suas etapas iniciais privilegiava o folclore local e regional, é reconhecido, no gênero, como o maior do Brasil, reunindo grupos folclóricos e parafolclóricos, provenientes das diversas regiões do País, tanto que em razão de seu prestígio ao longo de sua existência atribuiu-se a Olímpia o título de Capital do Folclore.

A atual coordenadora do Festival é a Profª Maria Aparecida Araújo Manzolli que dirige o grupo de danças GODAP (entrevista, ANEXO C, p.125-126).

De sua programação constam, além de danças e folguedos folclóricos, cursos, palestras e seminários sobre folclore; gincana e oficina de brinquedos tradicionais infantis; exposições de peças artesanais; campeonato de truco e de malha; festival da seresta; culinária brasileira; espetáculo pirotécnico; feiras e eventos; desfiles de grupos folclóricos e parafolclóricos no encerramento.

Os objetivos do festival são: difundir o folclore, contribuindo para a sua preservação. Fortalecer a consciência e unidade nacionais, celebrar o mês do folclore, estimular e cultivar a atividade de grupos folclóricos de vários pontos do País; proporcionar oportunidades para o estudo e a apreciação de fatos folclóricos.

A entrada é franca, pois se trata de folclore, coisa do povo, e sendo assim, um festival que se propõe a celebrá-lo, deve, também, ser uma festa de todos, como dizia seu idealizador.

4.3 O logotipo do Festival

Fig.7 - O Logotipo do Fefol



Fonte: Anuários/capas

O símbolo que codifica as atividades, ações, princípios ou fins de uma entidade seja ela política, produtiva, comercial, cultural ou benemerita traduz-se por um logotipo. É visualizado como sendo um ícone e como retrata uma festa tem que ser quase totêmico. É um símbolo que reflete nos seus traços e letras um conjunto de coisas, das circunstâncias e das aparências e essencialmente do objetivo, do conteúdo. Deve estar à prova de modismos, ser legível e resistir ao tempo.

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. “A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco” (BAKHTIN, 2010, p. 35).

O Prof. José Sant’anna criou o logotipo do Festival do Folclore de Olímpia em 1970. Foi passado para o papel pelas mãos do Prof. Victório Sgorlon. Inspirado nas Folias de Reis.

Nas Folias de Reis a figura dos dois palhaços (marungos, mascarados, bastiões) que são os destaques da Companhia, nas suas constantes evoluções e que fazem piruetas em agradecimento às esmolas recebidas, transmitem medo e alegria à meninada, que ri bastante, mas conserva uma distância prudente.

Separando os dois palhaços, vê-se uma viola caipira (instrumento cordofônico), de 10 cordas, cujo timbre agradável lhe dá até um caráter melancólico e austero. É o principal instrumento musical da Companhia ou Comitativa. Ela rege os demais instrumentos e a cantoria. Duas espadas (facões ou fandangos) entrecruzadas significariam a força que é usada pelos palhaços e estes, segundo os informantes, eram espiões de Herodes, e poderiam precisar delas em alguma eventualidade. Hoje, nas Folias, os palhaços são os guardas da Bandeira. Emoldurando o logotipo encontramos o pandeiro (instrumento membranofônico) popular, conhecido também por adufe, geralmente circular, com uma pele (couro) esticada sobre o aro de madeira. Tange-se batendo-o com a mão ou o cotovelo. Lateralmente, em vermelho, rodinhas metálicas (guizos) que, vibrando, dão mais sonoridade ao instrumento. Constitui o acompanhamento rítmico obrigatório das danças (marmelada, goiabada, corta-jaca, etc.) dos palhaços.

As cores do fundo (azul, vermelho, marrom, amarela e branca) se justificam por serem as mais usadas nas bandeiras (estandartes) das Folias de reis, sem as quais os grupos de reis não consideram o ritual sagrado.

Finalmente, a cabeça do boi que aparece, na forma dos corpos dos palhaços, representa a carne bovina, o prato mais forte e, às vezes, o único da chegada da Epifania, denominada “Festa da Porteira Aberta”.

O número elevado de Companhias de Reis em Olímpia é facilmente compreendido pelo apoio que oferece o município aos grupos folclóricos, através da Comissão de Folclore e Departamento de Folclore que cadastram os grupos, amparam, distribuem roupas, não só nas festas cíclicas, como também nas apresentações em festivais folclóricos locais.

É uma das festas mais populares do Estado de São Paulo. Os seus seguidores oferecem o ritual para o pagamento de promessas, as mais diversas. As Tripulações de reis não apresentam um número fixo de participantes, que varia de 11 a 20 e seus contadores principais são: mestre, contramestre, ajudante, contralto, quinta voz e tala. Quando apresentam o Presépio Vivo, excedem a uma centena de figurantes.

O “giro” ou “viagem sagrada”, na região de Olímpia é feito entre 24 de dezembro e 6 de janeiro, em jornada ininterrupta.

A legenda em preto, no círculo amarelo, Olímpia – **Capital do Folclore** – é a antonomásia da cidade pelo que ela representa e por tudo quanto tem sido feito pela preservação e conhecimento do folclore brasileiro. Foi sugerida em 1969 (5º Festival) pelo folclorista e escritor Hélio Damante e oficializada no mesmo ano pela Comissão de Folclore e Artesanato do Conselho Estadual de Cultura, Esportes e Turismo do Governo de São Paulo. E **Festival Em Agosto**, determina a época anual em que é realizada a mais importante festa do gênero, não só olimpiense, mas de todo o território nacional. (ANUÁRIO DO FOLCLORE Nº 37, 2007).

No tocante às Folias, os Ternos ou as Companhias de Reis dada a presença dessa manifestação no festival e sua importância nesta região do Estado de São Paulo oportuno é aprofundar mais a respeito delas, nas pesquisas do Prof. José Carlos Rossatto, do Departamento de Folclore de Olímpia. (ANEXO D, p.134-143).

Desde 2011 a realização do Fefol foi antecipada para o mês de julho. As justificativas para a mudança constam do depoimento do Prefeito Municipal, Geninho, constantes no ANEXO C, p. 127-128.

4.4 Curupira – O Patrono do Festival do Folclore

Fig.8 – Curupira



Fonte: Anuário Nº 31, 2001, p. 108

Figura central nos Festivais de Olímpia desde 1979, quando através de Decreto do Executivo Municipal foi instituído como Patrono do Festival do Folclore, o Curupira-entidade mística – constitui-se hoje em personagem a merecer uma reflexão especial.

Importa destacar em primeiro plano tratar-se o Curupira de um Mito, entre outros que povoam o rico Folclore Brasileiro. Isto significa que o Curupira não tem existência real, objetiva, isto é, não corresponde a qualquer entidade que tenha existido historicamente. Trata-se de uma criação da mente pré-lógica, pré-científica, que não dispondo de instrumentos racionais para operacionalizar as necessárias explicações sobre o universo natural, elabora de modo fantasioso sobre o real, povoando-o de entidades fantásticas.

O Curupira ora é apresentado como um menino de cabelos avermelhados, corpo peludo e dentes verdes, ora como um anão, como um caboclinho, como um curumim, como um duende com orelhas-de-abano, sem cabelos e com o corpo coberto de pelos verdes, entre outras configurações.

Entretanto, alguns aspectos coincidentes surgem como especialmente relevantes: sempre o Curupira apresenta os pés voltados para trás e atribui-se-lhe a missão de protetor da flora e da fauna utilizando-se, para bem cumprir sua tarefa, dos mais variados artifícios: engana os caçadores, persegue-os e até vinga-se deles quando observa que matam animais pelo simples prazer da caça; bate nos troncos das árvores quando pressente a aproximação de tempestade para alertá-las quanto à intempérie que se aproxima.

Este pequeno contexto envolvendo o personagem Curupira revela já um dado significativo: o homem primitivo era consciente dos diferentes planos de vida, respeitava-os e pressentia a necessidade de sua preservação. Assim como elaborou diferentes explicações para a vida e a morte do ser humano, buscou forças sobrenaturais que resguardassem a vida animal e a vida vegetal, essenciais à sua própria sobrevivência. Desta forma, agindo em função de uma crença numa entidade fantástica, protetora de plantas e animais, o homem preservou seu meio ambiente. Desafiar o Curupira é perigoso, é preciso respeitar o seu domínio: caçar, só por necessidade; as árvores devem ser protegidas.

Este tipo de explicação fantasiosa, envolvendo um personagem imaginário, constitui hoje, para a nossa civilização, apenas mais um mito do Folclore Nacional. É objeto de pura curiosidade e não de crença para o homem culto, conhecedor dos princípios científicos e das leis que regem o universo natural.

Todavia, urge não desdenhar o que de pueril e de pré-lógico se constata no mito ora exposto.

A ciência contemporânea, embora com inestimável acervo de conquistas em benefício da humanidade oferece, por outro lado, um grande risco de retrocesso: a destruição do meio ambiente, seja em longo prazo através da progressiva poluição, seja em curto prazo através do uso não-pacífico da energia nuclear.

Que Curupira inventará o Gênio da Ciência agora para nos proteger a todos nós: homens, animais e plantas da destruição não desejada, mas prevista como possível?

Mais uma vez, somente do próprio homem pode nascer a esperança e a solução. O despertar para os valores essenciais à vida e à convivência humana pacífica, pela fé num poder maior e transcendente, a fim de que o homem não destrua o que não criou: a Terra em

que vivemos. É necessário que o Curupira renasça simbolicamente como a mensagem de um povo que diz não à destruição. (ANUÁRIO DO FOLCLORE Nº 31, 2001, p. 108).

4.5 A lenda da Iara

A minha primeira ligação com o folclore, como já disse, foi na ocasião em que pintei o quadro da lenda da Iara. Eis a lenda.

Deitada sobre a branca areia do igarapé, com as águas banhando seu corpo, uma índia tapuia cantava. Sacudia os longos e negros cabelos, tão escuros quanto seus olhos.

As flores da mata caíam sobre sua cabeça, criando uma coroa. Seus lábios vermelhos sorriam. Nunca se viu moça mais bela em todas as terras indígenas. Mais bela, porém, era sua voz. A melodia atravessava a floresta, chegava até às canoas dos pescadores e aos guerreiros que caçavam na mata. À noite, atingia as estrelas.

Um dia, um guerreiro tapuia ouviu seu canto e estremeceu. Seu coração bateu mais forte, mas ele reuniu toda sua coragem para fugir do encanto daquela voz. -É a Iara!

Noite após noite, ele ouvia o mesmo canto. Sentia-se cada vez mais atraído. Já ouvira falar do perigo. Seu coração, porém, falava mais forte.

-Eu preciso vê-la de perto, nem que seja só uma vez!

Um dia, ele desceu o rio em sua canoa. A noite caiu sem que percebesse. De repente, o canto começou bem perto de onde o guerreiro estava. Uma cabeça de mulher saiu d'água. O rosto mais lindo que já vira. Ela sorriu. Ele a contemplou, deixando cair o remo. Esqueceu-se até de onde estava. Tentou resistir. Lembrou-sedo conselho da mãe.

-Não se deixe encantar pela Iara!

Tarde demais. O coração dele quase saía pela boca. A canoa perdeu o rumo e seguiu a correnteza enquanto ele se deixava levar pela voz.

Quando viu, já estava no rio Amazonas, com suas águas caudalosas e sua força quase impossível de vencer. Virou o rosto para não vê-la e fez um grande esforço com seus músculos, até conseguir fazer a canoa tomar rumo. Salvou-se, chegando à outra margem.

Nos outros dias, afastou-se dos amigos. Não queria caçar nem pescar. O tapuia passava as horas olhando para as águas, querendo vê-la mais uma vez. Uma noite, não resistiu mais. Entrou na canoa e navegou pelos igarapés. De longe, ouviu o canto e seguiu em sua direção. Quando achava que ia se aproximar, a voz parecia mais distante. Até que um afluente o levou ao Amazonas mais uma vez. A cabeça da bela tapuia surgiu entre as águas. Ela sorriu e iniciou uma nova melodia, mais bela que todas as outras.

Ele mergulhou em direção à moça. Viu sua boia vermelha e suas mãos erguendo-se da água. Seus braços davam-lhe um longo abraço. Sentiu os lábios dela sobre os dele, em um maravilhoso beijo de amor. Esqueceu-se de tudo, pois aquele instante valia pela vida inteira.

A Iara afundou com o guerreiro.

O beijo de amor transformou-se em um beijo de morte.

Muitos dias depois, seu corpo foi encontrado na margem do rio. Nos lábios, a marca dos beijos da Iara. Estavam devorados pelos dentes das piranhas. (CARRASCO, 2009, p. 43-46).

4.6 O idealizador do Festival – Prof. José Sant’anna

As declarações para o início do Festival e as últimas declarações do idealizador estão presentes, na íntegra, em depoimentos, no ANEXO C, p. 122-124.

A intenção neste momento é relatar a maneira de ver o Festival de determinada imprensa escrita da Capital do Estado já decorridas duas décadas de realização do mesmo.

Olímpia é uma cidade pequena e pacata, de ruas limpas e arborizadas, onde as pessoas se sentam em arejados terraços, munidas de leques e refrescos gelados, para enfrentar o forte calor que, no pico do verão, chega fácil aos 40 graus. Mas, quando se aproxima o mês de agosto, um clima de agitação sacode a rotina e Olímpia entra em ritmo de festival, o tradicional e hoje nacionalmente conhecido “Festival de Folclore”. O envolvimento é total,

com a população abrindo suas portas aos visitantes que chegam de todos os cantos do País, sem se preocupar como o fato de que a cidade tem apenas 3 hotéis que oferecem, no máximo, 200 vagas. Ajeita aqui, acomoda ali, estica uma cama, põe mais água no feijão e a pequena, mas valente Olímpia, com seus 50 mil habitantes, recebeu este ano, segundo dados do IBGE, nada menos do que 70 mil turistas.

Durante a semana da festa (desta vez, de 12 a 19 de agosto), os grupos folclóricos, vindos de diversos Estados, vão se revezando nos espetáculos noturnos que lotam a “Praça do Folclore”, encravada no Centro de Esportes e Recreação “Olyntho Zambon”, defronte do aeroporto. Entre uma dança e outra, os espectadores podem saborear um churrasquinho no capricho ou uma “linguiça cuiabana” em concorridos restaurantes montados por entidades sociais da cidade; dar uma volta na “roda-gigante” ou no “chapéu mexicano” do parque de diversões e adquirir artesanato e uma grande variedade de quitutes e quinquilharias numa centena de barracas espalhadas pelo recinto.

Domingo é o grande dia em que a cidade acorda cedo para esperar o apoteótico desfile de encerramento do festival, liderado pelos grupos folclóricos participantes, e fechado por um luxuoso cortejo parafolclórico de carros alegóricos, com as moças mais bonitas da cidade encarnando personagens da história ou da mitologia.

Terminado mais um festival os olimpienses voltam realizados, aos seus terraços.

A vitória da persistência – Transportar, alojar, alimentar e dar total assistência a cerca de 3 mil pessoas, ao longo de 10 dias. Esse o grande desafio anual dos organizadores do “Festival de Folclore de Olímpia”. Mas não é o único. O coordenador da festa, Prof. José Sant’anna, advogado por profissão e folclorista por adoção, conta que o trabalho de organização começa em setembro, logo após o término da promoção anterior. Na verdade, a Comissão pára apenas o tempo suficiente para recuperar o fôlego e refazer as forças abaladas (desta vez, Sant’anna foi parar no hospital com violento “stress” e o Prefeito Zangirolami entrou em recesso com crise renal aguda). E, então, respirar fundo e partir para a luta, configurada pela carência de recursos humanos para dividir o trabalho e de recursos financeiros para cobrir as despesas. A Comissão vai batendo de porta em porta - EMBRATUR, Secretarias de Estado, empresas, bancos, famílias da região – e, enquanto os recursos pingam, renovam-se os contatos com grupos folclóricos de vários pontos do País.

Fechada a programação, é hora de conferir as disponibilidades de caixa: com a ajuda da Prefeitura serão fornecidas todas as roupas (ou tecidos) e calçados que os componentes dos grupos usarão em suas apresentações, obedecendo rigorosamente às exigências de tipo, cor e textura. Há alguns anos atrás, revela Sant'anna, grande quantidade de tecido, adquirida por preço vantajoso, foi inutilizada por não corresponder às necessidades do grupo que utilizaria o material.

Mas, nenhum membro da Comissão ficará zangado se um componente de grupo dançar com o tênis gasto ou uma barra descosturada. É tudo gente humilde que, nessas ocasiões, usufrui de duas raras oportunidades: mostrar sua arte a uma plateia interessada e ganhar roupa e sapato novos que, à falta de outros, são imediatamente incorporados ao uso diário.

O mesmo brilho apesar da crise – Vizinha de Bebedouro, a “capital mundial da laranja”, Olímpia viu sua economia florescer “à sombra dos laranjais em flor” que, da poesia, passaram à pauta de exportação, consolidando empresas e fortunas.

Nem por isso, entretanto, o festival de folclore, há 20 anos a festa mais tradicional da região, ficou imune à crise. A promoção, que já reuniu 80 grupos, este ano teve 60, compensando essa defasagem com uma variedade maior de danças. Segundo Sant'Anna, a inflação está dificultando a contratação de grupos de Estados distantes como o Ceará, representado pelo “conjunto folclórico do SESI” (40 elementos) que viajou 52 horas para chegar a Olímpia, num investimento que custou aos organizadores só em transporte e alimentação: Cr\$10 milhões.

Alojados nas escolas, os participantes do festival são alimentados no mesmo local ou no abrigo São José, cuja cozinha, alugada pela Prefeitura, serve mais de mil refeições diárias. Cada grupo conta com o acompanhamento permanente de um guia, membro da Comissão que tanto pode correr à farmácia para atender a um mal-estar imprevisto ou sair a recolher os tresmalhados que, fascinados pelas atrações da festa, se transviam do grupo.

Cada festival, “é um trabalho doido” em que o Prof. Sant'anna se envolve até a medula, a ponto dos amigos dizerem que ele, solteiro aos 40 anos, “se casou com o folclore”. Mais do que sua paixão pela arte popular, Sant'anna justifica todo esse empenho pelo grande número de grupos folclóricos que sobrevivem hoje, exclusivamente em função da festa de Olímpia. Fora dali, garante, essas manifestações não encontram ressonância, chegando até,

em alguns lugares, a serem marginalizadas e ridicularizadas. Com isso, o lamenta, os grupos sentem vergonha e se retraem, acabando por perder sua identidade cultural.

Ele cita o “Caiapó”, de São José do Rio Pardo, e o “Samba Lenço” de Mauá que não veem a hora de chegar à cidade onde são recebidos carinhosamente pelos alunos de Sant’Anna. Destaca, ainda, o “terno de Moçambique Branco N.Sr^a. do Rosário”, de Uberlândia, cujo capitão, mestre Protásio Motta, com mais de 70 anos, já não pode dançar por problemas cardíacos, mas só larga o grupo “quando morrer”. E há o “Batalhão de bacamarteiros e Samba de Aboio de Carmópolis”, Sergipe, cujos integrantes moram no povoado de Aguada, onde não existe nem telefone. O grupo é dirigido pelo Presidente da Câmara de Carmópolis que faz questão de se apresentar apenas como um elemento folk.

