

## **Em busca de uma nova abordagem para o estudo das práticas das culturas populares brasileiras: o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça”<sup>1</sup>**

Estêvão Amaro dos Reis

**Resumo:** Este artigo propõe uma nova perspectiva de abordagem para o estudo das práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, também chamados de grupos folclóricos em alguns contextos. O trabalho faz uma breve revisão histórica acerca do conceito de folclore e apresenta uma etnografia do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (Godap) de Olímpia, São Paulo. Historicamente, os estudos de folclore foram orientados pela perspectiva da busca pela “alma nacional”, e desde o aparecimento do termo, o folclore foi entendido de forma diversa em diferentes contextos. Dan Bem-Amos (1971) ressalta que a busca pela sua definição englobou conceitos tão diversos quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos. No Brasil, as disputas intelectuais e políticas ocorridas ao longo do tempo refletiram o modo como o termo foi compreendido e aceito nos diversos espaços em que foi empregado. Em alguns contextos, ainda hoje o termo gera “desconfiança”, a ponto de ser evitado em muitos espaços institucionais. O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” foi fundado em 1967. Com cinquenta e um anos de existência, o Godap encontra-se entre os grupos parafolclóricos mais antigos do Brasil. A análise etnográfica parte do estudo do folclore em contexto, proposto por Richard Bauman e Dan Bem-Amos (1971) e utiliza os conceitos de comunidades de prática, de Ettiene Wenger (1998, 2012) e performance participativa, de Thomas Turino (2008).

**Palavras-chave:** Folclore em contexto. Comunidades de prática. Festivais de Folclore. Culturas populares.

### **In search of a new approach to the study of the practices of popular Brazilian cultures: the case of the Parafolkloric Dance Group "Cidade Menina Moça" from Olímpia**

**Abstract:** This article presents a new perspective on the study of the practices of performative groups of Brazilian popular cultures, also called folk groups in some contexts. The work makes a brief historical statement about the concept of folklore and presents an ethnography of the Parafolkloric Dance Group “Cidade Menina Moça” (Godap) from Olímpia, São Paulo. Historically folklore studies were oriented by the perspective of the search for the “national soul”, and since the appearance of the term, folklore was understood differently in different contexts. Dan Bem-Amos (1971) claims that the search for its definition encompasses concepts as diverse as the versions of the best-known tales and legends. In Brazil, the intellectual and political disputes over time are reflected in the way the term was understood and accepted in the various spaces in which it was used. In some contexts, even today the term generates “suspicion”, to the point of being avoided in many institutional spaces. The Olimpiense Group of Parafolkloric Dances “Cidade Menina Moça” was founded in 1967. With fifty-one years

---

<sup>1</sup> Este trabalho é uma versão revisada e ampliada de comunicação apresentada no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais.

of existence, Godap is among the oldest parafolk groups in Brazil. The ethnographic analysis is based on the study of folklore in context, proposed by Richard Bauman and Dan Bem-Amos (1971) and uses the concepts of communities of practice by Ettiene Wenger (1998, 2012) and participatory performance by Thomas Turino (2008).

**Keywords:** Folklore in context. Communities of practice. Folklore Festivals. Popular culture.

### **Folclore: breve contextualização histórica**

No Brasil, o termo folclore está tão incorporado ao nosso dia a dia que já não causa mais estranhamento e nem sequer nos lembramos de que se trata de uma palavra estrangeira, uma palavra inventada a partir da fusão de outros dois vocábulos (folk-lore) do inglês antigo. Carlos Rodrigues Brandão (1984, p. 27) destaca que “folclore é uma palavra que já nasce entre parênteses” e que, historicamente, o termo foi entendido de forma diversa em diferentes contextos. Para Dan Bem-Amos (1971), os conceitos para defini-lo foram tantos e tão diversos quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos. Para Alberto Ikeda (2013, p. 174) as inúmeras denominações são tentativas de conferir a esses saberes populares alguma característica ou distinção, buscando singularizá-las, diferenciando-as de outras formas, como as da cultura de massa, da cultura urbana moderna e da cultura “erudita”, e até da cultura indígena.

Desde os tempos de Herder (1744-1803) os estudos que, a partir de Thoms (1803-1885), foram denominados de folclore, foram orientados em grande parte por duas características principais: o “mito do desaparecimento” e a busca da “alma nacional”. A transformação das expressões das culturas populares em “objetos folclóricos”, resultante do ponto de partida literário e filológico destes estudos (BEM-AMOS, 1971), fez com que as coletas realizadas tivessem como objetivo primeiro “preservar” e evitar o seu desaparecimento, nos dizeres de Thoms: “recolher as poucas espigas que ainda restam espalhadas no campo, no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita” (LIMA, [1952] 2003a; BRANDÃO, 1984). Do mesmo modo, a “alma nacional” residente no folclore só poderia ser “resgatada” mediante o acesso as expressões “puras”, simples e ingênuas do povo (REILY, 2000).

Renato Ortiz (1994) salienta que em um período de consolidação dos Estados Nação o caráter de urgência contido em ambas as premissas levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore. Peter Burke (1978) citado por Ortiz (1994) observa que os intelectuais dos países “periféricos” da Europa,

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

No Brasil não foi diferente. De acordo com Edilberto Fonseca (2009), as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX moveu uma parcela da intelectualidade brasileira em busca de modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento a nação. A questão nacional foi responsável pelas inúmeras iniciativas de reconhecimento da importância das culturas populares no Brasil, especialmente no que concerne aos estudos destas como indicadores de brasilidade (ORTIZ, 1994).