Embora consagrada como anfitriã do folclore brasileiro, Olímpia também conta com grupos locais entre os quais ternos de Moçambique, a congada do capitão José ferreira e cerca de 30 Folias de Reis, divididas por divergências nos seus conceitos de tradição, uma pretendo ser mais autêntica do que a outra e criando uma guerra que o Prof. Sant’anna contorna, com salomônica justiça, todos os anos simplesmente sorteando dois grupos para entrar no festival.

Da maldição à paixão – manifestações folclóricas, especialmente Folias de Reis, são coisas detestáveis. Essa foi a orientação que o garoto olimpiense José Sant’anna recebeu da família e de sua igreja no início de sua formação e que, curiosamente, fez com que se interessasse pelo folclore da cidade. Já no curso Científico, percebeu que, sem um conhecimento elementar da cultura folclórica, seria difícil compreender a obra dos principais autores brasileiros. Atirou-se, então, de cabeça ao estudo e à pesquisa e, após 10 anos de observação, decidiu que era hora de mostrar nas ruas o que se escondia nos estreitos limites dos fundos de quintal. Foi um Deus-nos-acuda, a igreja se scandalizou, ameaçou expulsá-lo, foi tachado de visionário e de louco, mas, em 1965 ele conseguiu apresentar 12 grupos folclóricos num barracão armado na EEPSC Capitão Narciso Bertolino, para uma plateia entusiasmada dos alunos do Prof. José Sant’anna, bem “ensaiados” para dar vivas e bater palmas”. Os próprios estudantes preparavam e serviam a comida aos participantes, numa experiência que Sant’anna classifica como “maravilhosa”.

Dada a larga repercussão, a festa extravazou para as ruas e ganhou a cidade trazendo grupos de Santa Catarina, Minas Gerais, Goiás, Maranhão, Rio Grande do Sul, Ceará, tendo

que, à altura do 9º festival, Olímpia já mostrara praticamente o folclore de todo o Brasil, incluindo, extraprograma, um conjunto de Lisboa.

Na verdade, lembra Sant'anna, tudo começou com a valorização dos grupos regionais de Congada, Moçambique, Cateretê e Reisado que sempre existiram, mas tinham vergonha de aparecer pela pobreza de suas roupas e instrumentos. Além disso, os componentes das Folias de Reis tinham de fugir da Polícia, que prendia e maltratava, classificando-os de exploradores, quando saíam na tradicional peregrinação sagrada a pedir “ajutórios” para as festas de 6 de janeiro. Em 1967, ofício da Comissão do Festival, enviado ao Secretário da Segurança Pública, solicitava o fim das perseguições policiais, pedido prontamente atendido pelo então governador Abreu Sodré.

Também outro problema, de ordem religiosa, foi resolvido, com as igrejas permitindo a realização das cerimônias das Folias diante do altar, com celebração de missas, o que, até então, era proibido. Para Sant'Anna, entretanto, uma das maiores vitórias foi ver sua igreja, agora mais aberta, cedendo espaço para alojamento dos folcloristas.

Outro festival: o da solidariedade – O Festival projetou nacionalmente a cidade que, de “Capital Paulista do Folclore”, título outorgado em 1967, por proposição do folclorista Hélio Damante, passou a “Capital Nacional do Folclore”, em 1977, pelo projeto do Prof. Ático Vilas-Boas da Mota. Entretanto, para os organizadores, o mais importante é o movimento de solidariedade que envolve toda a cidade, fazendo com que as famílias hospedem turistas, fornecendo água gelada aos participantes do desfile, alimentando estudantes “duros”, incentivando, participando e garantindo a continuidade da festa. (BOLETIM DO INTERIOR, v.17, setembro de 1984, São Paulo).

4.7 Quatro décadas de Festival do Folclore de Olímpia

Ao longo desses 40 anos, o festival de Olímpia tornou-se uma referência nacional sobre o folclore brasileiro, pois o encontro de diversas manifestações folclóricas, de interessados do assunto e de apresentação de um rico material para pesquisa, transformou-o numa oportunidade anual e única para estudiosos e pesquisadores coletarem informações.

Para o público em geral, tem-se constituído em preciosa oportunidade de conhecimento e valorização da nossa tão rica e diversificada tradição popular.

Muitas manifestações folclóricas, em todo o País, que estavam em extinção, viram neste festival a grande motivação para preservarem suas tradições e vêm se mantendo, graças ao trabalho iniciado pelo Prof. José Sant'anna e encampado definitivamente pela comunidade olimpiense.

Em síntese, os principais benefícios que a realização do Festival de Folclore Nacional de Olímpia proporciona são:

- Fomentação intensa de atividades culturais ligadas às tradições populares, tais como teatro, literatura, música, dança, recitação, artes plásticas, artesanato, folguedos, crenças, comidas típicas, etc.;
- Movimentação da economia regional, gerando um aumento de fluxo turístico no município, o que traz um incremento no trabalho temporário e em novas atividades econômicas, contribuindo para a melhoria de vida da população;
- O Fefol tem atraído um público aproximadamente de 150 mil pessoas durante os seus 8 dias de duração, provenientes de todas as partes do Brasil, e até do exterior, em busca de conhecer a nossa realidade cultural popular. Graças à sua riqueza e amplitude, proporciona aos seus visitantes a oportunidade de ver, em um único local e em curto espaço de tempo, grande parte das belezas das tradições e raízes brasileiras.

A profusão de áreas das artes desenvolvida nos oito dias de festival, e na sua sequência, através das pesquisas que estimula, é facilmente descritível:

- a) Artes cênicas: dança, mímica e teatro - nas apresentações dos grupos folclóricos de todo o país, que se constituem na atração maior e principal foco de interesse da população;
- b) Artes plásticas: pintura, na exposição e concurso anual, e escultura, em várias modalidades de artesanato;
- c) Audiovisual: documentação fotográfica de todas as atividades e gravação de imagens e sons de todas as apresentações e oficinas que compõem a programação. Esse material resulta em uma fonte de pesquisa de inestimável valor para o desenvolvimento de teses, livros e documentários sobre o folclore brasileiro, bem como para a oferta de infraestrutura técnica em organização de trabalhos do gênero (elaboração de material para acervo de cada Festival,

constituindo uma espécie de memória sobre o assunto, ao longo dos anos – em 2001, por exemplo, profissionais especializados em televisão gravaram 12 fitas Betacam de 30 minutos cada, já disponíveis para pesquisas por parte da coletividade);

d) Humanidades: o rico acervo e o Anuário (com 150 páginas em 2001) que a cada ano deixam registrados acréscimos sucessivos de informações sobre nossas raízes folclóricas;

e) Música: riquíssimo material tanto em canto como instrumental (sons puros e originais de instrumentos, em sua maioria artesanais), sempre preservando as nossas raízes;

f) Patrimônio Cultural: grandioso evento para composição de acervos, de artesanato, de folclore, e, indiretamente, das culturas afro-brasileira e indígena; progressivo enriquecimento do Museu Olimpiense de Folclore, fundado em 1977, que possui representativa coleção de peças sobre os usos e costumes brasileiros, depoimentos gravados e outras manifestações culturais.

Enfim, a contribuição que esse evento vem trazendo desde 1965 até os nossos dias, para a evolução dos estudos sobre as raízes brasileiras é de tal monta que não seria exagero considerá-lo a mais rica e abrangente fonte de ensinamentos sobre o folclore brasileiro em nosso país.

É interessante observar que, da maneira como sempre foi realizado nessas últimas quatro décadas, ou seja, transpondo limites de informações sobre o assunto, hoje, mesmo com a ausência de seu criador, permanece a mesma mentalidade na comunidade olimpiense, pois em cada cidadão com um mínimo de escolaridade tem-se um crítico a sugerir e a cobrar, de maneira participativa, resultados e evoluções dos festejos.

É comum deparar-se, em acontecimentos culturais de mostra do Folclore Brasileiro por todo o nosso país, principalmente em grandes centros e universidades (SESC, SENAI, UNICAMP e outros), com trabalhos de audiovisual elaborados a partir de pesquisa feita durante o nosso evento. Isto comprova a continuidade da mostra folclórica de Olímpia, que não se encerra ao final de seus dias de espetáculo, mas continua a gerar frutos sobre a nossa cultura.

Quando afirmamos que dos Festivais do Folclore de Olímpia depende a sobrevivência de vários grupos folclóricos do País, não estamos fazendo mera prática de retórica, pois este fato é constatável entre muitos dos seus participantes que, em vez de encerrarem suas atividades, aprimoram-nas e vislumbram perpetuá-las, passando-as de uma geração à outra.

É comum ver-se no mesmo grupo folclórico componentes de faixas etárias correspondentes a 3 gerações, tendo já se verificado até 4 gerações, com bisavôs e bisnetos dançando lado a lado.

Esse acontecimento se esteia nas ideias de permanência e crescimento com qualidade, e é tão rico e essencial para a preservação de nossa cultura, quanto difícil de ser mantido e estimulado com a adesão de novos interessados, sobretudo ante a massificação dos apelos da globalização. Talvez o argumento mais singelo e definitivo da sua continuidade esteja simplesmente no fato de o Fefol ser um evento de importância intrínseca para o realce da cultura, da identidade nacional e uma fonte de pesquisa de raro valor sobre o folclore de nosso país.

Plano de Ação - Com base na organização de festivais anteriores, tornam-se possíveis aperfeiçoamentos constantes nos eventos subsequentes, ano após ano, por meio dos quais se podem prever com precisão cada vez maior. Assim, enumeramos a seguir as tarefas que constituem a espinha dorsal da organização do festival e os principais objetos da nossa Estratégia de Ação:

- Estabelecimento de planos de ação e gerenciamento geral dos trabalhos realizados pela Prefeitura Municipal, Polícia Militar, Corpo de Bombeiros, Secretaria da Saúde, Secretaria de Educação, Conselho Tutelar da Criança e do Adolescente, Rotary, Lions, Lojas Maçônicas e entidades filantrópicas participantes do evento;
- Formação das diversas equipes de trabalho: logísticas e culturais;
- Locação de barracas e tendas destinadas à instalação de mostra de artesanato, elaboração de comidas típicas, exposição de artes pictóricas, etc.;
- Locação e programação de instalação e desmontagem de palco, camarins e área de ensaios, equipamentos de iluminação e som, projetores e telões e painel eletrônico;
- Seleção e contatos para contratação de grupos folclóricos;
- Contratação de empresas de ônibus para transporte dos grupos folclóricos;
- Aquisição de material gráfico de publicidade;
- Elaboração dos Anuários (2000) e certificados de participação (4000);
- Contratação da divulgação em imprensa escrita, falada e televisiva;
- Coquetel de lançamento do anuário, dirigido principalmente à imprensa e autoridades regionais;
- Convites a autoridades e entidades culturais e administrativas regionais, estaduais e federais, relacionadas com o evento;

Vale ainda lembrar que, por se tratar de evento de utilidade pública municipal (cidade ganha tanto no aspecto cultural como no econômico), a atuação da Prefeitura Municipal é marcante no apoio logístico à organização do evento, dentre as quais podemos citar:

- Preparação (limpeza geral, capina, melhoria de pavimentação e pequenos reparos) da Praça de Atividades Folclóricas Prof. José Sant'anna, construída em área de 9,6 hectares, dotada de arena de 2.500m² com arquibancada para 4.000 pessoas, e, ao seu redor e com visão plena do local do palco, quatro grandes galpões de área total aproximada de 5.000m², cada uma dotada de infraestrutura sanitária (WC masculino e feminino). O restante da área do recinto abrigará um parque de diversões, 40 pequenas barracas construídas em alvenaria, 50 tendas locadas provisoriamente, área de estacionamento com 1.000 vagas, prédio da administração, 3 prédios de utilização múltipla para retaguarda do festival, amplos camarins na retaguarda do local de montagem do palco;
- Estudo e implantação de sistema viário na cidade, específico para o período do evento;
- Fornecimento de insumos e materiais de consumo, pessoal de retaguarda administrativa (contabilidade, secretária e auxiliar administrativo) e equipamentos de informática e telefonia;
- Preparação dos alojamentos para os componentes dos grupos folclóricos, com instalação de camas e colchões em escolas locais;
- Preparação de refeitório em galpão (obtido através de cessão provisória) e elaboração das refeições para os componentes dos grupos folclóricos (cerca de 10.000 refeições), pela Cozinha Piloto Municipal, com os ingredientes a serem obtidos por meio de doações;
- Guarda, limpeza permanente e segurança do recinto;
- Instalação provisória de transformadores, revisão, adequação e assistência geral de manutenção das instalações elétricas e hidráulicas do recinto, inclusive eletricitas e encanadores de plantão durante todo o evento;
- Material para acervo (fotográfico e de vídeo);
- Serviços de palco durante o evento: contrarregra, retaguarda e apresentadores.

4.8 Critério de Escolha dos Grupos Folclóricos

– itens cachês e transporte dos grupos –

A definição de escolha dos grupos contratados é feita a partir de critérios que visam racionalizá-la ao máximo, sem se desviar do principal objetivo que é a grandiosidade à altura de um evento de quase quatro décadas. Assim, os procedimentos são conduzidos para o fim, a partir dos seguintes itens:

- qualidade e tradição: com base em conhecimento e experiência adquiridos em outros festivais ou em informações de terceiros (pessoas ou entidades comprovadamente idôneas e ligadas ao estudo do folclore), são considerados os potenciais cultural e artístico do grupo (qualidade de apresentação, coreografia, vestimentas, equipamentos, etc.);
- organização e quantidade de componentes: nas informações obtidas, dirige-se atenção especial às condições da organização dos grupos, quanto a atividades permanentes ou de forma de constituição, evitando-se, com este procedimento, a contratação de equipes que, dada a sua precária constituição, possam causar problemas à festa e comprometer a sua programação. Por outro lado, considera-se também a quantidade de componentes, pois, baseados em fatos anteriores e salvo raríssimas exceções, um grupo composto por poucas pessoas, correrá um sério risco de não atrair a atenção da plateia, em face das consideráveis dimensões do local apresentação;
- diversidade de temáticas e regiões: norteia-se a escolha dos grupos de maneira a se obter o máximo de temáticas possível. Nas exceções que se faz a este procedimento, procura-se, dentro da eventual repetição de temas, eleger-se grupos com versões diferentes sobre o mesmo assunto, que se manifestam pela indumentária, tipo de música de acompanhamento ou regionalização;
- custo-benefício: há grupos de qualidade compatível com o evento, porém de custos finais tão altos (cachê+transporte) que se tornam desaconselháveis, uma vez que, não raramente, com a verba a ser gasta com um deles é possível viabilizar a contratação de dois ou mais, plenamente à altura do festival. Nessas situações, opta-se pela segunda hipótese ou, raramente, tenta-se viabilizar o grupo oneroso, mas de potencial extremamente atraente, por meio de subsídios ou patrocínios específicos.

Há uma grande variação nos custos de cachês e transportes dos grupos, alicerçada, principalmente, na qualidade ou sofisticação, quantidade de participantes, distância de viagem, existência de subsídios na origem e outros.

Considerando o grande número de pessoas que participam dos grupos, no Festival (em 2001 participaram mais de 2.300 pessoas), conclui-se que a definição e a consequente contratação do elenco final de grupos de danças folclóricas são assuntos a serem tratados com cuidado especial, pois implicam substanciais custos, e são diretamente responsáveis pelo sucesso do evento.

Assim, a importante definição deve acontecer em datas mais próximas ao evento, aproximadamente 40 (quarenta) dias antes do início do mesmo.

Tal conduta sugere que estimativas com muita antecedência tenham a sua elaboração substancialmente dificultada, ou até mesmo impossibilitada.

Todavia, com base na experiência adquirida, já colocada à prova no passado, dados de contratações feitas em anos anteriores proveem essa tarefa de uma boa fundamentação, levando-a a soluções plenamente satisfatórias. (ANUÁRIO DO FOLCLORE Nº 35, 2005).

4.9 Divulgação do Festival

O conceito de sociedade espetáculo utilizado pelo teórico francês Guy Debord e seus companheiros na Internacional Situacionista tem causado impacto em diversas teorias.

O Fefol já havia mostrado sua face e realizadas duas edições, de 65 e 66, portanto anterior ao conceito do teórico francês de 1967.

Vê-se que a intenção de seu idealizador não era apresentar algo caracterizado ou para servir como espetáculo. Era o engrandecer da exposição ou das exposições iniciadas no final dos anos 50. Seria, por certo, uma rica oportunidade de mostrar que havia colecionado e um despertar para o que viria depois e mantido até hoje.

Na programação do Festival: nos dois primeiros anos do Fefol a programação era mimeografada.

Depois passou a ser impressa em folhetos, também muito simples, o qual era publicado nos semanários de Olímpia.

Somente a partir do 5º Fefol é que o catálogo das apresentações melhorou sua estampa e, de 1982 para cá passou a ser mais sofisticado.

O programa do Fefol é minuciosamente elaborado e sua capa nos últimos anos é uma miniatura da festa.

Muitos cartazes divulgaram o Fefol. Houve ano em que mais de uma estampa do cartaz foi publicado. Muitas escolas se associaram ao movimento mandando imprimir cartazes embora simples para a divulgação do grande evento cultural.

Em 25 anos de Fefol mais de 40 cartazes registram. De 1982 aos nossos dias o motivo (estampa) do pôster foi o mesmo da capa do Anuário com pequenas modificações.

Os pioneiros estudos sobre os meios de comunicação de massa foram feitos quando se deu a expansão das ondas de rádio. O rádio, mais do que o telefone e o telégrafo, despertou interesse porque com ele iniciou-se a informação e a comunicação de massa à distância.

No Brasil, nos anos 1940, durante a ditadura de Getúlio Vargas, foi criado pelo governo um programa diário para transmitir as notícias oficiais e as ideias do ditador: a Voz do Brasil, que existe até hoje.

De igual impacto e poder de convencimento é a televisão. Para comentar e criticar esse poderio, o cinema produziu alguns filmes.

Contemporâneo do festival do folclore o rádio olimpiense desde que se deparou com ele tenta resgatar a condição de auxiliar no dinamismo do evento. Realizando este percurso ambos caminharam juntos na busca incessante da manutenção deste patrimônio cultural.

Aos locais, olimpienses, percebem-se os movimentos de um consumidor no seu dia-a-dia de escutar o rádio. O rádio como instrumento e como possibilidade.

O festival na televisão faz presença na época em que é realizado. A RTC (Cultura) é a que mais cumpre o papel de divulgá-lo. As redes de TV Bandeirantes e a Globo têm apresentado recortes do evento em suas programações. Atualmente a TVTem afiliada da Globo tem comparecido para mostrar os acontecimentos do evento.

No cinema os documentários de Jean Manson divulgaram o festival nas aberturas das sessões de cinema por esse Brasil afora.(ANEXO C, depoimento Willian p.129-133).

A imprensa escrita através dos jornais locais e regionais é que tem divulgado mais permanentemente a programação do festival e presentes assiduamente desde os primeiros anos de realização do Fefol. Assim a Voz do Povo, Tablóide da Nova Paulista, Folha da Região, Planeta News e Diário da Região são aqueles que marcaram e marcam presença nos acontecimentos referentes ao folclore.

4.10 A importância do Festival para a cidade

Aqui o objetivo é dentre os diversos tipos de festas nas diferentes localidades mostrar o lugar significativo que o Festival ocupa na dinâmica da interiorana cidade.

Nesse contexto, as atividades sociais são celebradas, ritualizadas e reatualizadas e assim representam as identidades locais. Dessa forma, essa característica permite que o Festival seja apropriado para afirmação do que é singular na localidade.