O interesse pela sistematização das tradições populares no Brasil remonta aos anos finais do século XIX (CAVALCANTI; VILHENA, 1990). O livro *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero (1851-1914), publicado em 1883, inaugura essa tradição no país, cerca de meio século depois de seu início na Europa. Além de Sílvio Romero, Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945) encontram-se entre os pioneiros destes estudos no Brasil. Brandão (1984); Cavalcanti & Vilhena (1990) e Cavalcanti (2002), assinalam que o trabalho destes autores perpassam, de uma forma ou de outra, a questão nacional, a busca da “essência” ou “alma” da nação.

Em busca de uma visão mais científica e racional da vida popular, Silvio Romero se notabilizou pelas coletas realizadas na área de literatura oral. A partir de uma fundamentação positivista, o autor analisou a mistura das raças negra, branca e indígena, com o intuito de estabelecer o terreno da nacionalidade brasileira, em prol de uma identidade nacional. Numa outra via, Amadeu Amaral empenhou-se no desenvolvimento de uma atuação política em benefício do folclore, visto por ele como depositário da essência do “ser nacional”. Para Mário de Andrade, o folclore representava a expressão da brasilidade e por isso ocupava um lugar decisivo na formulação de um projeto com vistas a um ideal de cultura nacional (CAVALCANTI; VILHENA, 1990; CAVALCANTI, 2002; IKEDA, 2013).

Tanto Amadeu Amaral, quanto Mário de Andrade enfatizaram a necessidade de uma atuação organizada e específica para este campo de estudos e concentraram os seus

esforços em uma ação político-ideológica que, além de estabelecer critérios de pesquisa específicos para o tema, visava à construção de um ser nacional (CAVALCANTI; VILHENA; 990; CAVALCANTI, 1988, 2002), uma questão importante para uma área acusada de falta de orientação científica em seus trabalhos. Em busca da “alma nacional”, estas pesquisas pioneiras se concentraram no “objeto folclórico”, desconsiderando os atores sociais envolvidos e toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REILY, 1990), e este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa.

A partir da década de 1950, com o desenvolvimento das ciências sociais no país, a premissa que concebia o Folclore como uma ciência autônoma, vinculada a um projeto de construção da nação deixa de ser um consenso. Este fato, aliado à disputa pelos espaços de afirmação das duas áreas, provoca rupturas, polêmicas e conflitos e acirra a disputa entre folcloristas e cientistas sociais. Desse modo, o cenário antes profícuo para o debate de ideias e propostas voltadas para o trabalho colaborativo (CAVALCANTI; VILHENA, 1990; SANDRONI, 2010) se transforma em palco para os embates intelectuais responsáveis pela ruptura e pelo afastamento dos representantes das duas áreas. A partir de então, basicamente dois grupos são formados: o grupo dos cientistas sociais que se interessavam por folclore e se encontravam dentro da universidade; e o grupo dos intelectuais integrantes do Movimento Folclórico Brasileiro, que ficaram de fora da universidade (SANDRONI, 2010).

O enfrentamento das duas correntes delimitou o campo de disputa ideológica – e também política – onde ocorreram os embates em busca de uma base conceitual para os estudos de folclore. Por visualizarem o processo de institucionalização do folclore de maneira distinta dos integrantes da chamada “Escola Paulista de Sociologia”, liderada pelo sociólogo Florestan Fernandes, o Movimento Folclórico Brasileiro se moveu na direção do Estado. A “Escola Paulista de Sociologia” se transformou na principal opositora ao pensamento do Movimento Folclórico Brasileiro e, a partir deste cenário, caracterizado por disputas constantes entre os campos emergentes, a concepção de ciências sociais desenvolvida pela Escola Paulista de Sociologia saiu vencedora e tornou-se hegemônica no Brasil durante mais de vinte cinco anos (CAVALCANTI; VILHENA, 1990; PEIRANO, 1980).

As disputas intelectuais e políticas ocorridas ao longo do tempo refletiram no modo como o termo foi compreendido e aceito nos diversos espaços em que foi

empregado. Em alguns contextos, ainda hoje o termo folclore gera “desconfiança”, a ponto de ser evitado em muitos espaços institucionais.

Este cenário começa a se transformar a partir de 1982, durante a gestão de Lélia Coelho Frota no então Instituto Nacional de Folclore. Neste ínterim, são convocados para a instituição antropólogos e musicistas como Maria Laura Cavalcanti, Luiz Rodolfo Vilhena e Elizabeth Travassos. Esta iniciativa teve como objetivo principal promover uma reavaliação dos estudos folclóricos no país, além de empreender novas pesquisas e orientações. A partir da década de 1990 chega ao Brasil um campo de estudos que há algumas décadas havia se afirmado no exterior, o campo da etnomusicologia, que se estabelece no Brasil já não mais sob a influência da herança dos primeiros folcloristas (FONSECA, 2009), mas fornecendo uma nova perspectiva para os estudos que envolvem a temática do folclore. Uma nova visão, de caráter mais antropológico, segundo a qual “importa mais os significados que as coisas têm para as pessoas que as vivenciam do que a construção de uma classificação de suas características” (CAVALCANTI, 2002, p. 2), direciona os novos estudos de folclore, ampliando a sua abrangência.