Algumas cidades experimentam reestruturação e se remodelam. A relação Festival e identidade se afirmam como reflexões para pensar a cidade. Nesse processo de recriação e reinvenção da festa, os rituais, que inicialmente possuíam um caráter quase espontâneo dos valores e das tradições populares dos diversos grupos sociais, vêm sendo apropriados pelos administradores públicos e empresariais, transformando-se em megaeventos, cujo caráter de empreendimento econômico e comercial tornou-se muito acentuado.

Uma vez institucionalizados pelo poder público, esses eventos têm assumido a forma de grandes espetáculos urbanos, atraindo pessoas e gerando renda. Um dos significados da festa está no seu poder de mobilizar ou forçar as identidades em nível sociogeográfico, já que seu significado profundo, suas manifestações, a liturgia de seu desenvolvimento, os discursos e os mitos mantêm trabalhando de perto ou de longe a unidade e a identidade social.

Fig. 9 – Mudança do Fefol de agosto para julho



Fonte: Anuário 47º Fefol

Como dito anteriormente o depoimento para a mudança está presente no ANEXO C, p.127-128.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dissipadas em parte as dúvidas conceituais de folclore, parafolclore, cultura, popular, mas com a certeza de que sempre será matéria para discussões, a busca se fez, neste trabalho, em como estabelecer um contexto cultural e comunicacional para a análise do grande evento olimpiense. Os horizontes para pesquisa são largos, e as portas abertas, inúmeras.

Agora, já fazendo parte da cultura da mídia, globalização, cibercultura, a festa se depara com novos desafios no cenário teórico e na análise dessas novas formas de cultura global. Adentrada no século XXI a mídia se incorporou na vida cotidiana. O entretenimento, a informação e o consumo influem os pensamentos e as ações.

Os espetáculos sedutores fascinam os ingênuos e os consumidores sob a influência de uma cultura imagética multimídia. Estamos *on line*. Virtuais. O espetáculo como a tendência a fazer ver, por diferentes mediações especializadas o mundo, não muito possível de ser tocado serve-se da visão como sentido privilegiado, visto que antes o fora pelo tato.

O espetáculo, incansável, navega através dos principais domínios da política, da economia, da sociedade, da cultura e da vida cotidiana da era contemporânea. Ele, por meio de novos espaços e sites está se tornando princípio organizacional de nossa existência.

O festival, o folclore, as maravilhas desta festa, que espaço está ou estará sendo reservado a eles?

A cultura da mídia promove espetáculos. Novas multimídias que sintetizam as formas de rádio, filme, noticiário de TV e entretenimento continuarão evoluindo procurando alternativas e na procura de espaços, alimentando fantasias e sonhos. Se tudo se esvaziar ainda resta a esperança, o poder de realização, a confiança no criativo e, especialmente, no poético.

O Fefol é considerado por seus cultuadores como o responsável pela designação da cidade de Olímpia de “a capital nacional do folclore” existindo uma tendência entre as pessoas, habitantes locais, em destacar as potencialidades da localidade convidando as pessoas de outros confins para que venham conhecer a cidade e o festival. É sinal que o desejo do encontro, da convivência, da troca de experiência estão mais do que presentes. É a exposição dos desejos da cultura e da comunicação.

O Festival não é monopólio de quem organiza e nem de quem observa ou participa. É multidisciplinar bem como interdisciplinar. De outra forma tem origem em diferentes lugares. Todos participantes têm seus campos, suas culturas, seus territórios. Dá conta da antropologia, da literatura, da arte, faz história; procura manter e mantém o espaço que parece estar reservado para sempre à cultura. Cumpre com certeza, a tarefa de aproximar pessoas e abre vias de compreensão e comunicação entre elas. Daqui para frente só o tempo dirá se a decisão de antecipar sua realização de agosto para julho foi acertada.

O Festival do Folclore de Olímpia é uma festa popular nos múltiplos sentidos do termo.

Essa mostra de manifestações populares marca a ruptura com o cotidiano.

Representa a busca de um significado para a vida cultural da região onde ele existe e do País ao acolher os grupos das diversas regiões.

Demonstra ao longo de sua realização um dinamismo que pode acontecer lentamente mas a confiança é que acompanhe a evolução dos tempos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular?** São Paulo: Brasiliense, 1995. (Col. Primeiros Passos).
- AZEVEDO, Fernando de. **A Cultura Brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BANDUCCI JR, Álvaro e BARRETO, Margarita (orgs.). **Turismo e Identidade Local**: Uma visão antropológica. Campinas: Papirus, 2001.
- BAUER, Martin e GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um Manual Prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: Teoria e Metodologia. SBCampo: UMESP, 2004.
- _____. **Folkcomunicação**: um estudo do agentes e meios populares de informações de fatos e expressões de ideias. Porto Alegre. EDIPUCRS, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. (trad. Myriam Ávila, Elian L.L. Reis, Gláucia R. Gonçalves), Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é Comunicação**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Col. Primeiros Passos).
- BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura popular**: Leitura de operárias. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BRAGA, Sergio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Rio de Janeiro: FUNARTE/EDUA, 2002.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, (Col. Primeiros Passos).
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. (trad. Denise Bottman) São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CARNEIRO, Edison. **A dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CARRASCO, Walcyr. **Lendas e fábulas do folclore brasileiro**. São Paulo: Manole, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Folclore do Brasil**. Brasil/Portugal: Fundo de Cultura, 1969.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. **Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1990.

_____. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

COHN, Gabriel. (org.) **Comunicação e Indústria Cultural**, São Paulo: Nacional, 1977.

DELLA MÔNICA, Laura. **Acorda Povo!** Olímpia: PM Olímpia, 1986.

_____. **Turismo e Folclore**. São Paulo: Global, 2001.

DUVIGNEAUD, Jean. **A Festa**. In: VARELA, M. H. e LUCAS, A. M. R. **Antropologia: Paisagens, sábios e selvagens**. Porto: Porto, 1982.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**, São Paulo: São Paulo: Vozes, 1979.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2003.

FERREIRA, Giovandro M., HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C, MORAIS, Osvando José de (orgs.). **Teorias da Comunicação Trajetórias Investigativas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

FERREIRA, Maria N. (org.) **Identidade Cultural e Turismo Emancipador**. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2005.

_____. **Alternativas Metodológicas para a Produção Científica**. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2006.

_____. (org.) **Cultura, Comunicação e Movimentos Sociais**. São Paulo: CELACC-ECA/USP, 2007.

_____. **As Festas Populares na expansão do Turismo: a Experiência Italiana**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

FRANZONI, Vilma; BOAVENTURA, R.C.F.; GONÇALVES, M.C.P.F. (orgs). **Manual de Normatização de Apresentação de Teses, Dissertações e TCC da Universidade de Sorocaba**, Sorocaba: EDUNISO, 2010.

GASTAL, Susana e MOESCH, Marutschka Martini. **Turismo, Políticas Públicas e Cidadania**, Porto Alegre: Aleph, 2007.

GOBBI, M.Cristina. **Vida e Obra de Luiz Beltrão**. Disponível na **Revista Enfolkom**, produzida por alunos do programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UMESP, SBCampo:1998.

GRAMSCI, Antonio. **Observações sobre o folclore**. In: Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOHLFELDT, Antonio et al. (org). **Folkcomunicação: positivo oportunismo de quase meio século**. Anuário UNESCO/UMESP de comunicação regional. SBCampo, 2002.

_____. **Teorias da comunicação: Conceitos, escola e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. & GOBBI, M.C. (orgs.) **Teoria da Comunicação: Antologia de Pesquisadores brasileiros**, Porto Alegre: Sulina, 2007.

LAPENDA, Ana L., BARRETO, José R.P., SETE, Nilza M.Nunes **A Missa do Vaqueiro: Uma abordagem cultural**. Recife: Apipucos, 1990.

LIMA, Rossini Tavares, **A ciência do folclore**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUCENA FILHO, Severino Alves de. **A festa junina em Campina Grande-PB: uma estratégia de folkmarketing**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 2007.

LUYTEN, Joseph M. **Folkmídia**. In: Intercom 2002. Anais. Salvador: 2002.

MARANGONI, José M. J. **Olímpia Cidade Menina - Moça: 1857-1941**, Olímpia, SP: Centrograf, 2001.v.1.

_____. **Olímpia Cidade Menina -Moça: 1941-1965**, Olímpia, SP: Centrograf, 2002.v.2.

_____. **Olímpia Cidade Menina-Moça: 1965-2003**, Olímpia, SP: Centrograf, 2003.v.3.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2009.

MELO, José Marques de. (Org.) **Agenda da Folkcomunicação na passagem do século**. Cátedra UNESCO. São Bernardo do Campo: UMESP, 1998.

_____. **Pensamento comunicacional latino americano: Denúncia ao pragmatismo utópico**. São Bernardo do Campo: 2004.

MORAES, Fernando Oliveira de. **A festa do divino em Mogi das Cruzes: folclore e massificação na sociedade contemporânea**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

MORIN, Edgar, Jean-Louis Le Moigne (trad.Nurimar Maria Falci). **A inteligência da complexidade**, São Paulo: Peirópolis, 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**, São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Românticos e folcloristas: cultura popular.** São Paulo: Olho d'água, 1992.

_____. **Mundialização e cultura.** São Paulo, 1994.

PELEGRINI, Sandra C.A e FUNARI, Pedro Paulo **O que é Patrimônio Cultural Imaterial.** São Paulo: Brasiliense, 2008. (Col. Primeiros Passos).

PELLEGRINI FILHO, Américo. **Folclore paulista:** documentário e calendário. São Paulo: Cortez, 1985.

ROCHA, Everardo. **O que é Etnocentrismo,** São Paulo: Brasiliense, 2006. (Col. Primeiros Passos).

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2006. (Col. Primeiros Passos).

SCHMIDT, Cristina. (org.) **Folkcomunicação na Arena Global:** Avanços Teóricos e Metodológicos. São Paulo: Ductor, 2006.

SILVA, Carlos Eduardo Lins e. Cultura de massa e cultura popular. In: MELO, José Marques de. (Coord.) Comunicação e classes subalternas. São Paulo: Cortez, 1980.

THOMPSON, E.P. **Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VARELA, M. Helena e LUCAS, Antonio M.Rollo. **Antropologia: paisagens, sábios e selvagens.** Porto: Porto, 1982.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade.** São Paulo: Vozes, 2007.

ANUÁRIOS

ANUÁRIO DO 8º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO III, Nº 3, Olímpia: Gráfica Novo Mundo, 1972.

ANUÁRIO DO 12º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO VI, Nº 7, Olímpia: Gráfica Novo Mundo, 1976.

ANUÁRIO DO 13º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO VII, Nº 8, Olímpia: Gráfica Novo Mundo, 1977.

ANUÁRIO DO 14º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO VIII, Nº 9, Olímpia: Rossi, 1978.

ANUÁRIO DO 18º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO IX, Nº 10, 11, 12, Olímpia: Bradesco, 1982.

ANUÁRIO DO 19º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO X, Nº 13, Olímpia: Bradesco, 1983.

ANUÁRIO DO 20º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XI, Nº 14, Olímpia: Bradesco, 1984.

ANUÁRIO DO 21º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XII, Nº 15, Olímpia: Bradesco, 1985.

ANUÁRIO DO 22º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XIII, Nº 16, Olímpia: Bradesco, 1986.

ANUÁRIO DO 23º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XIV, Nº17, Olímpia: Bradesco, 1987.

ANUÁRIO DO 24º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XV, Nº 18, Olímpia: Bradesco, 1988.

ANUÁRIO DO 25º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XVI, Nº 19, Olímpia: Bradesco, 1989.

ANUÁRIO DO 26º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XVII, Nº 20, Olímpia: Bradesco, 1990.

ANUÁRIO DO 30º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXI, Nº 24, Olímpia: Centrograf, 1994.

ANUÁRIO DO 33º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXIV, Nº 27, Olímpia: Centrograf, 1997.

ANUÁRIO DO 34º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXV, Nº 28, Olímpia: Centrograf, 1998.

ANUÁRIO DO 35º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXVI, Nº 29, Olímpia: Centrograf, 1999.

ANUÁRIO DO 36º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXVII, Nº 30, Olímpia: Centrograf, 2000.

ANUÁRIO DO 37º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXVIII, Nº 31, Olímpia: Centrograf, 2001.

ANUÁRIO DO 38º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXIX, Nº 32, Olímpia: Centrograf, 2002.

ANUÁRIO DO 39º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXX, Nº 33, Olímpia: Centrograf, 2003.

ANUÁRIO DO 40º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO, XXXI, Nº 34, Olímpia: Centrograf, 2004.

ANUÁRIO DO 41º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXII, Nº 35, Olímpia: Centrograf, 2005.

ANUÁRIO DO 42º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXIII, Nº 36, Olímpia: Fotogravura Rio Preto, 2006.

ANUÁRIO DO 43º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXIV, Nº 37, Olímpia: Centrograf, 2007.

ANUÁRIO DO 44º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXV, Nº 38, Olímpia: Fotogravura Rio Preto, 2008.

ANUÁRIO DO 45º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXVI, Nº 39, Olímpia: Centrograf, 2009.

ANUÁRIO DO 46º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXVII, Nº 40, Olímpia: Centrograf, 2010.

ANUÁRIO DO 47º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXVIII, Nº 41, Olímpia: AODFB/RP, 2011.

ANUÁRIO DO 48º FESTIVAL DO FOLCLORE. ANO XXXVIII, Nº 42, Olímpia: AODFB/RP, 2012.

JORNAIS, PERIÓDICOS

BOLETIM DO INTERIOR. São Paulo, SP, v.17, set. 1984.

FOLHA DA REGIÃO. Olímpia, SP, ano XXXII, n. 2015, 30.7.2011.

FOLHA DE SÃO PAULO, FESTAS POPULARES Nº 6 Coleção Fotos Antigas do Brasil. São Paulo, SP, 2012.

GAZETA REGIONAL. Olímpia, SP, Ed. 180, 20.08.2010.

GAZETA REGIONAL. Olímpia, SP, Ed. 227, 29.07.2011.

PLANETA NEWS. Olímpia, SP, n. 335, 24.07.2009.

PLANETA NEWS. Olímpia, SP, n. 392, 20.08.2010.

PLANETA NEWS. Olímpia, SP, n. 438, 29.07.2011.

TABLÓIDE DA NOVA PAULISTA. Olímpia, SP, ano 49, n. 2167. 20.08.2010.

REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. São Paulo, SP, v.34, n.1, Jan/Jun. 2011.

REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. São Paulo, SP, v.34, n.2, Jul/Dez. 2011.

REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. São Paulo, SP, v.34, n.1, Jan/Jun. 2010.

REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM. São Paulo, SP, v.34, n.2, Jul/Dez. 2010.

REVISTA VIRTUAL PARTES – TURISMO - Cheila Camila Pereira e Poliana Fabíola Carozo, 05.02.2008.

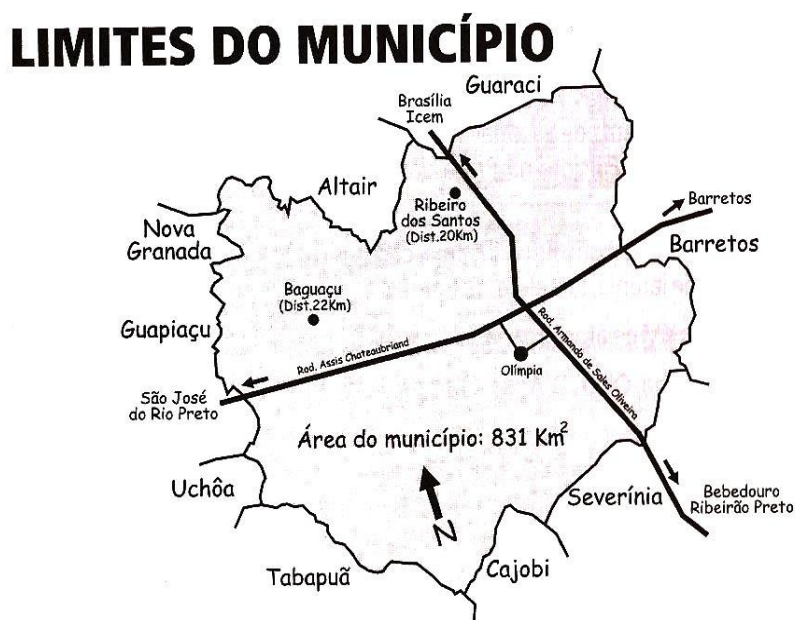
I CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, Rio de Janeiro, RJ, 1951.

CADERNOS DE FOLCLORE Nº 15 MEC RIO DE JANEIRO: 1973 CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO.

GEO CIÊNCIAS USP Online. Disponível em: <<http://www.igc.usp.br/geologia/aquífero>>. Acesso em: 23 mai. 2009.