Autores como José Rafael de Menezes Bastos (2004), Elizabeth Travassos (2003) e Carlos Sandroni (2008, 2010), discutiram o processo de implementação da etnomusicologia no Brasil face à tradição folclorista. Menezes Bastos (2004) resenha parte da produção recente do país na área de etnomusicologia, considerando o ponto de encontro entre a antropologia e a música, e destaca que no Brasil a disciplina encontra-se fortemente ancorada na tradição intelectual do país, especialmente no folclore, cujo campo apresenta referentes “ancestrais comparáveis aos melhores do mundo, como Mário de Andrade, Guerra Peixe, Luiz Corrêa de Azevedo, entre outros” (MENEZES BASTOS, 2004, p. 4). O autor assinala ainda o fato de que na antropologia que se faz sobre o Brasil os estudos sobre música sempre despertaram um grande interesse, em decorrência da importância destes estudos para a compreensão do país através das suas conexões com o mundo e com os universos nele situados. Travassos (2003) discorre sobre o processo de institucionalização da etnomusicologia no país a partir do que a autora chama de deslocamento do paradigma da evolução nacional que, como vimos, havia dominado até então a produção musicológica brasileira. Sandroni (2008, 2010) investiga o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil, apontando para o fato de que “folcloristas” consagrados, como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, não chamavam os seus estudos de Etnomusicologia, mas sim de “Folclore Musical” e, ainda, que, na mesma

medida, antropólogos brasileiros das décadas de 1930 e 1940, igualmente consagrados, se interessavam pelo folclore. Tendo isto considerado, o autor nos faz a seguinte pergunta:

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

Após tantos anos de embates, conflitos teóricos e disputas políticas, não seria o momento da academia brasileira se “reconciliar” com o folclore?

### **Folclore em contexto, comunidades de prática e participação**

No Brasil, ainda hoje o termo folclore é frequentemente empregado entre aspas, em decorrência das conotações pejorativas a ele outorgadas por algumas linhas de pensamento no decorrer de sua história. No entanto, em outras partes do mundo, a busca por uma solução para os problemas de definição e significado do termo levou a novas conceituações e a novas propostas de abordagem, sem a necessidade de descartá-lo como uma palavra ultrapassada e de pouca utilidade. Dentre estes movimentos encontra-se o aquele que ficou conhecido como os contextualistas, nomenclatura dada por Richard Dorson, à época diretor do Instituto de Folclore da Universidade de Indiana. Trata-se de um movimento formado por um grupo de jovens pesquisadores, oriundos do meio acadêmico norte-americano, propondo uma nova abordagem para os estudos de folclore no final dos anos 1960 (BLACHE, 1995). O trabalho dos contextualistas se estrutura nos estudos da performance, e suas ideias foram publicadas originalmente em 1972, no livro *Toward New Perspectives in Folklore*, editado por Americo Paredes e Richard Bauman. Blache (1995) destaca que Bauman verifica uma mudança de orientação nos estudos de folclore realizados a partir de meados dos anos 1960, que a partir de então passam a considerar o folclore como um processo e não mais como um produto.

Os primeiros folcloristas consideravam o folclore como um fenômeno intragrupal, virtudes peculiares intrínsecas surgidas de sua própria existência dentro de um grupo homogêneo mais ou menos peculiar (BAUMAN, 1971, p. 20). Este conceito compreendia a aceção universal de certos gêneros como próprios do folclore, independentemente do enfoque que se tenha da natureza essencial do folclore (BAUMAN, 1971, p. 32). Em outras palavras, o foco das investigações estava centrado no “fato folclórico”, em uma suposta natureza folclórica das coisas.

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

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

O conceito de folclore desenvolvido por Bauman e pelos demais integrantes do movimento dos contextualistas põe em relevo os atores sociais, tidos como produtores de folclore, no momento em que estão em ação em seus contextos sociais, isto é, no momento em que estão performando. Apoiados nas ideias de Dell Hymes (HYMES, 1975, p. 43 citado por BLACHE, 1995, p. 8) para o estudo da “etnografia da fala”, os contextualistas entendem a performance “como um princípio organizador que compreende o ato artístico, a forma expressiva e a resposta estética, vistos a partir dos próprios atores sociais e dos contextos específicos em que ocorrem” (BLACHE, 1995, p. 8). Ao colocar o foco principal na performance, o trabalho de Bauman (1971) e dos contextualistas permite conceituar o folclore de acordo com o lugar que o saber popular ocupa nas relações sociais e, conseqüentemente, o seu uso na interação comunicativa, criando um novo paradigma para estes estudos. Sob esta nova perspectiva, a preocupação com a descrição e a análise de fatos tidos como folclóricos, intrínsecos às sociedades e aos grupos humanos concebidos como portadores de folclore, ainda permanece. Entretanto, não são mais vistos como um fim em si mesmo. Com o novo conceito, os estudos de folclore passam a integrar forma, função e performance.<sup>2</sup>

Segundo Reily (2000), a orientação processual dos estudos de folclore salienta a fluidez entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte.

[...] a música folclórica hoje pode ser ouvida no palco, gravada e vendida como mercadoria, mobilizando, assim, a indústria da música; sucessos de música popular

---

<sup>2</sup> Um ponto que considero importante diz respeito ao fato de que foram os folcloristas – os contextualistas se autodenominavam folcloristas – os primeiros a utilizar o conceito e os estudos de performance com o objetivo de se pensar as culturas populares, o que, posteriormente, foi adotado amplamente pelos antropólogos e cientistas sociais via Richard Schecner.

podem ser cantados em comunidades em torno de uma fogueira com o acompanhamento de um violão, de uma maneira que lembra a música folclórica; grandes estrelas do mundo da música erudita agora realizam performances que imitam as estrelas do pop ou rock [...] (REILY, 2000).

Fluidez que só tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo.

Sendo assim, acreditamos que os questionamentos suscitados por Reily (2000), aliados ao conceito desenvolvido pelos contextualistas, nos fornecem elementos para a elaboração de uma nova perspectiva de abordagem para os estudos das práticas das culturas populares brasileiras. Em busca desta nova forma de orientação, acrescentaremos o conceito de comunidades de prática, cunhado por Wenger (1998, 2012); e os conceitos de performance participativa e performance apresentacional, criados por Turino (2008), ao discutir os campos de prática musical, a partir da ideia de campo social de Pierre Bourdieu.

O termo comunidades de prática foi cunhado por Wenger (2012) ao analisar as formas de ensino/aprendizagem.

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

Em outras palavras, um grupo de indivíduos que se reúne periodicamente, tendo como objetivo e interesse comum o aprendizado e as formas de aplicação do que foi aprendido, compartilhando o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor, na medida em que interagem regularmente.

Segundo Wenger (2012), três características são necessárias para o estabelecimento de uma comunidade de prática. O domínio, que consiste no elemento fundamental do grupo. A identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse. A comunidade, característica determinante de uma comunidade de prática, formada pelos indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos. Os membros da comunidade se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio e ao compartilharem as informações, os membros da comunidade se ajudam mutuamente na medida em que constroem relações que permitem o aprendizado entre uns e outros. E, por fim, a prática, propriamente dita, que pode ser compreendida como o conhecimento

compartilhado pelos membros da comunidade. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes e desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática compartilhada (WENGER, 2012). O desenvolvimento destes elementos em paralelo faz com que a comunidade de prática seja cultivada.

Wenger (2012) salienta que, apesar de o termo comunidades de prática ser relativamente novo, os problemas a que ele se refere são antigos e, ainda que o seu trabalho não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, Giesbrecht (2014) assinala que a sua obra “proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais”.

Compreendidos enquanto comunidades de práticas autônomas (WENGER, 2012), os grupos musicais cujas práticas são predominantemente coletivas, como é o caso do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça”, precisam de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. As funções são distribuídas em papéis administrativos e performativos, o que nos conduz aos conceitos desenvolvidos por Turino (2008).

Para Turino (2008), a performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja característica principal é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. A performance participativa tem como foco principal de atenção a atividade em si, o ato de fazer música, de dançar e os demais participantes envolvidos com a performance, e não simplesmente o produto resultante desta atividade. Desse modo, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos e a participação de cada um, independe do seu nível de expertise. Todos os participantes podem integrar a performance e todos os papéis representados são considerados importantes. Além disso, a performance participativa apresenta uma série de recursos sonoros, cuja função é inspirar e aumentar a participação, tais como a forma aberta, o que possibilita a sua repetição inúmeras vezes; o delineamento sutil que marca o início e o final da performance; a ênfase na repetição do material musical; as poucas variações, textos curtos nas letras das canções, para que os participantes possam aprender rapidamente; o pouco espaço para virtuosismos; as texturas e timbres densos, o que permite que os eventuais “erros” sejam encobertos (TURINO, 2008).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O que não quer dizer que todos os recursos sonoros listados serão encontrados em todas as performances participativas (TURINO, 2008).

Em contraponto à performance participativa, Turino (2008) apresenta o conceito de performance apresentacional, que exige que um grupo de pessoas especializadas, vistas como artistas e não como pessoas comuns, concebam e preparem um espetáculo artístico, de música ou de dança, e o ofereçam a um público que de antemão sabe que a sua função será a de espectador.

Turino (2008) propõe ainda outras duas categorias de performance: a alta fidelidade, referente à realização de gravações que correspondam às performances ao vivo; e a arte de estúdio, que remete à criação de “esculturas sonoras”, a partir do uso de técnicas de gravação e manipulação de sons. A arte de estúdio não tem a intenção de representar a performance ao vivo, como ocorre com a alta fidelidade. Para os objetivos deste trabalho, utilizaremos apenas os conceitos de performance participativa e performance apresentacional.

### **O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça”**

O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” (Godap) foi fundado pela professora Maria Aparecida de Araújo Manzolli – Cidinha Manzolli – em 1967, em Olímpia (São Paulo). Com cinquenta e um anos de existência, o Godap encontra-se entre os grupos parafolclóricos mais antigos do Brasil.

No circuito dos festivais de folclore os termos folclore e parafolclore constituem categorias êmicas. Para os atores sociais deste universo, folclore ou folclórico correspondem à autenticidade e à ancestralidade e os grupos folclóricos são vistos como os continuadores de uma tradição. Por outro lado, parafolclore ou parafolclórico representam o que não é “autêntico” e engloba os grupos performativos cujas performances seriam voltadas predominantemente para o espetáculo.<sup>4</sup> Desse modo, os grupos denominados de parafolclóricos, projeção folclórica e balés folclóricos não teriam, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que pretendem representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos (REIS, 2016, 2012).

O Godap surgiu no ambiente escolar olimpiense com o objetivo de ensinar danças folclóricas aos alunos para serem apresentadas na escola durante a semana do

---

<sup>4</sup> Travassos (2002, p. 96) lembra que os folcloristas brasileiros reunidos no âmbito da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro chamavam de parafolclóricos os grupos citadinos que exercitavam a representação artística do folclore.

Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL. O FEFOL é o maior evento do gênero do país, reunido quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras. Realizado pela primeira vez em 1965, em 2018 o FEFOL completou cinquenta e quatro edições ininterruptas.<sup>5</sup>

Professora de Educação Artística, Cidinha Manzolli relata que a ideia de criar o Godap surgiu a partir de uma conversa com José Sant’anna<sup>6</sup>, também professor e um dos principais idealizadores do FEFOL. Cidinha Manzolli já colaborava com José Sant’anna desde o início da década de 1960, auxiliando-o nas pesquisas e nas transcrições dos registros musicais obtidos durante o trabalho de campo desenvolvido por Sant’anna na região de Olímpia naquela época.

Aí ele [Sant’anna] chegou e disse olha, você vai ensinar dança para os alunos. Como que eu vou ensinar dança, eu não danço! Nunca vi, o que eu vou fazer? Dá um jeito. Eu falei, eu toco sanfona, agora eu ensinar dança? Isso era uma coisa assim.. bem estranha.<sup>7</sup>

Segundo Manzolli, Sant’anna argumentou que naquele momento havia a necessidade de se ter um grupo de Olímpia com disponibilidade para participar das atividades do FEFOL durante toda a semana, pois os grupos folclóricos da região só podiam se apresentar nos finais de semana e em horários específicos, devido à impossibilidade de os seus integrantes se ausentarem de seus respectivos trabalhos. Manzolli relata que desde os seus começos, o FEFOL compreendia um evento com vários dias de duração.

O Festival, ele acontecia a semana toda, sempre aconteceu a semana toda [...] grupos de fora de Olímpia, nenhum. Eram os grupos daqui, os grupos folclóricos que o Sant’ana ia incentivando. Nas pesquisas ele descobria grupos aqui em Olímpia, em Ribeiro [distrito de Olímpia], incentivava outros que estavam parados a voltar à ativa.. então, as Companhia de Reis... mais tarde é que veio o Capitão Ferreira.<sup>8</sup>

Cidinha Manzolli aceitou a proposta de Sant’anna e o trabalho teve início como base nas pesquisas realizadas.

[...] Aí ele [Sant’anna] foi na minha casa, conversamos bastante e aí o meu eu marido, que era super animado também, ouviu toda a conversa. Aí pensamos, pensamos e aí a gente localizou no Rio Grande do Sul, os CTGs [Centro de Tradições Gaúchas].

<sup>5</sup> Para saber mais ver Reis, 2016, 2012.

<sup>6</sup> José Sant’anna (1937-1999) – Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, professor de língua portuguesa, pesquisador e folclorista, criou o Departamento de Folclore de Olímpia e tornou-se membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore (REIS, 2016, 2012).

<sup>7</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 2015.

<sup>8</sup> José Ferreira (85 anos), morador de Olímpia, capitão de congo e moçambique. José Ferreira, junto com José Sant’anna, são os responsáveis pelo estabelecimento das tradições do Reinado do Rosário em Olímpia.

[...] então a gente viu que no Rio Grande do Sul tinha já um.. um trabalho organizado de danças dessa.. dessa forma, sendo ensinadas [...].<sup>9</sup>

Cidinha Manzolli justifica a escolha das práticas performativas gaúchas para o início do trabalho que deu origem ao Godap, pelo fato de tais práticas encontrarem-se catalogadas e sistematizadas à época, inclusive com uma metodologia de ensino definida.

Nós descemos em uma Kombi que a gente tinha, já tinha os meus três filhos [...] fomos até... até... Caxias do Sul. Foi o primeiro CTG que eu encontrei, que é o CTG Rincão da Lealdade. E ali eu fiz uma visita, assistimos a um espetáculo de dança, eles dançaram várias danças e entre elas o pau de fitas<sup>10</sup>, aí entrei em contato com o pessoal daquele grupo de danças e eles me acolheram com muito carinho, com muita simpatia.<sup>11</sup>

Cidinha Manzolli relata a dificuldade inicial para os registros das informações.

[...] eles.. me ajudaram com alguma orientação, mas não tinha.. não tinha vídeo, não tinha como gravar, não tinha como filmar, o que que eu pude fazer, eu fotografei e anotei. Depois fui recebida por um professor.. que era o coordenador deles e que era instrutor de dança e ele me sugeriu que eu adquirisse um livro, que era o Manual de Danças Gaúchas do Barbosa Lessa e do Paixão Côrtes. E então eu adquiri o livro, peguei um pouco de informações com eles e voltei pra Olímpia, tirando as danças de dentro do livro.<sup>12</sup>

A primeira performance apresentada pelo grupo de alunos, já com o formato do que seria o Godap, foi a dança do pau de fitas.

Me lembro como se fosse hoje, eu no pátio, com os alunos, com o livro na mão, pra descobrir como é que trançava e destrançava as fitas. Porque hoje é fácil, né? Todo mundo sabe como é que é feito, mas tirar do livro... ficamos ali, olhando o.. manual do Barbosa Lessa.<sup>13</sup>

Em 1969, durante o 5º FEFOL, o Godap fez a sua estreia e se apresentou pela primeira vez para um público diferente do público característico do ambiente escolar. A performance realizada englobava as danças gaúchas e a dança do pau de fitas.

No quinto Festival, me lembro bem disso, nós tínhamos ali [...] uma quadra de basquete. Nós já fizemos ali na quadra, um espetáculo com danças.. nós fizemos as danças gaúchas, inclusive com o pau de fitas, já com público, ali já não era mais só a escola. [...] Era o material que eu tinha, era o material que eu tinha pra trabalhar e pesquisar.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 2015.

<sup>10</sup> Pau de fitas – Dança encontradas em várias regiões do mundo e de forma predominante no circuito dos festivais de folclore brasileiros. Um mastro de metal, ou de madeira, de onde pendem fitas coloridas é colocado no centro da roda, onde os dançarinos executam a coreografia segurando as pontas das fitas em uma das mãos. O enlaçar das fitas forma desenhos: a trança; a trama; e a rede de pescador.