ANEXO A: Localização do Município de Olímpia, Recinto e Fotos de Grupos Participantes

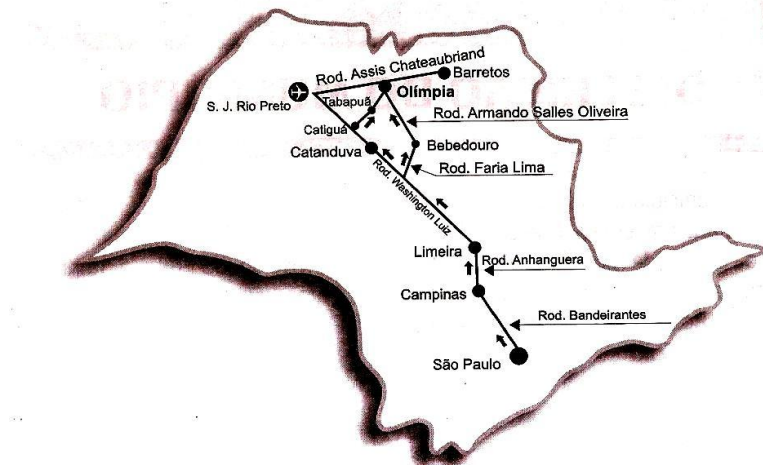
Fig.10 – Mapa do Município de Olímpia



Fonte: Anuário do 40º FEFOL, 2004. Wellington Cudinoto

Fig.11 – Mapa de Localização de Olímpia no Estado de São Paulo

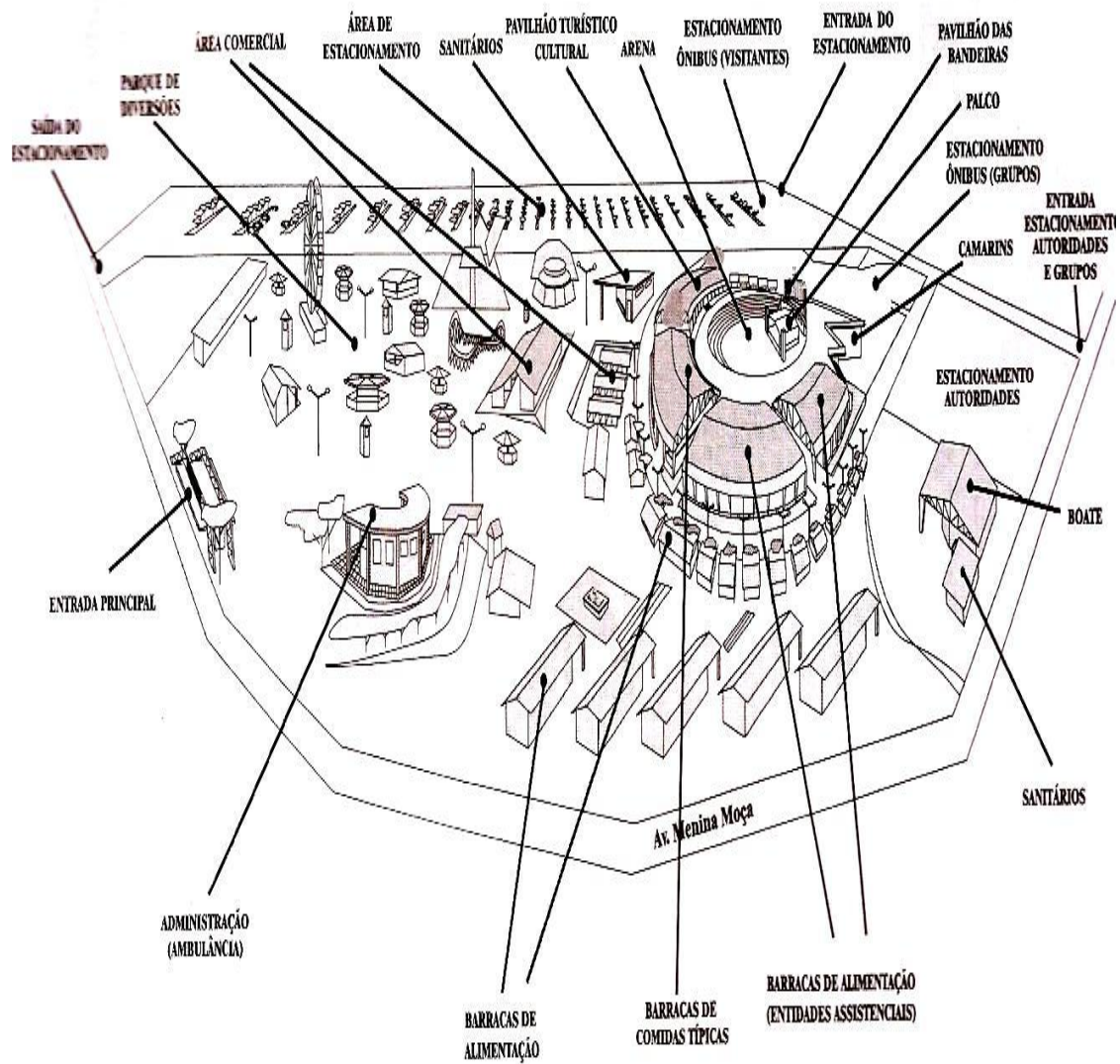
LOCALIZAÇÃO



Fonte: Anuário do 40º FEFOL, 2004. Wellington Cudinhoto

Fig.12 – Mapa Geral do Recinto

MAPA GERAL DO RECINTO - LOCALIZE-SE



FRNANDO STORTO - Arquiteto/ Ago/ 2003

Fonte: Fernando Storto – Arquiteto/ Ago/2003

Fig.13 – Grupos Folclóricos



Cavalhada de S. Luíz de Paraitinga – S. Luíz de Paraitinga-SP



Aldeia Kyikatêjê Antati – Bom Jesus do Tocantins-PA



Juruá - Balé Folclórico Juvenil de São Paulo – São Paulo-SP

Fig.14 – Grupos Folclóricos



Grupo Elizabete Freire – Sertânia-PE

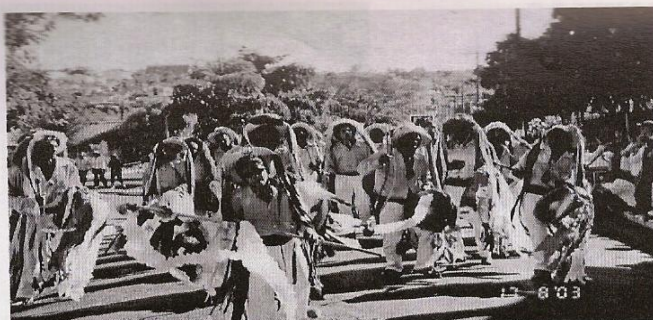


Grupo Jínga Bahia – Salvador-BA

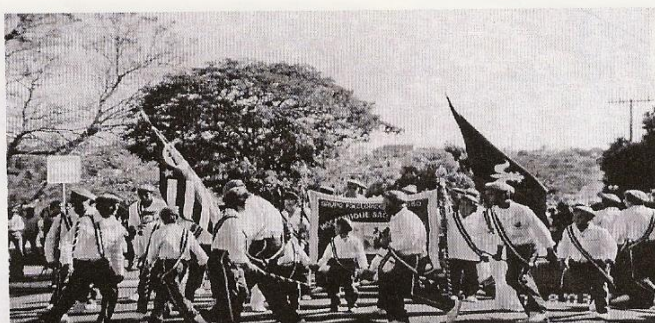


Grupo Rancho Velho – Caxias do Sul-RS

Fig.15 – Grupos Folclóricos



Terno de Congo Camisa Verde – Uberlândia-MG



Terno de Moçambique São Benedito – Lorena-SP



Grupo Folclórico Campinense – Campinas-SP



Bacamarteiros – Carmópolis-SE

Fig.16 – Grupos Folclóricos



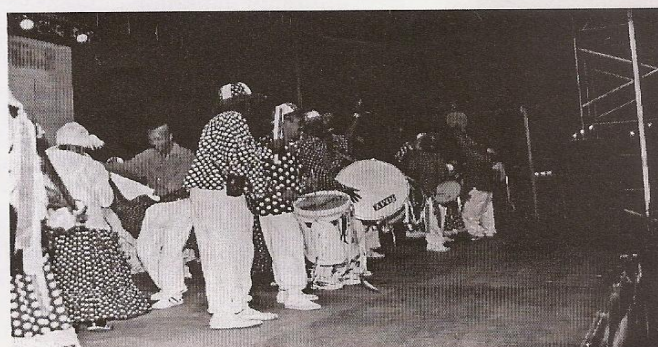
Terno de Congada Chapeus de Fitas – Olímpia-SP



Grupo Flor da Serra – Clã-Preta-AL



Quast - Quadrilha do Arraiá de Santa Terezinha – Brasília-DF



Samba Lenço – Mauá-SP

Fonte: Anuários Fefol

ANEXO B - Danças e Folguedos

(Fonte: ANUÁRIO DO FOLCLORE, Nº 35, 2005, p. 12-25, André L. Nakamura)

1 REGIÃO NORTE

1.1 Carimbó

Expressão máxima das danças folclóricas paraenses o Carimbó é de origem indígena, dos Tupinambás, com marcante influência negra e portuguesa. Aos tambores somam-se outros instrumentos como banjo, maracás, reco-recos, flautas e pandeiros, numa mistura de sons que imprime ao ritmo uma característica singular. O nome, de origem tupi, deriva do principal instrumento utilizado (um atabaque grande), o curimbó (curi- pau e m'bó – oco ou furado). Merece destaque a brincadeira do lenço desenvolvida na dança, em que os dançarinos vão se abaixando, com as pernas abertas e esticadas, para pegar com a boca o lenço deixado no chão por uma dançarina, sem tocar a mão ou qualquer outra parte do corpo no chão.

1.2 Chula Marajoara

É uma dança que louva divindades como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, em cujas festividades, na Ilha do Marajó, é bastante frequente. É dançada apenas por mulheres, descalças e com roupas estampadas, representando uma alegre forma de louvação.

1.3 Desfeiteira

Do Amazonas e do Pará, é uma dança lúdica, de origem portuguesa. Os pares vão dançando livremente. Há uma súbita parada da música executada pelo conjunto musical. O par que diante deste se encontra, no momento, é obrigado a declamar algum verso. Caso não o faça, é vaiado e deve pagar uma prenda.

1.4 Jacundá

Dança amazonense cujos passos se inspiram nos belos movimentos de nada do homônimo peixe. Os dançadores, em roda, giram no sentido anti-horário. Num dado momento, um solista fica no centro, dançando; é o “jacundá”. Fecha-se o círculo de dançadores, homens e mulheres são posicionados alternadamente, de mãos dadas, com força, ou de braços entrelaçados, e o solista tenta escapar do cerco. Ao conseguir, é substituído. É corrente nos povoados próximos ao Rio Madeira, em Antazes e em Novo Aripuanã.

1.4 Lundu Marajoara

Trata-se de uma autêntica representação coreográfica de uma conquista amorosa, empreendida com sedutores passos e movimentos. De origem africana, essa é a mais sensual das nossas danças populares. Na música que a acompanha, predominam instrumentos de sopro e atabaque, num ritmo lento e cadenciado. Chegou a ser proibida pelo governo federal, que cedeu às instâncias da Igreja Católica, que a considerava imoral. Não é mais mostrado como no passado, em que as negras a dançavam com os seios à mostra. As dançarinas usam blusas curtas e saias rodadas e os homens, sem camisa (dependendo do local) ou calças curtas.

1.5 Marabaixo

Do Estado do Amapá, é uma dança de origem negra, cujo ritmo é cadenciado por toscos tambores de madeira. Trata-se de um folguedo de maior ocorrência no Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa. As mulheres usam vestidos estampados e os homens, calças brancas, camisas bordadas e chapéus de palha. Alguns dos movimentos dos dançarinos fazem lembrar um pouco os da capoeira. Mas no Marabaixo não se segue uma coreografia básica; a improvisação é comum nessa dança.

1.6 Retumbão

É uma das manifestações que integram a Marujada de Bragança Paraense. As mulheres saem em cortejo pelas ruas da cidade, acompanhadas pelos homens e tocadores. É uma dança comandada pelas mulheres, por meio da Capitoa, que ostenta em suas mãos um bastão de madeira, ornado de flores, usado para indicar as mudanças de direção e de passos. As vestimentas do Retumbão são as mesmas usadas na Marujada. O ritmo da dança é determinado pelo tambor, o “bagre”. Dizem que o nome da dança provém das narrativas da região, segundo as quais eram “retumbantes” os sons dos tambores, fazendo-se ouvir a grandes distâncias.

1.7 Sirιά

O nome é apócope de “sirial” denominação dada pelos negros ao local em que recolhiam siris. Essa dança provém da região de Cametá, Pará. Os movimentos coreográficos - lentos inicialmente, acelerando-se do meio para o final – evocam os que os pescadores executam para a coleta de siris. Os dançarinos usam grandes chapéus de palha, a exemplo dos pescadores da referida localidade.

1.8 Vaqueiro do Marajó

Típica da Ilha do Marajó, Pará, onde há o maior rebanho de búfalos do País, esta dança retrata a lida dos vaqueiros do Norte do Brasil. Os dançarinos portam um laço para pegar gado e o giram acima de suas cabeças, simulando o preparo de uma laçada. Chapéus e capas são os trajes usados nessa dança, lembrando a roupa característica do vaqueiro dessa região, cujos movimentos em seu trabalho são coreograficamente imitados.

2 REGIÃO NORDESTE

2.1 Araruna

Do Rio Grande do Norte (também dançada na Paraíba) é uma dança que faz referência a um pássaro preto chamado araruna, proveniente do Pará, muito comum na região. Ele é uma ameaça constante aos arrozais. Quando despontam os pendões de arroz, essas aves passam a comê-los avidamente. Se não são contidas, devoram toda a plantação. Para garantir a colheita, então, há que se afugentar essas aves. É desse tanger das ararunas que se originaram a dança e a letra da música “xô, xô, xô, Araruna...” Os movimentos se dão para frente, para trás e para os lados. São passos alusivos ao próprio pássaro. Uma variante no Amazonas é chamada Iraúna, na qual há uma pequena encenação. Uma solista representa essa ave; um outro brincante, um caçador, que tenta capturá-la; quando consegue, assume o lugar do pássaro.

2.2 Bacamarteiros ou Batalhão de Bacamartes

Conjunto de homens portando armas rudimentares denominadas “bacamartes”, com pólvora de fabricação caseira, cujos tiros são disparados em manifestações populares como procissões, quermesses e outros festejos. Ao proceder aos tiros, em diversas posições, sem deixar Cairo “bacamarte”, os bacamarteiros demonstram sua destreza e habilidade. O grupo Bacamarteiros de Carmópolis, Sergipe, surgiu no início do século XIX. Desse grupo, fazem parte 40 homens e 20 mulheres, todos com roupas típicas do ciclo junino, que, após os tiros, dançam um samba de roda.

2.3 Baianas ou baiana

Originária de Pernambuco, nessa dança se apresentam mulheres trajadas com vestes tradicionais de baianas, que dançam e fazem evoluções ao som de instrumentos de percussão. É considerada uma adaptação rural dos maracatus pernambucanos, mesclada com músicas que fazem lembrar o canto dos negros nas senzalas e a coreografia por eles criada nos terreiros da Casa Grande. Quente e voluptuosos são os movimentos e os ritmos que acompanham a dança.

2.4 Caboclinhos

“Caboclinho é uma dança de origem indígena, como o próprio nome indica. No Nordeste, a palavra caboclo é utilizada para designar o índio ou, no máximo, o cruzamento de índio com o branco. E caboclinhos são os filhos dos caboclos” (Carlos da Fonte Filho, em “Espetáculos Populares de Pernambuco”, Edições Bagaço) . Dos mais antigos bailados de que se tem notícia no Brasil, foi registrado pela primeira vez em tribos indígenas nordestinas, em 1854, por Fernão Cardim, informa Gustavo Côrtes. “Atualmente, são grupos fantasiados de índios que, ao som de pequenas flautas e bandas de pífanos, saem pelas ruas das cidades do Nordeste, no período carnavalesco. Executam um bailado ritmado, em séries de saltos e bate-pés, marcado pelos estalidos secos das *preacas* (espécie de arco e flecha) (p. 92). Os dançarinos, que executam essa ágil coreografia, usam saias de penas, colares e adornos cintilantes, em meio a outros adereços.

2.5 Frevo

Máxima expressão do carnaval pernambucano, embora se tenha espreado por todo o Nordeste. Frevo é uma dança que ganha as ruas e os salões no ciclo carnavalesco. É dançada individualmente. Acelerados e energéticos são os passos dos dançarinos, que, em rápidos movimentos, se abaixam e se alteiam, esticando e dobrando as pernas. É uma dança que deriva da capoeira. **Gustavo Côrtes** informa que “das lutas de capoeira surgiram os passos geométricos e ritmados que compõem a dança (...). As sombrinhas, que eram utilizadas como arma no passado, viraram adereços coloridos, servindo para dar equilíbrio e graça aos

eletrizantes passos e tornando-se tradicional nos malabarismos executados pelos dançarinos” (**“Dança Brasil”, p. 87, Ed. Leitura**). **Mário de Andrade** via no guarda-chuva dos passistas “uma desinência decadente (generalizada pelo auxílio de equilíbrio que isso pode dar) dos pálios dos reis africanos, até agora permanecidos noutras danças folclóricas nossas” citado por **Alceu Maynard Araújo (p. 254)**, o qual, por sua vez, assim se refere ao frevo: “dança alucinatória do carnaval pernambucano”. A música, ditada por trombones e pistões, em que, segundo ele, está a grande força dessa dança, “dá oportunidade para que a coreografia se enriqueça ao máximo com o frenesi dos seus praticantes” (**p. 253**). O nome vem de “ferver”, “fervura”. Para a gente simples do povo, “frevura”, que culminou em “frevo”.

2.6 Capoeira

Capoeira é dança, é jogo, é contenda. Antes, uma arma dos negros por sua liberdade; hoje, uma luta dançante, ao som de pandeiros, agogôs, atabaques e berimbaus. Foi introduzida no Brasil pelos escravos africanos, mas o nome é de origem tupi (*Kapu'era*), segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda, significando “terreno em que o mato foi roçado ou queimado para o cultivo da terra ou para outro fim”. É muito corrente na Bahia, mas há vários estilos de capoeira por todo o Brasil.

2.7 Coco

De origem negra, essa dança surgiu nos engenhos, no período da escravidão. Os escravos, para amenizar as dores decorrentes dos esforços empreendidos para quebrar cocos secos com os pés, faziam deles instrumentos musicais, cantavam e dançavam a dança de roda, às vezes com palmas e sapateados. Tamancos às vezes são usados para lembrar o barulho da quebra dos cocos. Teria surgido em Alagoas, mas se difundiu por todo o Nordeste, sendo também dançada, com variações, pelo Brasil.

2.8 Guerreiro

O Guerreiro deriva de reisados alagoanos. Mas a riquíssima indumentária e um número maior de figurantes e episódios imprimem ao “Guerreiro” uma característica mais moderna em comparação aos antigos reisados. Destaca-se no Guerreiro ousos de grandes chapéus, em forma de igreja, chamados “capelas”, que são enfeitados com pedras e espelhos (que, dizem, devolvem o mau-olhado a quem o lança). Os personagens são rei, rainha, contramestre, embaixadores, general, lira, índio Peri e seus vassallos, Mateus, dois palhaços, sereia, estrela de ouro, estrela brilhante, estrela republicana, a banda da lua e as figuras. Às vezes, o tradicional “boi” e a Catirina também surgem no final.

2.9 Maculelê

Dança guerreira de origem africana, em que os participantes, geralmente apenas homens, dançam ao som de atabaques e agogôs. Os escravos dançavam o Maculelê nos canaviais com pedaços de cana (a roxa, mais resistente). Conta-se que em ocasiões de tentativa de fuga de algum escravo, o Maculelê era dançado, para distrair os feitores, facilitando a evasão. É proveniente de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. O entrechoque de bastões e facões, pelos integrantes dos grupos, marcam essa manifestação, que teria também recebido influência indígena, segundo alguns folcloristas.

2.10 Maracatu

Tal como as Congadas do Sudeste, o Maracatu relembra a coroação, pelos escravos, de seus reis, as chamadas coroações dos reis-do-congo. É característico de Pernambuco, mas recentemente também foi constatada sua forte presença no Ceará. Para alguns autores, o nome deriva de maracá, instrumento musical utilizado nesse folguedo. Para outros, é resultado do barulho produzido por determinado ritmo com tambores que os negros utilizavam como senha para avisar a proximidade da polícia. O som lembraria o vocábulo “ma-ra-ca-tu”. Vê-se, no Maracatu, rico e colorido figurino, com bijuterias, espelhos e outros adereços

cintilantes. Com a libertação dos escravos, o Maracatu passou a integrar o carnaval. Em muitos deles também se fazem presentes figuras representativas dos orixás do Candomblé. Do cortejo, fazem parte rei e rainha, dançarinas com roupas típicas de baianas, o porta-estandarte, e, entre outros, a dama-do-paço, que porta uma boneca chamada “calunga”.

2.11 Maneiro-Pau

Também chamada Mineiro-pau, é originária da região de Cariri e de Juazeiro do Norte, no Ceará, onde os empregados das fazendas lutavam, em treinamento, com pedaços de madeira. Dança de roda em que os participantes portam um ou dois bastões que se entrechocam, à maneira das espadas, sendo percutidos, ora grupalmente, ora entre um e outro dançarino, em revezamento, numa ordem na qual há duas, três ou mais batidas. Carlos **Felipe de Melo** informa que é uma dança também encontrada no interior dos Estados do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Zona da Mata de Minas. “Com uniformes coloridos e apresentando-se muito no período pré-carnavalesco, a dança costuma ter na festa, personagens como o boi, a mulinha e o Jaraguá”. (p. 118).