<sup>11</sup> Cidinha Manzolli em entrevista ao autor em 2015.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

Desde então o Godap se apresenta no FEFOL e, a partir daquele momento, Cidinha Manzolli começou a receber convites para se apresentar com o seu grupo de alunos em outros espaços e outras cidades da região e do estado de São Paulo.



Figura 1. Cidinha Manzolli. Palco do FEFOL.  
Fonte – Acervo Godap [201?].



Figura 2. Umas das primeiras apresentações do grupo de alunos criado pela professora Cidinha Manzolli. Quadra da Fundação.  
Fonte – Arquivo público [196?].

O Godap é formado por aproximadamente setenta integrantes, divididos entre músicos e dançarinos. Os dançarinos são a maioria e estão distribuídos em três categorias, de acordo com a faixa etária: crianças, adolescentes e adultos. Geralmente os seus

integrantes participam do grupo por muitos anos, entram ainda crianças e vão passando por todas as fases até chegar ao grupo principal. Segundo Manzolli, as pesquisas que deram origem a uma parte das performances que atualmente integram o repertório do Godap referem-se a práticas que estão ligadas aos rituais de trabalho na lavoura, especialmente o café e a cana de açúcar, culturas comuns na região de Olímpia naquela época. E também às festas promovidas pelos grandes fazendeiros, conhecidos na região como “Barões do Café”, figuras comuns na região durante a primeira metade do século XX.

Os registros das pesquisas contêm a descrição dos trajes, transcrições de músicas e anotações detalhadas dos passos das danças e da coreografia. A performance do Godap também engloba práticas de música e dança de outras regiões brasileiras – sul, norte e nordeste – além da região sudeste. Cada região corresponde a um conjunto de danças, um ciclo que dura em média trinta minutos. As performances de cada ciclo são intercaladas por canções características da região representada e consideradas folclóricas pelo grupo. Segundo os seus coordenadores, o figurino do grupo atualmente é formado por duzentos e quarenta trajes, masculinos e femininos – esse número ainda pode aumentar, de acordo com a combinação utilizada, que remetem às regiões representadas: sessenta trajes gaúchos; oitenta e seis trajes paulistas; e oitenta e seis trajes que englobam as regiões norte e nordeste.



Figura 3. Godap, Balainha. Traje paulista. Palco do FEFOL.  
Fonte – Acervo Godap [201?].



Figura 4. Dançarinos do Godap, traje gaúcho. República Tcheca.  
Fonte – Acervo Godap [2015].

O número de integrantes do grupo de músicos do Godap pode variar de três a dez, e assim como ocorre com os trajes, a instrumentação utilizada é formada de acordo com a região que será representada nas performances. Muitos grupos parafolclóricos se referem ao seu grupo de músicos como regional, pela similaridade com a formação utilizada no choro. O Godap utiliza sanfonas, violões (às vezes uma viola caipira é incorporada), bombo leguero,<sup>15</sup> timba,<sup>16</sup> ganzás<sup>17</sup> e ou afoxés,<sup>18</sup> zabumba<sup>19</sup> e triângulo.<sup>20</sup>

A performance do ciclo da região sul apresenta canções e danças do movimento tradicionalista do Rio Grande do Sul, características dos grupos de danças vinculados aos CTGs, junto aos quais o Godap realizou as suas primeiras pesquisas. São exemplos o balaio, tatu com volta do meio, xote carreirinha, o xote das duas damas, pezinho,

<sup>15</sup> Bombo leguero – tambor de tamanho médio, com corpo de madeira e coberto com pele de carneiro em ambos os lados e tocado com baquetas. O nome leguero remete à lenda de que o seu som pode ser ouvido a léguas de distância.

<sup>16</sup> Timba - Tambor de formato cônico com o corpo de madeira ou metal e pele em apenas um dos lados. Tocado com as mãos e uma baqueta, friccionada no corpo do instrumento.

<sup>17</sup> Ganzás – chocalhos em formato cilíndrico, feitos de alumínio, latão ou outro tipo de metal.

<sup>18</sup> Afoxé – Instrumento de percussão que consiste em uma cabaça envolta em uma pequena rede com contas presas nos fios. O som é produzido pelo movimento de fricção das contas no corpo da cabaça.

<sup>19</sup> Zabumba – tambor de formato circular com o corpo de madeira ou metal e pele nos dois lados. Tocada com duas baquetas, sendo uma delas mais fina do que a outra e denominada de bacalhau.

<sup>20</sup> Triângulo – instrumento de percussão no formato de um triângulo. Tocado com uma pequena baqueta de metal.

maçanico ou maçarico, roseira, dança dos facões e a chula. O repertório dos ciclos das regiões norte e nordeste é composto por danças características dessa região e que o grupo considera folclóricas, como o baião, xote, xaxado, coco, maneiro pau, caninha verde e asa branca, muitas delas criadas a partir de canções populares de autores como Waldemar Henrique, Nilson Chaves e Luiz Gonzaga. A performance do ciclo do sudeste é a única oriunda de pesquisas de fontes primárias e inclui a dança da cana verde de passagem, chimarrita, dança do café, quadrilha, balainha e a dança do bambu. As músicas que compõem este ciclo apresentam um caráter mais instrumental; quando há texto, este aparece em pequenas frases repetidas constantemente.



Figura 5. Músicos do Godap. Palco do FEFOL.  
Fonte. Márcio Diniz [200-?].