2.12 Parafusos

Os parafusos representam uma referência coreográfica aos furtos cometidos por escravos fugitivos, que, em horas mortas, nas noites de lua cheia, saíam de seus mocambos (refúgios) nas matas e vestiam as anáguas das sinhás deixadas ao sereno, umas sobre as outras, até cobrir o pescoço. Assim, saíam pelas ruas, dando pulos, fazendo assombração. O medo dos assombrados era maior que o impulso de tentar a recuperação de seus pertences, pois acreditavam que estavam sendo vítimas de almas de outro mundo. Alforriados, os escravos festejavam vestidos tal e qual faziam antes, para zombar de seus antigos senhores. O grupo folclórico “Parafusos” de Lagarto, Sergipe, faz uma festiva referência a esses fatos que ali teriam se sucedido. Os integrantes usam turbantes, com o rosto pintado de branco, e vestidos com anáguas, dançam, girando, fazendo lembrar a imagem de um parafuso.

2.13 Pastoril

Folguedo também pertencente ao “ciclo natalino”, o Pastoril faz referência à adoração dos pastores do Menino Jesus, por ocasião de seu nascimento. As “pastoras” (como são chamadas as integrantes desse folguedo) dividem-se em dois “cordões”. O Azul e o Encarnado. Usam saias, blusas, aventais, portando pandeiros. Da indumentária das pastoras pertencentes a cada um desses cordões, faz parte alguma peça da respectiva cor, azul ou encarnada. Há bailados, cantos, recitativos e diálogos homenageando o nascimento do Messias. É um folguedo muito conhecido no Nordeste, cultivado com mais evidência no Estado de Alagoas.

2.14 Quilombo

É um folguedo alagoano de origem africana, surgido após o malogro dos quilombolas dos Palmares. Evoca as ferrenhas e sanguinárias lutas travadas entre os escravos fugitivos e os implacáveis capatazes. Outros autores defendem que não há vínculo entre esse folguedo e o referido acontecimento histórico, argumentando que se trata de uma reinterpretação erudita de danças brasileiras e européias, representando lutas ora entre negros e brancos, ora entre mouros e cristãos, ora entre negros e índios e caboclos. O conjunto musical é o Terno de Zabumba. A coreografia é uma simulação de luta, com o uso de foices pelos negros e de arcos e flechas pelos caboclos.

2.15 Reisado.

É do chamado ciclo natalino (período de celebração ao nascimento de Jesus Cristo). Atribui-se a São Francisco de Assis o surgimento de autos natalinos. Ele teria promovido uma representação de um presépio, com personagens da Bíblia, em 1223. De origem portuguesa, é um folguedo nordestino que celebra o nascimento de Jesus e os três Reis Magos que o visitaram na ocasião, tal como as Folias de Reis do Sudeste, das quais diferem principalmente pelo figurino, pois, no Reisado, o traje é mais diversificado e colorido, com o uso de chapéus representando torres ou fachadas de igrejas.

2.16 Taieiras

Grupo de senhoras que acompanhavam a festa de Nossa Senhora do Rosário, na celebração de São Benedito, no dia 6 de janeiro, dançando e cantando, em Lagarto, Sergipe, terra natal de Sílvio Romero, que fez registro dessa manifestação, vestidas com roupas similares às tradicionais das baianas. Originalmente o grupo era composto de mulatas que seguiam a procissão. Essa tradição é mantida em Lagarto, Sergipe, onde é ampla a participação das Taieiras em eventos comemorativos religiosos.

2.17 Tambor de crioula

Típica do Maranhão, com alguma presença do Piauí, é uma dança cujo ritmo é obtido por meio de três tambores feitos de tronco, escavados a fogo. A coreografia é executada individualmente e consiste em sapateios e remelexos voluptuosos com o corpo inteiro dos dançarinos em formação circular. É dança de terreiro, sem data fixa para ser apresentada. A variedade no comprimento dos tambores, segundo **Cáscia Frade**, “sugere denominações específicas: o tambor grande é chamado Socado; o médio, Crivador ou Meio; o pequeno, Perenga ou Pirerê” (**Folclore**, p. 65, Global).

2.18 Torém

“Dança de terreiro, de influência ameríndia, lúdico-imitativa. Os participantes, de mãos dadas, formam uma grande roda. Ao centro, o tocador de *aguaim* (maracá) agita-o, solando a dança que é imitada pelos demais participantes. É uma dança agitada, com movimentos do corpo, requebros, batidas de pés no solo e imitação de animais de seu convívio: a cobra caninana, o guaxinim, a jaçanã, conhecidíssimos no Ceará. Cantam em coro em que, de permeio, ouvem-se vocábulos indígenas. Tomam moco-roco, bebida fermentada de suco de caju”. (**Alceu Maynard Araújo, p. 259**).

2.19 Xaxado

É uma dança proveniente do sertão pernambucano que se espalhou por todo o Nordeste, divulgada pelo cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, o “Lampião”, e seu bando, os quais, dizem, também seriam seus autores. É “dança de cangaceiro, dos cabras do Lampião”. Inicialmente, era dançada apenas por homens, em festas e em preparativos para combates. Atualmente, já se verifica a participação feminina no Xaxado. Há passos rápidos, em que o pé direito cruza o outro, num sapateio deslizante e célere. Batidas no chão com os rifles ou fuzis, cujos tiros são às vezes disparados, também constituem uma marcação na coreografia. Do ruído das alpercatas (xá-xá-xá) usadas pelos “cabras”, derivou o nome “Xaxado”.

3 REGIÃO CENTRO-OESTE

3.1 Catira

É uma dança mais típica de Goiás, da zona rural, mas que também se propagou em outros Estados, como Minas Gerais e São Paulo, onde também é chamada Cateretê. É uma dança masculina, embora eventualmente se encontre alguma “catira feminina”, de projeção folclórica, a exemplo da Catira Feminina do Distrito de Baguaçu/Olímpia. Posicionados em duas fileiras opostas, os catireiros, coordenados por violeiros, sapateiam pulam, batem palmas, fazem meia volta e trocam de lugar uns com os outros. Para alguns autores, a origem

da dança seria portuguesa, derivando da *carretera*, praticada em Portugal no século XVI. Para outros, seria indígena, já que cateretê é palavra proveniente do tupi-guarani.

3.2 Cavallhada

Reminiscência das tradições da Cavalaria Medieval, a Cavallhada é um folguedo que rememora as históricas batalhas travadas entre os mouros – invasores da Península Ibérica – e os cristãos, que lutavam pela reconquista desse território, sob a liderança de Carlos Magno. Os fatos históricos, permeados por várias lendas, tiveram ampla repercussão no Brasil no século XVIII, com a tradução portuguesa do Livro “História do Imperador Carlos Magno e os Dozes Pares da França”. Realiza-se ao ar livre, em espaços amplos. Luxuosamente vestidos (de azul, os cristãos, de vermelho, os mouros, todos com capas bordadas e adornos cintilantes), portam espadas, lanças e pistolas. São vários os componentes, chegando, eventualmente, a quase uma centena de figurantes. Insultos e ameaças são trocados entre as partes em conflito, até que iniciam a simulação dos combates, fazendo uso das armas citadas. Os mouros terminam subjugados, convertidos ao Cristianismo. Após, a parte lúdica se inicia, na qual os cavaleiros exibem sua destreza, tendo destaque a prova da “argolinha” (atravessar com a lança uma pequena argola suspensa em uma trave). A apresentação dura, às vezes, três dias. Esse folguedo ocorre em outros pontos do Brasil, mas a Cavallhada de Pirenópolis se distingue por sua grandiosidade, fazendo com que esse seja o mais famoso folguedo da região Centro-Oeste.

3.3 Cururu

De origem indígena, essa dança inicialmente só era apresentada por homens, o que, aliás, continua ocorrendo, especialmente no Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. É comum em festas religiosas. Embora o vocábulo cururu corresponda a “sapo”, na língua *nheengatu*, não há nessa dança nenhum movimento coreográfico que faça alusão àquele bicho. Formam-se duas alas, uma defronte da outra. Iniciado o ritmo, as duas fileiras dão dois passos para a esquerda e para a direita, movimentando-se de maneira a formar uma roda, à medida que

crece a animação dos dançantes. Quem entoia os versos é chamado de “cururuzeiro”, e os versos entoados denominam-se “carreiras”. Ao som da viola-de-cocho, típico instrumento da região e de reco-recos, entoam-se versos improvisados. Não há indumentária específica.

3.4 Dança dos Mascarados

Encontrada no município de Poconé, em Mato Grosso, é dançada só por homens que, em um “cordão”, vestem-se como tais e, em outro, como mulheres. Usam máscaras, roupas de chitão estampado e chapéus adornados com plumas, espelhos e outros adereços. É muito apreciada nas festas de São Benedito e do Espírito Santo. O ápice da dança é a “trança-fitas”, em que cada um dos membros do grupo segura em uma das fitas despontadas de um mastro (em número igual ao de dançantes), formando nele uma grande trança colorida.

3.5 Engenho de Maromba

Realizada em praticamente todo o Centro-Oeste, em especial na região nordeste de Mato Grosso do Sul, chamada “bolsão”, a coreografia dessa dança faz lembrar os movimentos do engenho de cana. Duas fileiras de homens e mulheres são formadas, as quais giram em direções contrárias entre si. Geralmente, é executada aos finais dos bailes da região, como despedida.

3.6 Marimbondo

É uma dança de roda, às vezes de desafio, de coreografia livre. Ao som de cuíca e pandeiros e, eventualmente, também de viola caipira, um dos participantes entra no meio da roda e executa seus passos, tendo sobre a cabeça um pote de água com uma cuia boiando na superfície. Não pode deixá-los cair. Pode desafiar outro dançador a fazer igual, ou melhor, por meio de alguma saudação, ajoelhando-se e entregando-lhe “o campo” ou “o pote”, como

dizem. Se o desafiado se recusar, deve pagar uma rodada de bebida. É de maior ocorrência no interior goiano.

3.7 Rasqueado

Segundo o grupo parafolclórico “Chalana” (Cáceres/MT) o Rasqueado é “dança popular (arrasta-pé), resultado da influência fronteiriça, exercida pelo Paraguai sobre o Mato Grosso, através da miscigenação e interação na vida dos ribeirinhos. É uma mistura de Polca paraguaia e do Siriri mato-grossense”. Rasqueado significa “arrastar as unhas ou um só polegar sobre as cordas, sem ponteá-las”.

3.8 Recortado

É uma variante de cateretê, mais movimentada, dançada em fileiras opostas que se tornam uma roda no decorrer da dança. Em meio aos sapateados, os dançarinos executam meneios físicos que fazem lembrar a umbigada do batuque. É uma dança predominantemente masculina, mas, em vários lugares da região há também a participação feminina.

3.9 Serra Moreninha

Famosa no Estado de Goiás é um bailado simples em que se formam duas fileiras de homens e mulheres. Posicionados frente a frente, os pares dão-se as mãos e executam vários passos, imitando os movimentos de dois serradores cortando madeira. Ocorre também no Rio Grande do Sul.

3.10 Siriri

Da região pantaneira do Centro-Oeste brasileiro, é uma das mais antigas e populares no Mato Grosso. É presença marcante em festejos religiosos. Dizem alguns que o nome “Siriri” deriva do verbo siriricar (“pescar com siririca, espécie de anzol”). É dançada em roda e em fileira, geralmente ao som do cracaxá (espécie de reco-reco), viola-de-cocho, ganzá e o mocho (tipo de tambor), em álaçre e célere coreografia. Não há traje específico.

3.11 Volta-Senhora

É uma curiosa mistura de quadrilha com a dança de Vilão, explica **Carlos Felipe de Melo**. “Os pares, ao som da viola, tocada por um violeiro que vai lembrando ou improvisando versos, vão executando passos diferentes. O cavalheiro segura a ponta de um grande lenço, enquanto a dama segura a outra ponta, e durante a coreografia, eles não podem soltar o pano. Com isso, alguns passos tornam-se muito difíceis, mas apresentam, por outro lado, belos momentos coreográficos, como na execução do “moinho”, em que as mãos direitas dos dançadores na roda se entrelaçam formando um eixo, enquanto as esquerdas continuam segurando os lenços. Conhecida em todo o Centro-Oeste, a volta-senhora é, às vezes, dançada com um bastão em vez de lenço. Quando isso acontece, é comum, ao final, os bastões serem entrelaçados. Os dançantes então os abaixam para que o violeiro, literalmente, suba em cima daquele feixe, sem parar de tocar. Eles, então, o levantam no ar, numa bela apoteose”.

4 REGIÃO SUDESTE

4.1 Balainha

É uma dança paulista, da qual só participam mulheres, portando arcos ornados de fitas e flores ou envoltos em papel crepom, a exemplo da variante mineira da dança de São Gonçalo. O principal momento da coreografia é aquele em que os arcos são unidos pelas dançarinas, formando a balainha. É muito apresentada em festas juninas.

4.2 Batuque

Batuque é um vocábulo com que os portugueses designavam genericamente as danças de origem africana, acompanhadas de cantorias e de instrumentos de percussão. O batuque se realiza em uma grande roda, em cujo centro os dançarinos improvisam passos, individualmente ou em dupla. O remelexo dos quadris é fortíssimo. Ao som de atabaques e tambores, os participantes batem pés e palmas e estalam os dedos rapidamente, como castanholas. O passo mais marcante do batuque é a “umbigada”, movimento também presente em outras danças, no qual os dançadores- barriga pra frente, peito pra trás- batem ventre contra ventre. Realizada entre homens e mulheres, a umbigada indica o momento de substituição do dançarino no solo ou o encerramento da apresentação, se se tratar de um par de dançantes. Muito conhecido em Olímpia é o Batuque de Piracicaba, que sempre participa do Fefol. Há dançadores de batuque em várias localidades paulistas: Botucatu, Capivari, Itu, Laranjal Paulista, Limeira, Pereira, Porto Feliz, Rio Claro, São Pedro, Tatuí e Tietê.

4.3 Café

No século XIX, o café se expandia pelo Brasil, enquanto se reduzia a capacidade das minas, principalmente nas searas que futuramente se denominariam região Sudeste (“civilização do café”). Os movimentos coreográficos dessa dança imitam os que os lavradores executam ao colher, mexer, sacudir e amontoar o café. As peneiras, indispensáveis ao exercício dessas funções, são também usadas pelos dançarinos na apresentação.

4.4 Caiapós

É um folguedo popular cujos integrantes se fantasiam de índios, trajando roupa de capim-barba-de-bode e muitos adereços, inclusive de penas de aves, como galinha ou peru. Pintam o rosto com uma tinta azul. As evoluções, sob o comando da figura do “pajé”, são executadas ao som de cuícas, tambores, pandeiros, violões, entre outros. O grupo não canta. Alguns grupos apresentam um enredo, sem cantoria, em que se encena o rapto de uma bugrinha por portugueses (alusão ao rapto de uma bugrinha por portugueses, no período da colonização, segundo a tradição oral indígena). Há duas bugrinhas, uma de roupa azul (batizada), outra de vermelho (pagã). Os “caiapós”, então, em algazarra, representam a busca da bugrinha e do raptor. Grupos de caiapós são encontrados em São Paulo e Minas Gerais.

4.5 Calango

É uma dança típica de Minas Gerais, porém, também é encontrada com alguma similaridade no norte do Rio de Janeiro. O Calango é um bailado de movimentos simples, mas que em alguns momentos se mostra um pouco semelhante à catira, pelo sapateado e palmeado. Às vezes, verzejadores repentistas se apresentam em meio à dança.

4.6 Cana-verde de Passagem

É uma das mais difundidas no Estado de São Paulo, especialmente no meio rural. Forma-se duas filas laterais, uma de rapazes, outra de moças. Os rapazes ficam batendo palmas, enquanto as moças se dão as mãos, formando um “cordão”, passando depois, em ziguezague, sob os “arcos” formados pelos braços erguidos e mãos dadas dos rapazes, após o que, cada uma vai parando diante de seu par. Os pares, então, se enlaçam e dançam, girando em torno de si próprios. Formam-se duas rodas concêntricas, uma girando no sentido contrário ao da

outra. Há trocas de pares, bailados soltos, formação de duas fileiras em cruz, entre outros movimentos.

4.7 Carneiro

Dança proveniente do norte de Minas Gerais, é inspirada nas festividades natalinas que ali se realizam. Os movimentos coreográficos, nos quais os dançarinos homenageiam o Menino Jesus, lembram as marradas dos carneiros. É uma simulação coreográfico de uma briga entre esses animais. Segundo o grupo parafolclórico Sarandeiros (BH/MG), “o nome Carneiro parece estar relacionado ao cordeiro de Deus, em alusão a Jesus Cristo”.

4.8 Congada

Congada, Congado ou Congo é folguedo de formação afro-brasileira. É uma reminiscência da antiga coroação dos “Reis-do-Congo”, praticada pelos escravos no Brasil, e incentivada pelas autoridades para tranquilizar um pouco as senzalas, promovendo a coroação de seus reis negros. É uma reminiscência dessa prática na região Sudeste, onde o folguedo é mais difundido. Antigamente, as Congadas também rememoravam as lutas entre mouros e cristãos, nas denominadas “embaixadas”, que hoje são raras. Algumas ainda exibem coreografias, representando manobras guerreiras, com o uso de espadas, mas atualmente prevalece o aspecto religioso, a louvação aos santos católicos, especialmente Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Os grupos são chamados “Ternos de Congada”, “Ternos de Congo”, “Guardas de Congos”, entre outros. Há uma grande diversidade entre os grupos com relação à indumentária utilizada, aos cantos e às danças. Alguns até se vestem de marinheiros. Muitos grupos usam chapéus com fitas coloridas, geralmente ornados com espelhos, que devolveriam eventual mau-olhado recebido. Em cada localidade em que é cultivada, a dança apresenta-se com características diversas. Há informações de sua existência desde 1711.

4.9 Cordão-de-bichos de Tatuí/SP

É um folguedo muito interessante que foi idealizado pelos operários de uma fábrica, de famílias nordestinas que fixaram residência em Tatuí/SP. Inicialmente, denominou-se “Arca de Noé” e se apresentava apenas no Carnaval, com seus componentes usando máscaras de aves e outros bichos. Posteriormente, passando por transformações, a denominação foi alterada para “cordão-de-bichos”. São mais de cinquenta componentes e diversas figuras: sapos, tartarugas, aranhas, bois, tigres, porcos, tatus e outras figuras humanas caricaturadas.

4.10 Dança do bambu

É uma dança de origem indígena, proveniente da América Central, praticada por ocasião das chuvas. É popular em São Paulo, especialmente na cidade paulista de Ibitinga, onde já era dançada em remotas épocas, nas festas juninas. O GODAP apresenta esta dança. Oito bambus de cerca de quatro metros são estendidos no chão. Quatro pares de dançarinos, cada um posicionado entre dois bambus, iniciam a dança. Os dançarinos se revezam, trocando de pares, movimentando-se entre os bambus, portando tochas acesas em uma posterior etapa da dança.

4.11 Dança-de-Santa-Cruz

Ponto alto da Festa de Santa Cruz, realizada na primeira semana de maio em Carapicuíba/SP, é uma dança realizada após as louvações e reverências à cruz, possivelmente de origem indígena, cujos movimentos basicamente se executam em roda, girando numa e noutra direção. O dia 3 de maio foi escolhido para celebrar a descoberta da verdadeira Cruz de Cristo em Jerusalém, pela mãe do imperador Constantino, a imperatriz Helena, que iniciou as comemorações em 326 d.c.