Quanto ao aspecto organizacional, os membros do Godap se dividem em papéis administrativos e performativos. Os papéis administrativos são de responsabilidade de uma diretoria, liderada pela professora Cidinha Manzolli, e os papéis performativos estão a cargo dos músicos e dançarinos. Os membros da diretoria também participam dos papéis performativos, e muitas vezes os dançarinos colaboram nos papéis administrativos. A diretoria é a responsável pela manutenção do grupo, por fornecer um local para os ensaios, viabilizar a sua participação em festivais de folclore e eventos do gênero, arcando com a maioria das despesas materiais e financeiras, e por manter em ordem os trajes e os instrumentos utilizados nas performances. Os músicos e os dançarinos ensaiam para desempenhar o seu papel da melhor maneira possível.

Além do papel desempenhado pelos músicos e dançarinos, há a necessidade de se confeccionar os trajes, mantê-los limpos e organizados para o próximo espetáculo, funções realizadas por Edmê Aidar, irmã de Cidinha Manzolli, responsável pelo desenho e pela confecção dos trajes do grupo e Neucilei Alves Tosta, responsável pela organização do figurino. O Godap apresenta as suas performances nos mais variados contextos. Além dos palcos do FEFOL e demais festivais de folclore com estrutura semelhante, o grupo também se apresenta nas ruas, durante os desfiles dos festivais. A ausência de equipamentos de amplificação não constitui impeditivo para a realização da performance do grupo. Entre as performances apresentada pelo Godap, encontra-se a dança do bambu, a primeira dança pesquisada por Cidinha Manzolli, em 1967, na região de Olímpia, no noroeste do Estado de São Paulo.

A dança do bambu é executada sobre quatro pares de bambu de quatro metros de comprimento, posicionados em paralelo sobre dois caibros de madeira estendidos no chão. Músicos, dançarinos e batedores<sup>21</sup> integram a performance. Impulsionados pelos batedores, posicionados em cada uma das extremidades de cada um dos pares, os bambus fazem um movimento de abrir e fechar, produzindo um ritmo constante. A habilidade dos dançarinos consiste em saltar para dentro e para fora dos bambus sem que seus pés fiquem presos. Os dançarinos são formados por quatro casais que se alternam em figuras coreográficas ao som da música e das batidas dos bambus. Os trajes dos dançarinos variaram de acordo com a época. Atualmente os homens vestem bermuda e camiseta sem manga, ambos da cor verde, as mulheres usam vestidos verdes, abaixo dos joelhos, cobertos com um véu com detalhes brilhantes. Faz parte do traje das mulheres um arco decorado e levado à cabeça. Entre os dançarinos encontra-se a figura do marcador, que tem a responsabilidade de dar início à performance e comandar as mudanças coreográficas. A música tem compasso ternário, o tempo forte coincidindo com o momento em que os bambus se fecham. A melodia é executada pela sanfona, acompanhada pelo violão e pelo bombo leguero, que marca o tempo forte, junto com a batida dos bambus.

A dança do bambu exige muita concentração por parte de todos os envolvidos e sempre gera tensão quando é executada, pois sempre há o risco de algum acidente. Há um momento da coreografia em que as luzes do palco são apagadas e os dançarinos seguram

---

<sup>21</sup> Batedores – como são chamadas as pessoas que desempenham o papel de abrir e fechar os bambus durante a performance.

tochas acesas nas mãos, o que dificulta ainda mais a execução da dança. No FEFOL, quando a dança do bambu é anunciada, o público se posiciona bem próximo ao palco para assistir e acompanhar de perto os movimentos dos pés dos dançarinos. Quando a performance se inicia o público fica em silêncio, como se estivesse aflito, torcendo para que tudo corra bem e ninguém se machuque. Em cima do palco a tensão envolve músicos e dançarinos, todos extremamente concentrados. Ao final, as luzes são acesas e o grupo é ovacionado com aplausos e gritos efusivos. A dança do bambu representa uma das performances mais aguardadas pelo público do FEFOL, e atualmente o Godap é o único grupo do Brasil a executá-la.<sup>22</sup>



Figura 6 – Dança do bambu, momentos antes de começar. 10º Festival Internacional de Folclore de Olímpia.  
Fonte – Acervo Godap [2015].

Em 2015, um fato inusitado projetou o Godap nacionalmente e fez com que a dança do bambu se transformasse na principal atração do grupo. Após uma apresentação em um festival de folclore em Olímpia, o vídeo com a performance da dança do bambu foi compartilhado na página do Godap, através da rede social Facebook, alcançando um grande número de visualizações. Em seguida, um músico turco de nome Bora Yeter compartilhou o vídeo em sua página, e para a surpresa dos integrantes do Godap o vídeo atingiu mais de vinte milhões de visualizações na época. O sucesso alcançado nas redes

---

<sup>22</sup> Em 2013, no *Mondial des Cultures de Drummondville* (Canadá) pude observar um grupo filipino que executava uma performance semelhante. Sobre dois pares de bambus, de tamanhos menores que os utilizados pelo Godap, posicionados no chão, na forma do “jogo da velha”, um casal de dançarinos executava os passos coreográficos.

sociais resultou em um convite para o grupo se apresentar no programa Encontro da Rede Globo, apresentado por Fátima Bernardes. A participação do Godap obteve a segunda maior audiência da história do programa, segundo os seus diretores. No vídeo oficial, publicado no sítio da Rede Globo, é possível ver os atores que participaram do programa e a própria Fátima Bernardes tentando aprender os passos da dança do bambu junto aos dançarinos do Godap. Após este episódio, o Godap já levou a performance da dança do bambu para diversos programas televisivos, produzidos pelas maiores emissoras do país.<sup>23</sup>