4.12 Folias de Reis

Dentre os mais representativos folguedos do ciclo natalino, encontram-se as Folias de Reis, também conhecidas por Companhias de Reis. Folias de Reis, Folia de Santos Reis, Companhia de Reis, Companhia de Santos Reis, Terno de Santos Reis, Terno de Reis ou Tripulação de Reis. É na região Sudeste que esse folguedo pode ser mais apreciado. De origem portuguesa, derivam elas dos festejos realizados no Dia dos reis Magos, tendo sido introduzidas no Brasil, no século XIX. Celebram o nascimento de Jesus Cristo e a visita que lhe fizeram os Três Reis Magos.

4.13 Jongo

O jongo, de proveniência africana, tem algumas semelhanças com o Batuque e teria surgido em regiões de cultivo de café. No Estado de Minas Gerais, é denominado de “caxambu”, termo que também designa um dos instrumentos (um tambor grande) utilizado na dança. Os participantes revezam-se no meio da roda, fazendo evoluções marcantes, com grande remelexo. O ritmo, ora é lento, ora é célere. Há versos improvisados, que chamam de “pontos”, muitos deles, aparentemente, sem muita unidade e propósito. Não há trajes específicos nem período próprio para sua prática. (Alceu Maynard Araújo, p. 221).

4.14 Moçambique

“Dança popular em São Paulo, Minas Gerais e Brasil Central”, bailado dos moçambiques que dizem ter sido levado pelos escravos negros que foram trabalhar na mineração do ouro. Tornou-se também dança de intenção religiosa, que louva santos católicos. A exemplo das congadas, não há uniformidade entre os grupos com relação ao figurino, aos cantos, às danças e também aos personagens. Destaca-se a presença “dos reis, da bandeira e de diversos outros personagens que variam conforme o grupo e a localidade em que se exibem, como mestre, contramestre, caixeiro, capitão, general, tocadores e dançadores”, (**Gustavo Côrtes, p. 146**). Muitos grupos usam lenço na cabeça, trazendo atados em seus tornozelos latas com chumbos

que produzem um alto barulho quando dançam os moçambiqueiros. De um local para outro, características diferentes se apresentam nessa manifestação.

4.15 Samba-lenço

É uma dança em louvor a São Benedito, introduzida pelos negros no Estado de São Paulo. Um único grupo a preserva, em Mauá/SP. Branca e vermelha são as cores predominante no figurino. Os homens vestem camisas xadrezes, das referidas cores e calças brancas, chapéus de palha e lenços no pescoço. As mulheres usam vestidos longos com babados nas barras, decotes e mangas, acompanhados de anáguas, nas cores vermelha e branca, às vezes xadrezes, às vezes não. Usam chapéus comuns ou bordados (naquelas cores), lenço na cabeça, anéis, colares, brincos, broches, pulseiras. Membranofones e idiofones marcam o ritmo do samba-lenço, que, enquanto é dançado, apresenta melodias breves, simples, repetitivas e cantadas em coro pelos que assistem à apresentação do grupo. Apresenta-se em Olímpia desde 1966.

4.16 Tamboril

Muito bem apresentada pelo GODAP é segundo o grupo “dança dos ex-escravos em homenagem a São Benedito. É do ciclo de maio, mês em que se deu a libertação negra no Brasil. É uma dança graciosa e muito ligeira. A indumentária é confeccionada de papel crepom, em variadas cores. É dançada em Minas Gerais e em São Paulo.

4.17 Ticumbi

Espécie de versão espírito-santense da Congada, este folguedo é encontrado no Norte do Espírito Santo, especialmente nos municípios de Conceição da Barra e de São Mateus. Os protagonistas são o Rei-de-Congo e o Rei-de-Bamba, que se distinguem pelo traje: usam roupas brancas, coroas, feitas de papelão, ricamente ornamentadas com flores, papel dourado, fitas e espelhos, e longas capas de cetim lamê cintilante. Portam espadas nas mãos, ou atadas à cintura. Os guerreiros e vassalos de ambas as nações também se vestem de branco; usam japonsa ou batas longas ornadas de fitas coloridas. As majestades, com suas respectivas cortes, travam uma “guerra” pela prerrogativa de comandar a realização da Festa de São Benedito. Uma batalha verbal se inicia entre os representantes das nações. Sucede-se outra, em que se usam espadas na representação, até que o Rei-de-Bamba é derrotado pelo Rei-de-Congo, e, juntamente com seus liderados, batizados por este. O folguedo se encerra, então, com a música e a dança do Ticumbi, em que se reproduzem alguns passos da batalha com as espadas.

5 REGIÃO SUL

5.1 Balaio

“O balaio é brasileiro da gema e procede do Nordeste”, na assertiva de **Augusto Meyer** em seu “Guia do Folclore Gaúcho”, com o que estão concordes Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, segundo os quais, nas estrofes de seu canto não falta sequer um redundante “não quero balaio, não”, “bastante estranho no linguajar gauchesco” (p. 113). No entanto, no Rio Grande do Sul, a dança ganhou aspectos próprios dessa localidade, sendo muito dançada entre os gaúchos. O nome tem origem na efêmera aparência de cestos que as saias usadas pelas dançarinas adquirem quando estas giram e se abaixam. Dois círculos concêntricos se formam, um de mulheres, outro de homens, que se movem em sentidos contrários, nos intervalos que se dão aos sapateados (dos peões) e aos sarandeios (das prendas), movimentos estes que predominam na coreografia.

5.2 Caranguejo

Essa dança já foi popular em todo o Brasil, sobre a qual se encontram referências desde o século XIX. Na atualidade, entretanto, verifica-se que se concentrou na região Sul, na qual é apresentada por vários autores como dança “grave”, “de pares dependentes”, derivada do minueto e de suas variações platinas, segundo **Gustavo Côrtes**, que acrescenta: “o caráter maneiroso da dança é acentuado por cumprimentos entre dançarinos e balances, evolução originária da quadrilha européia que permite à prenda demonstrar graciosidade em seus sarandeios, como são chamados os passos executados por ela. Na coreografia, cada par, tomado pela mão direita, evolui passos-de-marcha, de modo a completar uma volta em torno de si mesmo” (p. 177).

5.3 Chimarrita.

É uma popular dança portuguesa (Açores e Ilha da Madeira) trazida ao Brasil pelos colonizadores no século XVIII. A coreografia recebeu fortes influências locais e foi modificada por aqui. No início, os pares dançavam-na enlaçados, num misto de valsa e xote. Atualmente predomina a modalidade em que os dançarinos bailam soltos, numa e noutra direção, em fileiras ou em círculo. Nos países platinos, é denominada *chamamé*. No Sul do Brasil, onde se fixou, é conhecida por chimarrita. Dizem alguns que esse nome é variante de uma referência à evocação de uma personalidade feminina (Chama-Rita). É também chamada pelos gaúchos de “limpa banco”, pois, quando sua melodia começa, quase todos se levantam para dançá-la. Do Rio Grande do Sul, difundiu-se para outros Estados (Santa Catarina, Paraná e São Paulo).

5.4 Chula

A chula gaúcha é uma dança masculina, de desafio. Uma vara de madeira, chamada “lança”, é estendida no chão. Em cada um de seus extremos, posicionam-se os dançarinos desafiantes. Um deles começa o desafio, executando complicada série de sapateados, passando de um a outro lado da lança, sem tocá-la, recuando e avançando de sua posição inicial, até que a ela retorne e pare, ao terminar sua performance. Ato contínuo, o outro desafiante deve imitar-lhe os passos; se não conseguir, se deslocar a lança, ou destoar do ritmo da música, é desclassificado. Se tiver êxito, apresenta nova série de sapateados, os quais, após concluídos, devem ser reproduzidos pelo oponente e assim sucessivamente. Os desafiantes se revezam, enquanto as prendas acompanham a disputa, incentivando e ovacionando.

5.5 “Cuá-Fubá”

É uma dança do fandango paranaense, que representa coreograficamente o “coar” do fubá. Dançada apenas por mulheres, que batem forte no chão com suas tamancas, tendo nas mãos uma peneira, de maneira a simbolizar o peneirar do fubá. É dançada com a música do mesmo nome da dança, “cuá-fubá” do folclore paranaense.

5.6 Dança dos facões

É uma dança masculina, na qual os peões, portando cada um dois facões (ou espadas ou adagas), apresentam uma coreografia, entrechocando tais armas de modo a cadenciarem a música, executada ao som da gaita, com o possante tinido das lâminas. Às vezes, apagam-se as luzes onde a dança se realiza. Cabe acrescentar que danças como essa há muito são praticadas na Ásia, Europa Oriental e África muçulmana, como lazer ou treinamento para luta.

5.7 Maçanico

Proveniente de Santa Catarina e de origem aparentemente portuguesa, segundo alguns autores, o Maçanico ganhou notoriedade e cor própria entre os gaúchos, em especial pela utilização de seus típicos instrumentos. Um dos versos cantados é muito conhecido: “Quem não dança o Maçanico, não arruma namorado”. A dança desenvolve-se em meio a sapateados, sarandeios, giros e movimentos em fila que evocam as formações dos antigos minuetos do Velho Continente. O nome dessa dança é corruptela de “maçarico”, ave do sul do Brasil.

5.8 Pezinho

O romantismo pueril, ingênuo, a graciosa e infantil faceirice, são as grandes marcas dessa dança popular cuja música é quase um outro hino dos gaúchos - “ai bota aqui, ai bota aqui o seu pezinho... Bem juntinho com o meu”, melodia trazida pelos colonizadores, que, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, adquiriu características próprias dessas localidades ao ser executada ao som da “cordeana”, típica do sul brasileiro. Uma marcação de pés ocorre na primeira sequência coreográfica, em movimentos em que os pés dos cavaleiros e das damas se aproximam, após a qual os dançarinos entrecruzam seus respectivos braços direitos, girando em torno de si próprios. Essa dança é belíssimamente apresentada pelo grupo infantil do GODAP – Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina-Moça”. O Pezinho, aliás, já ultrapassa as fronteiras pátrias, sendo já dançado no exterior como dança típica brasileira.

5.9 Roseira

Muito conhecida no Rio Grande do Sul, a Roseira bem demonstra a galhardia dos peões gaúchos para com suas prendas. Os movimentos coreográficos dessa dança, que evocam o abrir e fechar das pétalas de uma rosa são marcados por garbosos floreios dos dançarinos (sapateados dos peões e graciosos sarandeios das prendas), feitos de maneira a figurar uma tentativa de se impressionarem mutuamente. O mais forte momento da Roseira é chamado “Namoro”, no qual, ao som de gaitas, as prendas param, como que encantadas pelos peões,

que vão lentamente andando em derredor delas, olhando-lhes nos olhos, num recíproco embevecimento. É uma dança de amantes com perfume de rosas.

5.10 Tatu

O maior protagonista de fábulas indígenas contadas na seara gaúcha inspirou o nome dessa dança cuja característica prevalente é a maior liberdade de movimentação a seus praticantes, que podem “florear” em seus sapateados ao sabor de suas habilidades. Os versos da canção são chamados “décima” ou “moda de bicho”. Os dançarinos, sapateando, posicionam-se paralelamente num primeiro momento e as damas ficam sarandeando; noutro, de mãos dadas, executam alguns passos, até que se posicionam de maneira a permitir que a prenda gire em torno de si mesma. A exemplo da “Tirana”, o lenço é de grande relevância no “Tatu”, representando também gestos de namoro entre os dançarinos.

5.11 Tirana do lenço

De origem espanhola, essa famosa dança chegou ao Brasil em fins do século XVIII e por aqui logo se espalhou, a desdobrar-se em muitas variantes, vindo a adquirir, no entanto, fortes nuances locais no Rio Grande do Sul. A dança retrata as fases de uma apaixonante história amorosa: paquera, conquista, namoro, percalços e um belo final feliz. Inicia-se com os recíprocos cumprimentos dos peões (homens) e das prendas (mulheres). Eles aproximam-se delas e inclinam levemente a cabeça. Elas correspondem, flexionando os joelhos. Num primeiro momento, a saudação é cerimoniosa; num outro, explicitamente romântica, dando, assim, início à veemente gestualística amorosa que marca a coreografia da Tirana. As figuras se sucedem, em meio a recuos e aconchegos, representando amor e desavença entre os pares, que, ora estão juntos, ora se afastam. A Tirana “foge” do peão, que parte em seu encalço, ela sarandeando e ele sapateando, até que ele lança mão de seu lenço e o agita garbosamente, atraindo-a. Em outra figura, o peão demonstra indiferença (não sapateia ao sarandeio da prenda). Ela, então, “saca” seu lenço e o atrai. O desfecho da dança mostra uma feliz reconciliação: os pares nos braços uns dos outros.

5.12 Vilão de Fitas

“Dança de salão, que era dançada aos pares nos antigos salões paranaenses, ganhando depois o gosto popular. Também era denominado de “Vilão de Lenço”. Os pares seguram uma fita ou um lenço de cores diferentes. O folgador segura numa extremidade do lenço e a folgadeira na outra. Braços levantados, forma-se assim um túnel de fitas ou de lenço, as duas filas são formadas pelos dançarinos alternando um homem, uma mulher. A indumentária, baseada no ano de 1940, era composta de saias na altura das panturrilhas com saíotes armados e blusas de babados com cintos largos para as mulheres; para os homens, calças com bainha à italiana, camisas de mangas longas, lenço no pescoço e faixa na cintura. São fundamentais as tamancas; sem elas, não se dança o “Fandango”, informa a Profª. Sueli Alves de Souza, direta e coreógrafa do grupo parafolclórico “Fogança”, o qual espetacularmente apresenta essa dança e a belíssima canção que acompanha a coreografia (“Quero ver o meu amor, se não eu morro de saudade...”).

DEPOIMENTO do idealizador do Festival, Prof. José Sant'anna.**1º Festival do Folclore - 1965**

Situada no Brasil paulista, no Vale do Rio Turvo, Olímpia não se destaca entre as grandezas do nosso país apenas pelas suas gigantescas festas, pelos prodígios de uma região feracíssima e promissora e a capacidade de trabalho dos denodados plantadores, no rude combate com a terra.

Este pedaço de chão paulista é obra de esplendor das cidades e povoados onde moureja ativa e encorajada a população urbana nos espigões que estendem margeados pelo Turvo até às barrancas do Rio grande, onde vive o heroico senador na luta pela produção da terra.

No traçado das paralelas dos verdes cafeeiros, na beleza do solo matizado pelos penachos dourados dos arrozais, pelos brancos capuchos dos algodoads ou pelo manto chamalotado das extensas paisagens, fonte da nossa riqueza pecuária, está vivo o esforço de nossa gente laboriosa, presa à gleba pelo amor ao trabalho. São pessoas desassombradas, sem as peias do fatalismo criminoso que manieta as almas, como combatentes de corações abrasados de fé, de ardor cívico.

E neste espírito, em Olímpia, não são conhecidos os tumultos e revoltas contra ordem, a disciplina e mesmo o desamor à Pátria, que não é apenas um símbolo, mas uma realidade viva, um sentimento nobre que eleva e dignifica uma nação civilizada.

Tudo em Olímpia é um exemplo vivo de paz e felicidade. E é-nos grato falar que o folclore e o seu Festival alicerçam a vida pacífica dos habitantes da terra.

A defesa do nosso folclore, amparada pelos nossos administradores, no estímulo ao elemento folc, faz de nossa Olímpia um centro de importância para a pesquisa e estudo da cultura popular.

Moçambiqueiros, congadeiros, foliões de Reis, dançadores-de-são-gonçalo, catireiros, enfim, todos os grupos de folclore são cercados pelas multidões que os douram à luz do alvorecer ou no esplendor dos corpúsculos abrasados.

Não falemos da beleza do folclore de sua música, cores, movimentos, dolências, ânimos, agitações, riscos, aplausos e até lágrimas.

O folclore é tão rico e tão variado; tão variado e tão rico que chega, às vezes, à dificuldade de descrição.

Conhecê-lo é tão importante para a nação como a religião é para a alma. Eis a razão por que vamos realizar o primeiro festival do folclore em Olímpia.

(José Sant’anna, Anuário 38º Fefol, 2002, p. 83-84).

E, a seguir uma das últimas declarações do idealizador, a respeito do Festival:

Há muito pensávamos, desde os bons tempos do Colégio Olímpia, em 1957, criar em nossa cidade um órgão que pudesse proteger e divulgar o folclore de nossa região. Começamos com uma série de palestras acerca da importância desta ciência. Fizemos algumas coletas. Montamos uma exposição (muito humilde). Em 1958, repetimos o mesmo trabalho, acrescido de algumas pesquisas de campo, realizadas por estudantes de grau mais adiantado e uma exposição nas vitrinas da “Triunfal Modas”. Em 1959, a exposição foi para a “Camisaria das Fábricas”. Nos anos 1960, 1961, 1962e 1963, as exposições foram montadas internamente no referido Colégio Olímpia (hoje extinto). Em 1964, levamos novamente, nossa exposição ao público, instalando-a, desta vez, na Exposição de Móveis Bandeirantes. Nessa ocasião já estava bem mais ampliada.

Em 1965 nossas atividades foram enriquecidas. Nossa exposição foi armada nas dependências da antiga “Taba do Carajá, bem no interior da cidade. Neste mesmo ano apresentamos magnífico festival de músicas folclóricas, contando com a presença de Eli Camargo, intérprete das canções brasileiras. O folclore foi levado às ruas através de um belíssimo desfile. Foi nessa ocasião que brilhou, com maior intensidade, dentro de nós, o entusiasmo para aprofundarmos em nossas entrevistas e pesquisas a fim de recolhermos o folclore regional. Em 4 de junho de 1966 criávamos o Departamento de Folclore de Olímpia, constituído de professores de estabelecimentos de ensino médio. Nossa primeira preocupação foi ministrar aos professores e alunos o primeiro curso de orientação para os pesquisadores de

folclore: “Coletador de Folclore”, oficializado pela Campanha de Defesa do “Folclore Brasileiro” (órgão do Ministério da Educação e Cultura) e prelecionado pela folclorista Laura Della Mônica, respeitável amiga de Olímpia. No mesmo ano de 1966, chegamos ao Museu de Folclore do Ibirapuera (São Paulo) onde temos uma seção especialmente para o Folclore de Olímpia.

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

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

E assim foram 1967, 1968, 1969 e 1970. Criou-se a Comissão Municipal de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), da Prefeitura Municipal. É uma tarefa que demanda amor ao trabalho e muita paciência, mas com o amparo de Deus poderemos conseguir, novamente, mais uma projeção para nossa “terrinha”. São amargas as lutas, porque enfrentamos, na maioria das vezes, sérias dificuldades financeiras. Somos estimulados e elogiados por quase a totalidade da população e sob a proteção de Cristo, a quem entregamos os cuidados sem temos, temos triunfado. Aos olimpienses oferecemos o pouco que podemos realizar em prol de nossa cidade para bem servir o Brasil, servindo-o com todo o nosso sentimento, inspirado na recordação do nosso passado, prometendo defender nosso Folclore (afastando os elementos que lhe são prejudiciais), em nossos dias, para que ninguém diga: “Começaram uma obra e não a terminaram”. (Anuário 45º Fefol, texto publicado no Anuário 37º Fefol).

ENTREVISTA:

MARIA APARECIDA ARAÚJO MANZOLLI (Coordenadora do Grupo Parafolclórico “GODAP”)

Fonte: Diário Folclore, 42º Fefol, 05 a 13 de agosto de 2006, por Office, Mídia e Comunicação.

Office: Como foi criado o GODAP?

Cidinha: Foi nos meados d 1966, 67. Nós havíamos iniciado os festivais do folclore e fazíamos apresentações nas escolas, entre outras atividades. Eu, como Professora de música, fazia os pentagramas das pesquisas do Prof. Sant’anna e como tínhamos muito material pesquisado, nós dois achamos interessante dar vida a essas pesquisas. Sentimos que muitas danças do Estado de São Paulo estavam extintas e então começamos a trabalhar com os alunos da escola Capitão Narciso Bertolino, ensinando-os na música e na dança. E foi através deste trabalho que começamos a ganhar as peças folclóricas que deram origem às exposições e depois ao Museu Maria Olímpia.

Office: E isso cresceu bastante, sabemos que o GODAP faz muitas apresentações pelo País durante o ano todo. Como é o cronograma de vocês, é desenhado com antecedência ou as oportunidades vão surgindo?

Cidinha: As oportunidades vão surgindo porque tudo que é folclore é espontâneo. Mas nós temos os lugares tradicionais. O GODAP estará fazendo, no final desse ano, 40 anos de jornada, temos mais de mil apresentações feitas. Temos a intenção de criar uma memória de tudo e também realizar um grande encontro com todos os “godapenses” que passaram pelo grupo durante esses 40anos. Bom, mas voltando à pergunta, nós estamos tradicionalmente na festa do peão de Barretos há mais de 30 anos e em outras cidades que mantém determinados eventos, estamos sempre presentes. Temos tido também convites internacionais, o GODAP já esteve no Japão, na Espanha, na França, no México, no Chile, no Paraguai e neste mês de julho tínhamos convite para estar na Itália, não foi possível, mas queremos nos preparar para ir ao próximo ano.

Office: A senhora tem estimativa de quantas pessoas já passaram pelo GODAP e viveram essa experiência maravilhosa que é dançar a cultura brasileira?

Cidinha: É difícil enumerar. Mas nós pretendemos fazer esse levantamento. Acredito que mais de quinhentas ou seiscentas pessoas ao longo de todos esses anos.

Office: E quanto às indumentárias? Elas mudam a cada ano? Como é que funciona?

Cidinha: Quando tem caixa sim, porque tudo depende do caixa. É um trabalho difícil, as indumentárias são muito caras e quando o grupo faz apresentações fora de Olímpia cobra-se um cachê simbólico, então nós vamos juntando e formando esse caixa. Claro, que nós temos pessoas extraordinárias que nos ajudam, confeccionando por um valor acessível e os tecidos nós contamos com empresas que nos favorecem no valor e então podemos apresentar um guarda-roupa bonito como esse que temos hoje.

Office: Nós assistimos uma apresentação que deixou turistas e olímpenses maravilhados. É tanta perfeição que não poderíamos deixar de perguntar. Como são os ensaios dos bailarinos? Quanto tempo eles se dedicam por semana?

Cidinha: Eles se dedicam todos os finais de semana. É um trabalho de muita responsabilidade. Eles são especiais, são meus filhos, eu costumo dizer que são filhos do meu quintal. Para vocês terem uma idéia, ontem eles estiveram em São José do rio Preto gravando uma chamada para o festival pela TV TEM. Chegaram a Olímpia e ensaiaram antes da apresentação, assim eles trabalham. É uma verdadeira família.

Office: Você sempre esteve à frente do grupo ensinando e coreografando?

Cidinha: Teve época que eu era coreógrafa e tocava acordeão também. Ontem, eu estive no Palco com meu acordeão, que é motivo de prazer para mim. Mas hoje, conto com pessoas dentro do grupo que fazem tudo tão bem que me sinto surpreendida, por exemplo, o que foi apresentado no palco, eu não tinha conhecimento de tudo o que eles estavam fazendo. Nós temos músicos e coreógrafos que são pratas da casa, com 10, 15 anos de cada, são elementos extraordinários, verdadeiros artistas e o melhor é que são nossos. Uma vez GODAP, sempre GODAP.

DEPOIMENTO:

GENINHO ZULIANI (Prefeito do município de Olímpia)

Fonte: Gazeta Regional em maio de 2011.

Festival do Folclore de 2011 será em julho.

O Festival Nacional do Folclore de Olímpia, há 46 anos realizado no mês de agosto, em 2011 será antecipado para o mês de julho. O anúncio foi feito pelo prefeito Geninho, durante o seu discurso de revitalização da Praça da Matriz. O prefeito também revelou que o Carnaval, que no ano que vem será de 5 a 8 de março e o aniversário da cidade, comemorado no dia 2 de março do mesmo mês, terão uma só festa. O Olímpia Rodeo Festival (Festa do Peão), realizado em junho em suas duas edições, será transferido para outubro.

“Acertei com o secretário Beto Putini (Cultura, Turismo, Esportes e Lazer), e vamos mexer em todas as festas da cidade, espalhando-as pelo ano e tornando-as atrativas para o público, inclusive para os turistas”, disse.

Ele justificou a mudança do Fefol como uma forma de atrair os turistas, já que julho é mês de férias escolares. “Neste ano de 2010 notei que a cidade estava lotada em julho, os turistas não tinham o que fazer, e terminada as férias, a cidade se esvaziou da noite para o dia. Aí veio o Festival do Folclore, que nos últimos 15 anos vêm perdendo o seu público, e os turistas que poderiam prestigiar não estavam mais aqui”, observou o prefeito.

“Alguma coisa tinha que ser feito. Mudar as férias de julho do Brasil todo seria uma missão impossível, então vou levar o Fefol para uma semana antes, para o final de julho”, afirmou o prefeito garantindo, que “não estou inventando a roda”. O Festival já foi mudado há anos atrás, do dia 22, que é o dia nacional do folclore, por causa da Festa do Peão de Barretos. Dessa forma, o Festival do Folclore de 2011 será de 23 a 31 de julho, exatamente começando no sábado e terminando num domingo, como sempre foi a festa.

O primeiro ponto positivo, na visão do prefeito, “é que as crianças de Olímpia não perdem mais aulas, ao contrário do que acontecia na primeira semana de agosto”. O segundo ponto é que as crianças, filhas dos participantes dos Estados brasileiros, poderão vir o que antes não ocorria, exatamente pelo período escolar.

Sem contar, segundo Geninho “que temos de reconhecer no turismo a grande mola propulsora do turismo e, com certeza, os turistas terão onde ir, se divertir, aprender mais sobre folclore e da nossa cultura e, claro, lotar o recinto, prestigiando o nosso Fefol”.

Além disso, será mais um atrativo para as operadoras de turismo de todo o País, que poderão vender pacotes incluindo o Thermas e o Festival do Folclore.

Sobre a “união” do carnaval e das festividades do aniversário da cidade, dia 2 de março, o prefeito explicou que a proximidade das datas facilitará realizar uma festa só. O Carnaval de 2011 será de 5 a 8 de março. Já o Olímpia Rodeo Festival (Festa do Peão), antes realizado na semana do padroeiro, em junho, passou para outubro em 2011. “Eu tinha todos os eventos no primeiro semestre e comezinho do segundo, agora não: tenho praticamente o ano todo”, justificou o prefeito.

DEPOIMENTO:

WILLIAN ANTONIO ZANOLLI (artista plástico, jornalista e ilustrou vários anuários do Festival Nacional do Folclore).

“Desde criança contribui com o professor José Santana inicialmente atuando na condição de pintor, desenhando em bandeiras de folias de reis e congadas, ou em outros adereços que fossem necessários aos festejos.

Em síntese, fazia tudo que fosse relacionado a pinturas, desde painéis aos enfeites que se utilizava na Festa do Folclore, que naquele período iniciava na cidade de Olímpia, além de outros afazeres que eram solicitados pelo professor e folclorista.

Vale notar que no período havia um grande envolvimento dos habitantes da cidade que contribuía para o sucesso dos festejos.

Na época do Festival do Folclore o comércio local e os fazendeiros faziam doações que permitiam o alojamento e a alimentação dos grupos que vinham se exibir no palco da Festa, que à época era montado na Praça central da cidade.

Muitos ônibus traziam estudantes de outras cidades para conhecerem as manifestações autênticas de grupos vindos de grande parte do país.

A população abria suas portas para abrigar os visitantes, era comum que famílias se oferecessem no sentido de fornecer abrigo a quem fosse ficar mais que um dia na cidade, levando-se em consideração as dificuldades devido a existência de apenas um número muito pequeno de hotéis.

Os grupos geralmente ficavam abrigados nas escolas, o que parece ocorre até os dias de hoje.

A infraestrutura no sentido de abrigar as pessoas era bastante precária, muito embora houvesse empenho do poder público local, quando de seu início Festival exigiu muito empenho e esforço do professor José Santana e de um grupo de professores da época Ginásio Capitão Narciso Bertolino que tiveram a ideia da comemoração do folclore, que nasceu na escola e ganhou as ruas da cidade.

Estudiosos e interessados pelo folclore nacional se deslocavam para Olímpia, que no mês de agosto abrigava o maior número de grupos e manifestações autênticas da forma de se expressar do povo brasileiro, que passava de gerações a gerações através da oralidade e do inconsciente coletivo.

O festival, que envolvia a cidade, extrapolou as fronteiras regionais e ganhou respeito nacional e, ao contrário do que o imaginário deixa transparecer, era o desfecho de pesquisas levadas a efeito pelo professor folclorista ao longo do ano e que eram registradas num anuário cujo lançamento marcava o lado científico do evento. A publicação continha o resultado de suas pesquisas de campo e coroava a cientificidade que era o núcleo e a intenção do folclorista.

Muito embora, hoje, por conta de conhecimentos leigos de antropologia, pela leitura de Malinowski, possa valorizar o esforço desenvolvido pelo professor José Santana, por não ter influenciado, ou tentado modificar o conteúdo das manifestações que eram levadas ao palco com a forma e conteúdo preservados, além de que o que era colhido nas pesquisas terem mantido sua originalidade por imposição do professor, tenho, hoje algumas divergências em relação ao Folclore.

Me alio a corrente que entende como preconceituoso o termo inicialmente cunhado por Willian John Thomas, Folk-Lore - ciência do povo, ou arte popular, por elitizar determinadas formas de cultura e adjetivar, ou não reconhecer como arte, apenas arte, manifestações que não se enquadrem em racionalismos cartesianos, e cuja origem não produza explicações científicas que não se enquadrem na visão apolínea e deságue no dionisíaco que contempla com envolvente poesia o que os racionalistas chamam de loucura.

Independente deste pensar, que explicitarei, para que não paire dúvidas, continuo a valorizar o trabalho desenvolvido pelo professor Santana, que buscava com esforço hercúleo manter viva a chama de grupos folclóricos que lamentavelmente sofrem além de discriminações por conta da falta de entendimento acerca da inestimável contribuição que possam dar para que possa o país e seu povo entender suas raízes, dificuldades de ordem econômica para prosseguirem levando a história de seus antepassados.

José Santana viabilizava grupos de outros estados para que pudessem ter seu palco e seu momento de glória em Olímpia, em Agosto, quando grande parte destes grupos, acreditando

na proposta por ele levada com muito sacrifício, percorria enormes distâncias para se apresentar na Capital do Folclore.

A cidade de Olímpia, com o festival, ganhou projeção nacional, tendo sido alvo de reportagens dos principais jornais de grande circulação do país, alvo de curta de Jean Manzon que deu início a muita sessão de cinema pelo país afora, além de chamadas e reportagens nos grandes canais de televisão, com destaque para a TV Cultura que sempre destacou o Festival.

Poderia me estender em fatos que transformaram o Festival do Folclore local reconhecido por folcloristas e artistas de renome que se dedicavam a música raiz que para cá vinham por ocasião da festa, e que tornaram a cidade conhecida e respeitada, projetando-a no cenário nacional como a Capital Nacional do Folclore.

Nada disto entendemos mais importante que a discussão acerca do que levou o trabalho visando a preservação dos grupos folclóricos e o estudo acerca de manifestações folclóricas que culminavam no festival do folclore levados a efeito pelo professor Santana, ao modelo de festival que hoje é levado na cidade de Olímpia.

Dissidentes do grupo de Santana que não entenderam o radicalismo como ele defendia a proposta de manutenção da origem da proposta que era trazer grupos identificados de forma genuína com as manifestações populares foram implodindo o projeto inicial por dentro e obrigando a introdução de mudanças no formato inicial.

Após vários rachas internos no grupo que produzia o festival, foram adicionados, contrariando o desejo do professor folclorista, grupos parafolclóricos que geralmente eram constituídos por alunos de escolas, faculdades, gente bonita que fazia uma representação que lembrava em tese as manifestações autênticas.

Naturalmente que em nada lembravam os grupos originais, cujos participantes provinham de núcleos sofridos da periferia brasileira, geralmente, mal cuidados, com instrumentos e roupas que demonstravam exatamente o que nossa cultura política discriminatória permite.

Por outro lado, estudantes e universitários e bem cuidados, com roupas e instrumentos novos que tocavam releituras mais cuidadosamente trabalhadas, reestilizadas, ganhavam a simpatia do público espectador pelo luxo, pelo brilho de plumas e paetês em contraste com o capim, as cordas e os panos simples e coloridos dos folquedos. Este público, então, passou a exigir

mudanças próprias do capitalismo no festival. É a arte que tem quer ser comercializada, tem que ser consumida e não apenas contemplada.

Embalados por estas exigências e sem nenhum conhecimento mais profundo de folclore, sem traquejo para discussões de ordem cultural, o grupo dissidente montou um festival paralelo que passou a se chama Fifol - Festival Internacional do Folclore, que foi levado a efeito por um período muito breve.

Breve, mais que foi o suficiente para deixar marcas profundas que abalaram o Festival Nacional do Folclore que já dava juntamente com seu fundador mostras de cansaço evidente.

A cidade, com pouco menos de cinquenta mil habitantes, embora o poder Executivo investisse pouco na organização do Festival Nacional, passou a ter menor interesse, por entender, talvez, que o retorno econômico financeiro com fluxo de turistas seria maior, e o festival começou a engatinhar para o seu começo de decadência.

O Festival Internacional, embora parecesse novidade, não cumpria o papel do nacional, não conseguiu envolver escolas e faculdades na sua proposta exatamente pelo vazio científico que propunha, e teve seu final em curtíssimo tempo.

Inconformado com a dissidência do seu grupo e a criação do Festival Internacional, o folclorista José Santana teve abalada a sua saúde que já estava debilitada e, neste período, veio a falecer, trazendo um vácuo que não foi preenchido até os dias de hoje.

A parte dissidente que formara o Festival Internacional sem nenhuma clareza ou motivação folclórica para levar avante os trabalhos do professor José Santana reassumiu o Festival Nacional que ano após ano foi perdendo a presença de público até se chegar à conclusão em se optar por outra solução capitalista para se resolver a questão da ausência de público.

Como bem se pode observar ao longo da explanação, o festival que nasceu com o objetivo de estudar as manifestações culturais do povo brasileiro culminando com os festejos em Agosto, que são levados a efeito por uma semana, cedendo mais uma vez a visão do espetáculo, da presença de público, deixou de ser comemorado no mês do Folclore, para conciliar com a vocação turística, que tem no Clube Thermas dos Laranjais seu principal expoente, mudou para Julho.

Pode se dizer tudo, até que o Festival Nacional do Folclore possa ser um sucesso de público, só não se pode falar que tenha ou repita nos últimos anos o sucesso que estava reservado às manifestações autênticas dos antigos festivais.

Mais que isto, não há mais trabalho de campo e os anuários do folclore invariavelmente repetem material já publicado do professor José Santana, e até bem pouco tempo, toda sua biblioteca e matéria inédita recolhida em campo encontrava-se em estado de abandono no Museu do Folclore local.

O Recinto do Folclore da forma como foi criado se encontra sem que tenha havido nenhuma ampliação o muito bem significa que a vontade capitalista do lucro através da presença de público foi mal sucedida e só contribui para jogar no ostracismo o Festival Nacional do Folclore.

De positivo sobraram pessoas que viveram e entenderam a intenção do professor folclorista na luta pela preservação da nossa história, do entendimento de nossas raízes, que se mudaram de Olímpia e evidenciam em teses o experimentado na cidade de origem e comunicam ao mundo que a possibilidade de entender o mundo que nos envolve passa exatamente por ter o olhar sempre presente no passado.

ANEXO D - As Folias, os Ternos ou as Companhias de Reis

Fonte: ANUÁRIO DO FOLCLORE Nº 34, 2004, Prof. José Carlos Rossatto.

O termo evoca a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus, cantado ao som de diversos instrumentos. Provavelmente apareceu na Península Ibérica no século XIII, ou antes. De Portugal chegou ao Brasil através dos lusitanos, nossos descobridores e colonizadores, para integrar o ciclo natalino, no século XVI. A fonte inspiradora que deu origem às Companhias de Reis: os nobres, ao avistar a Estrela do Oriente que anunciava o nascimento do Salvador, saíram à procura do Messias. Na Judéia encontraram Herodes. Este foi rei da Judéia (nome que se dava, naquela época, à Palestina) na porção compreendida entre o Mar Morto e o Mediterrâneo, onde viveu a tribo de Judá, que exerceu hegemonia sobre as demais existentes naquela área. A estrela deixou de brilhar. Perguntaram a respeito do Menino Jesus. O perverso não soube responder, mas fingiu demonstrar interesse em descobrir o local onde a Virgem Maria dera à luz. Para isso autorizou dois soldados a acompanhar os forasteiros. Em verdade, esses guardas iam com a missão de assassinar o Menino. Todavia, como a estrela deixara de cintilar, graças à providência divina, ninguém avisou o Messias.

Dada à inspiração emanada do Criador, e com orientação angelical, regressaram por outra rota. Mesmo os soldados herodianos, tendo consciência do novo caminho, preferiram seguir o grupo. Isso porque já sabiam que seriam degolados caso chegassem à presença de Herodes sem ter cumprido a missão. Assim, os soldados passaram também a acreditar em Cristo.

Sistemática. Uma Companhia de Reis comporta variável volume de componentes: mestre, contramestre, contrato (ou auxiliar de contramestre), caceteiro e, ainda quinta e sexta vozes, podendo aparecer à sétima.

O mestre improvisa versos de acordo com o visual que tem pela frente, baseando-se nas Escrituras Sagradas. Canta tocando na viola uma toada bem calma, dolente. É só cantiga de viola. Não há nenhuma explicação, a não ser cantando. Faz saudação, sempre improvisando. É também chamado embaixador. Usa embaixada, isto é, a primeira parte do canto é feita em solo, o restante é executado pelo contramestre com os outros participantes que cantam, pois há os que são apenas instrumentistas.

Acredita-se que no passado, até pelos meados do último século, “os mestres, apesar de ótimos rimadores, cometiam, por não conhecerem bem a Bíblia, alguns enganos. Misturavam certos termos”.

Já os contramestres, também com viola, forma a segunda voz. Responde ao que o mestre canta. Em momentos de agradecimento, o mestre não precisa do auxílio do contramestre de modo isolado. Nesse caso, ambos cantam juntos.

O mestre, no pensamento de José Sant’anna, “conhece toda a sistemática do grupo. É um líder que entende muito bem o papel que exerce”. Isso se deu em 1985.

A terceira voz – contralto (“contrato” para a voz do povo) – é de suma importância para o Terno de Reis, porque faz dueto ao chegar aos três quartos da melodia, com a participação da quarta voz. Nesse ponto, o contrato diminui o volume e entrega para o caceteiro, conhecido como sendo a quarta voz, quando passam a cantar juntos. Ainda há, ordinariamente, a quinta e a sexta vozes. Quase sempre existe a presença da sétima voz. “Nessa situação, ela dá o último eco”.

No final de cada estrofe existe um canto prolongado de responsabilidade da quinta voz, sempre aguda.

Além desses cantadores, outros personagens aparecem no cenário como instrumentistas.

Há ainda a presença de palhaços (conhecidos também por bastiões, mcorongos e, em menor proporção, guardas-mores) que completam o quadro normalmente em torno de quinze, podendo chegar ao redor de vinte participantes.

Instrumentos. O instrumental, apesar de simples é rico e variado. Os foliões executam a viola, violão, pandeiro, caixa, reco-reco, chocalho, triângulo (a que o povo dá o nome de triango) e até violino, em alguns grupos. Nota-se a presença de instrumentos de percussão como também os portadores de instrumentos de cordas.

Organização. Dentre os participantes necessários para a existência orgânica da companhia encontra-se o gerente, responsável por estabelecer e cumprir o “giro”, planejando e replanejando, caso necessário, os locais das refeições e dos pernoites. É o arrecadador. Anota as oferendas e leva o numerário recebido, tudo controlado. O macaqueiro transporta as prendas recebidas - naturalmente as possíveis, pois algumas, como animais (leitões, novilhas,

frangos, etc.) e sacas de produtos agrícolas (arroz, especialmente), são difíceis de transportar sem condução. Alguém credenciado voltará para coletar essas prendas. O mesmo macaqueiro carrega consigo os encordoamentos e outros apetrechos usados. Enfim, leva tudo o que for necessário, dentro das limitadas possibilidades.

O chefe, tido como o alferes, ou simplesmente bandeireiro, se responsabiliza pelo transporte da bandeira. Não obstante, há sempre quem, por devoção, promessa ou outro motivo não declarado, solicite a função de carregá-la. Finalmente os palhaços, formando uma dupla, servem para distribuir sorrisos, alegrando o ambiente.

Bandeira. A bandeira é confeccionada de tecido comum, muitas vezes de cetim, em formato retangular, em que aparece uma alegoria aos Reis Magos. Fica presa a um mastro em cujo topo, junto à bandeira, aparecem fitas pendentes. Ao iniciar o giro, são poucas. Todavia, diversas são colocadas no desenrolar do roteiro. Ao chegar à data consagrada aos Santos Reis, somam-se muitas de várias cores e tamanhos, ornamentando a bandeira. Isso se deve, na grande maioria das vezes, às promessas que foram cumpridas. Essas fitas são longas, exatamente da altura da pessoa que está pagando ou cumprindo a promessa.

Ainda como forma de ex-votos aparecem pequenas fotografias que são afixadas com alfinetes. Muitos colocam papel-moeda, orações, pedidos escritos, pequenas medalhas e estampas de santos do hagiológico católico. Muitas dessas fotos são de pessoas barbudas e/ou cabeludas, em decorrência das promessas efetuadas. Se por acaso a bandeira for escondida quando a companhia de Reis estiver no interior de uma residência, os palhaços cantam pedindo-a. Nesse caso, ela é entregue após anexar algo, geralmente uma fita, uma fotografia ou uma oferenda em dinheiro. Novamente os palhaços cantam como forma de agradecimento.

Caso se deseje segurar o grupo por mais tempo, basta que cada pessoa da família fique com a bandeira. Uma por vez receberá a homenagem da dupla de palhaços.

Existem pessoas da zona rural que aguardam a bandeira com um arco preparado de bambu ou de folhas de coqueiro, enfeitado com flores artificiais confeccionadas de papel crepom. Essa decoração fica na entrada do terreiro da casa. Algo é escondido nesse arco. Via de regra é uma moeda ou cédula de dinheiro circulante.

O mestre, aproximando-se, indaga se existe “espinho”, ou seja, algo. Sendo a resposta positiva, canta pedindo licença para que os palhaços a procurem. Ao encontrar, é retirado por um dos palhaços com a ponta do “facão”, em que há cera de abelha para facilitar a operação.

Jamais retiram o objeto encontrado diretamente com as mãos. Há alguns casais que passam para os Santos Reis a incumbência de adotar o filho na situação de afilhado. Nesse caso, é colocada na bandeira uma fotografia do adotado.

Sabendo desse fato com antecipação, ao chegar ao lar onde reside o futuro afilhado, o mestre canta o acontecimento.

Indumentária. Os personagens que mais atraem a atenção são os palhaços. São interpretados como os espiões de Herodes, posteriormente convertidos ao cristianismo. São os únicos que se utilizam de indumentária especial. Daí serem focos de atenção. Calças largas, blusões folgados de mangas compridas, todos de chita ou chitão, escandalosamente estampados, chapéu em formato de cone, ornado de cores berrantes, com fitas coloridas na extremidade superior, além de máscaras confeccionadas com couro de gado (bovino, ovino ou caprino) ou de outros animais. Algumas companhias de Reis aproveitam o couro de alguns bichos selvagens: preguiça, quati e gambá, para fazer as máscaras. Como o couro não curtido apresenta-se malcheiroso, principalmente no verão, utilizam-se nos últimos anos, com maior frequência, máscaras de fibras sintéticas, que, além de oferecer melhor aparência, não exalam graveolência. Nelas há orifícios para os olhos e a boca, além de uma cobertura artificial para o nariz. A barba não é tão longa, sendo de pelos de cabra meio curtos, ao contrário da indumentária mais tradicional, de couro de carneiro. E, daí, mais exagerada. Entretanto, não se deve esquecer de que essa máscara acoplada ao chapéu, em forma de cone, está presente em função da situação econômico do Terno de Reis. O traje dos palhaços, via de regra, apesar de atrativo, é funcional. É alegre, sem muito exagero, ao contrário da indumentária antiga. De boa qualidade, geralmente de cetim em duas cores, por exemplo, vermelho e amarelo. Aliás, a cor vermelha está sempre presente. Ela traz ânimo, alegria e vigor à vida. No entanto, não é demais lembrar que existem companhias que seguem tradicionalmente a sistemática de outrora no que tange à vestimenta dos palhaços, bem tradicional, acaipirada.

Para os demais componentes do grupo, o mais usual são camisas de uma só cor para todos, contrastando com outra para as calças.

Giro. O trajeto planejado a ser executado recebe a denominação de giro. No dia de Natal, geralmente à zero hora ou após a Missa do Galo, tem início o giro da companhia. Sai da residência do festeiro ou até da capela da igreja onde participaram do ato religioso. Um dos componentes, predeterminado, quando não saiu na véspera, vai cedinho estabelecer os locais de almoço, jantar e pernoite. Independentemente do atraso, jamais deixará de cumprir o

programado. Recolhe donativos em dinheiro e em gêneros alimentícios. Aceita de tudo. Com essa arrecadação é preparada a Festa de Santos Reis, em seis de janeiro. Muitas vezes é deslocada para uns dias após, para coincidir com um domingo.

O giro tradicional ocorre entre o dia do nascimento do Salvador (25 de dezembro), podendo estender-se até as vésperas do dia de Santos Reis (6 de janeiro). Entretanto, desde o início de dezembro, é normal sair com a bandeira a fim de angariar meios para promover a festa de janeiro. Os integrantes do grupo percorrem a zona rural e até a urbana. Acrescentam, muitas vezes, certos pontos não previstos no roteiro. Da mesma forma, por extrema necessidade, retiram outros, replanejando a rota. Assim vão angariando donativos, que os foliões gostam de denominar “ajutórios” ou adjutórios.

Ao amanhecer - independentemente do local do pernoite - os componentes do terno saem cedo, após o mestre atender aos pedidos do dono da casa, e cantam agradecendo. Demonstram gratidão a tudo o que receberam: pouso, oferta ou oferenda, guarda dos instrumentos e o jantar, se foi oferecido.

É bom lembrar que os integrantes da companhia só dormem em casas de pessoas casadas também no religioso. Nas residências de solteiros também é possível, desde que haja vida honrada.

Na saída, o bandeireiro ou o bandeirista, o alferes da bandeira pára na porta da casa. Com a bandeira virada para dentro, agradece, mais uma vez, o adjutório recebido para a Festa de Reis.

Os foliões ficam em forma de meia-lua. Todos, sem exceção, obedecem a solenes rituais. Ao chegar onde está a bandeira, cada elemento, inclusive o mestre, se ajoelha e beija a figura ou ícone de Santos Reis, fazendo uma breve oração e solicitando auxílio espiritual. Tudo isso em silêncio.

Depois, passando debaixo da bandeira, cantando e tocando os respectivos instrumentos, um a um sai rumo à casa seguinte, para cumprir nova etapa do giro.

Normalmente as refeições e os pernoites são oferecidos das residências das pessoas mais abastadas. No entanto, além dos elementos da companhia, muitas vezes, para não dizer quase sempre, algumas pessoas cumpridoras de promessas e até curiosos acompanham a

caravana. É fato que certos indivíduos mais bem aquinhoados pelo destino, ao cumprir as promessas, passam a seguir o terno. E também levam comestíveis, como colaboração.

O repicar da caixa, de longe, anuncia com seu toque característico a presença da companhia. A maioria das pessoas vai para o terreiro. Logo após, o som das rosetas do pandeiro e dos instrumentos de cordas inicia repique para homenagear o Menino Deus.

No geral as companhias não percorrem a área urbana, não só porque há exigência de alvará expedido pela delegacia de polícia do município, mas principalmente pelo fato de que os rurais dão mais valor ao evento. Assim é que, sabendo da aproximação de um grupo de reisado, as pessoas deixam o serviço e vão aguardar em casa a recepção dos foliões, para dar-lhes as boas-vindas e agir como anfitriãs, acolhendo a caravana.

Há de se considerar também a folia temporã que sai em agosto, dada a tentativa de valorizar o folclore, ou mesmo em outra época do ano, para atender a pedidos ou pagar promessa. Esse tipo é considerado metafolclórico por se apresentar fora do âmbito da manifestação no aspecto espacial e temporal.

Palhaços, a atração. À frente da companhia vão os palhaços. São considerados os protetores do grupo. Proporcionam alegria aos visitantes, notadamente às crianças.

Ao chegar a uma habitação, educadamente, um dos palhaços diz:

- Patrão, dá “leceça”?

Com essas palavras solicita a aguardada autorização para adentrar o lar. Dificilmente é negada a permissão para entrar e cantar, a não ser em residências de “crentes” ou quando há pessoas doentes ou, ainda, luto em família. Nestes dois últimos casos, é permitida apenas a entrada da bandeira. Uma pessoa da família passa com ela por todos os cômodos da residência.

Para ganhar tempo, o palhaço indaga se pode cantar para toda a família, numa única vez. A cantoria é realizada a critério do chefe da família: um por vez, dois de cada vez, três de cada vez ou até de outra forma.

Existem casas onde se castiga muito a presença da companhia, fazendo cantar bastante. Se cada membro da família fizer pedido, o grupo canta. Caso contrário, canta uma única vez, recebe o donativo e sai.

Cada um dos palhaços leva sempre consigo um “borná”, também conhecido como picuá, em geral do mesmo tecido do vestuário. E também carrega um “facão”, que é a espada da defesa. Confeccionado de madeira, apresenta um ponteiro de alumínio, ou outro metal semelhante, não pesado. Com o “facão”, um palhaço luta contra o outro. Para isso e para promover brincadeiras, os divertidos personagens ganham alguns trocados para o grupo.

O palhaço é um excelente pidão. É um verdadeiro “pidoncho”. Todo palhaço é ótimo pedinte. Tudo o que vê, e até o que não vê, ele pede: um pedaço de sabão, uma réstia de cebola, uma galinha, um pedaço de fumo de corda, uma abóbora, enfim, tudo. Entoa versos humorísticos, chamados décimas ou sacros, para retribuir o que a companhia ganha. Coloca tudo no complemento do vestuário: o embornal, ou seja, um pequeno saco dependurado por uma alça ao corpo.

Está claro que o dono da casa não poderá atender a todos os pedidos porque se o fizer, certamente, ficará sem nada na residência.

Ficou bem evidenciado que os palhaços ganham quase sempre tudo o que pedem. Retribuem com o divertimento conhecido como “a briga entre gato e cachorro” e outras diversões. São muito alegres, cômicos e estão sempre e, a qualquer custo, bem-humorados.

Se um palhaço, ao adentrar uma residência, notar presença de viola com toalha, ou outro sinal que denote a existência de folião de Reis, a companhia canta com satisfação para regozijar a presença dessa pessoa.

Quando há, como sinal, as letras GBB (podendo ser com outras combinações) cantam a respeito dos três Reis Magos: Gaspar, Baltazar e Belquior. Este último quase sempre é chamado de “brechó”. Se porventura aparecer a letra J, é porque o dono da casa pensou em Jesus, que será lembrado pelas vozes dos palhaços. Se ao entrar em uma casa um palhaço notar a presença de um presépio, avisa ao mestre, sem nada falar publicamente. O mestre, logo após o sinal, avisa ou canta imediatamente saudando todas as figuras existentes no Presépio, o nascimento de Cristo e os Reis Magos. Se houver imagens e/ou estampas de santos pertencentes ao catolicismo, todos esses também são saudados.

Se alguém ajoelha e pede para o palhaço cantar em homenagem a um finado, essa pessoa coloca a oferenda no chão. Nesse caso, o ritmo da música é bem lento, só os instrumentos de corda são acionados. Os de percussão - caixas, pandeiros, triângulos e outros – silenciam-se. Os palhaços tiram as máscaras, ajoelham-se e cruzam os facões próximo da

pessoa que fez a solicitação, para a qual se entrega a bandeira, que é segura com todo o respeito possível. Os palhaços cantam juntos, enquanto o mestre principia uma toada bem dolente, bastante calma em ritmo lento. Ao finalizar o canto, o indivíduo que estava ajoelhado levanta-se, ordenado pelo mestre, para logo em seguida os palhaços recolherem a oferta do donativo em dinheiro, que pode ser tanto em moeda como em cédula.

Jamais a oferenda deve ser recolhida diretamente com as mãos, mas sim com o facão, usando-se uma pequena bola de cera de abelha, previamente anexada ao cabo, que será colocada na ponta do instrumento pouco antes de se levantar o numerário.

Os palhaços cantam em pé, mas se ajoelham no decorrer do terço, retirando a máscara. Sucede-se o mesmo quando se homenageiam os entes falecidos.

Se o facão ou outra peça, ou até mesmo um dos palhaços, for aprisionado, o mestre terá que cantar muito para que seja libertado.

Alguns patrões castigam. Prendem uma peça qualquer do grupo ou um dos palhaços. Para rever a liberdade, o mestre terá que cantar muito para que possa ficar livre.

Dentre os chefes de família alguns são piedosos e auxiliam. Pronunciam algumas palavras que facilitam a resolução da questão. Falam as palavras “frio” ou “quente” como indicador de distante ou próximo, respectivamente. Outros, no entanto, não dão orientação alguma para que o terno se liberte. E assim o grupo fica mais tempo presente no local. É apenas o dono da casa que pode exercer esse papel. É somente ele que pode forçar, ou não, o mestre a improvisar, enquanto os palhaços procuram o objeto. Se estiver muito oculto, o mestre canta para o patrão até que os palhaços descubram o que foi escondido.

Se um palhaço notar a presença de uma flor, indaga se há “espinho”, ou seja, algo encoberto, oculto. Com resposta positiva, procura. Geralmente é moeda. Será do palhaço que a encontrou. Depois passará o valor para o arrecadador.

Quando está escondido algo para os palhaços procurarem, o mestre pergunta cantando ao dono da casa se está naquela dependência. Sendo a resposta segura, um dos palhaços pergunta:

-É periquito (ou papagaio)?

Se confirmado, os palhaços vão procurar nas folhas de um vegetal. Na eventualidade de uma resposta negativa, inquirem:

- É caruncho?

Com um “sim” vão procurar em madeira seca. Continuando o “não”, interrogam para finalizar:

- É cupim?

Assim sendo, vão procurar no solo.

Observaram o relacionamento ecológico existente? Que interessante a utilização de metáforas! Que beleza!

Se o dono da casa (“patrão” no linguajar do povo) fizer perguntas sem nexos para o mestre, ocorre em consequência a sua desmoralização.

Chegada. Via de regra, dois dias antes da data prevista para a festa, os foliões descansam. Os instrumentos musicais silenciam-se para o tão aguardado “dia da chegada”, assim denominado o dia da festa. Trata-se do tão esperado 6 de janeiro – data consagrada pela Igreja Católica Apostólica Romana aos Santos Reis – ou outra posterior. Isso ocorre quando o dia santificando é útil, ou seja, de segunda a sexta-feira. O comum é a chegada acontecer num domingo.

Logo na porteira da entrada, na propriedade rural, nota-se diferença. Ela é enfeitada com arcos confeccionados de bambu ou folhas de coqueiros e até ornados com bandeirinhas de tonalidades variadas que dão um colorido especial e festivo. Outros arcos aparecem até que se chegue ao terreiro da casa. No geral, passa pouco de meia dúzia de arcos, separados por mais de 10 metros de distância entre si.

O grupo canta diante do altar, onde está a bandeira de Santos Reis, assim como flores e até outras imagens e ícones de santos canonizados pelo Vaticano. Depois, reza-se o terço. Em seguida acontece o ritual da passagem das coroas do rei e da rainha. O casal que ficar com as coroas deverá promover a organização do giro e da chegada no próximo ano. Esse cerimonial só ocorre se o casal que promove a festa já tiver completado o ciclo de sete anos seguidos.

Convém adiantar que o casal que ficará com as coroas é escolhido a priori. Mas, para criar um ambiente de expectativa, as coroas passam em várias cabeças entre os casais presentes, para fins de distração, de entretenimento. Em alguns casos, essa cerimônia é muito demorada.

Findo todo o ritual religioso, composto de orações e cantorias, chega o momento esperado a confraternização. É farta a festa, há muito aguardada sobretudo pela vizinhança. É uma reunião divertida. Via de regra os pratos servidos são diversificados: arroz branco, macarronada, frango em molho pardo ou assado, leitão assado ou à passarinho, pão caseiro, etc. Em algumas festas há até a distribuição de doces: mamão, cidra, abóbora e leite. Raramente ocorre a distribuição de mata-bicho, isto é, de cachaça como aperitivo. Por vezes, mas dificilmente, reparte-se como aperitivo a xiboca (batida preparada com pinga, limão, gelo, podendo ser adoçada com açúcar, ou não, dependendo do gosto das pessoas) entre os adultos presentes. Quando acontece a distribuição de xiboca, as mulheres (jovens ou não), os moços e as crianças se deliciam com um refresco preparado com limão, açúcar, água e farinha de mandioca.

Festeiros. O festeiro é considerado o rei. Sua esposa é a rainha. Assim, o casal de festeiros, alcunhados de rei e rainha, usam as coroas. Estas, dependendo da situação econômica da família, pode ser de papel e até de metal.

Alguns casais de festeiros de maiores posses financeiras usam trajes bem vistosos e caros. São eles que preparam a festa do Dia de Reis aos convidados da região por onde a bandeira e/ou a companhia passou arrecadando donativos.

Em Olímpia existe em atividade dezenas de folias de Reis, nos limites municipais, o que rendeu à Capital do Folclore Brasileiro o título de Cidade das Folias de Reis.