### Considerações

Consideramos que a busca por uma nova forma de abordagem para o estudo das práticas contemporâneas das culturas brasileiras deve passar, necessariamente, pela (re)conceitualização do termo folclore, com o objetivo de suprimir parte da carga negativa adquirida ao longo de sua história, em grande parte advinda das disputas ideológicas e políticas que mediarão a construção deste campo de estudos no país, especialmente nas décadas de 1950 e 1960 (REIS, 2016; CAVALCANTI, 2012). Assim, propomos a compreensão do folclore a partir da junção de duas perspectivas que entendemos ser complementares: o conceito de comunidades de prática (WENGER, 1998, 2012); e o folclore com contexto, conceito desenvolvido pelos contextualistas.

O folclore em contexto, compreendido a partir da perspectiva dos atores sociais envolvidos no momento em que estão em ação em contextos sociais específicos, permite que o folclore não mais seja visto como uma coleção de “objetos folclóricos”, como uma “coisa” ou um produto, mas sim como um processo, abrindo novas possibilidades para a análise das práticas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras, ou grupos folclóricos, como preferimos denominá-los. Esta nova perspectiva possibilita a observação das negociações desenvolvidas em cada um dos novos contextos onde as performances dos grupos analisados são inseridas, pois permite olhar os seus integrantes

---

<sup>23</sup> <https://www.facebook.com/godapolimpiaoficial/videos/766718640115252/?permPage=1> 2) Programa Encontro, Rede Globo: <https://globoplay.globo.com/v/4296166/> 3) Programa Legendário, Record: <http://recordtv.r7.com/legendarios/videos/estreia-grupos-de-danca-de-todo-o-brasil-disputam-premio-de-r-1000-22092018> 4) Programa Revista de Sábado, TV TEM: <http://gshow.globo.com/TV-Tem/Revista-de-Sabado/noticia/2015/09/danca-do-bambu-e-uma-das-maiores-tradicoes-em-olimpia.html> 5) Programa Domingão do Faustão, Rede Globo: <https://globoplay.globo.com/v/4811663/> 6) Programa da Sabrina: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=74&v=WWAZZAalwlc](https://www.youtube.com/watch?time_continue=74&v=WWAZZAalwlc) 7) Programa do Ratinho, SBT: <https://www.youtube.com/watch?v=mFY4d9PopVY&feature=youtu.be>

como agentes que negociam o seu capital simbólico de acordo com as necessidades imediatas e específicas de cada contexto.

Tomemos como exemplo a dança do bambu, oriunda das primeiras pesquisas do Godap e executada desde 1967. Pautada pela música e dança consideradas folclóricas pelos integrantes do grupo, a dança do bambu foi projetada por um veículo tecnológico completamente novo (a internet), o que resultou em uma performance que gerou a segunda maior audiência da história de um programa produzido para a televisão, outro veículo tecnológico voltado quase que exclusivamente para a produção da indústria de entretenimento. Este acontecimento projetou o grupo nacionalmente, que a partir daquele momento passou a ser convidado para se apresentar em outros programas de televisão. Este episódio ainda suscita os questionamentos de Reily (2000) acerca da fluidez, que tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo, entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte.

O folclore visto como um processo se relaciona com o contexto imediato de sua performance, que é dinâmica e negociada pelos participantes no momento em que estão performando, o que permite, por exemplo, a cada grupo definir, mediante negociações internas e externas, qual a melhor forma de adaptar as suas práticas para cada um dos contextos em que estiverem inseridas, seja nos palcos dos festivais de folclore, seja em outros espaços tidos como tradicionais pelos seus membros. Em alguns casos com mais sucesso que em outros.

Acompanhando o pensamento de Wenger (1998, 2012) o Godap pode ser entendido como uma “comunidade de prática” autônoma, que precisa de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. Enquanto uma comunidade de prática, o domínio comum de interesse do Godap é o folclore. Em torno do folclore a comunidade de prática do Godap se reúne com o objetivo de ensaiar o seu repertório de música e dança, e por meio dos ensaios constrói as suas relações junto ao grupo e à própria comunidade.

O conhecimento compartilhado nos ensaios, mediante a interação regular, possibilita a construção de uma série de recursos que serão utilizados por todo o grupo. A prática e manutenção de um repertório de músicas e danças consideradas folclóricas permite ao Godap construir o seu capital simbólico, cujo valor reside no fato de o grupo representar uma comunidade que respeita e valoriza as práticas das culturas populares brasileiras. Através da prática compartilhada o Godap (re)cria coletivamente o seu

repertório performativo, um repertório que já conta com mais de cinquenta anos e que permite ao grupo negociar as suas práticas de acordo com cada novo contexto de performance em que o grupo se insere.

### Referências bibliográficas

BAUMAN, Richard. *Identidad diferencial y base social del folklore*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA, 1995.

BEN-AMOS, Dan. *Hacia una definición de folklore em contexto*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA, 1995.

BLACHE, Marta. (Org.). *Narrativa folklórica (II)*. Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología, FADA, 1995.

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

BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nova Iorque: University Press, 1978. In: O. R. A Moderna Tradição Brasileira. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAVALCANTI, M. L. V. de; VILHENA, L. da P. *Entendendo o Folclore e a Cultura Popular*. Rio de Janeiro: CNFCP, 2002. p. 1-5.

GIESBRECHT, Érica. “Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira”. Entrevista concedida a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza. Proa. v. 1, n. 4, 2014.

IKEDA, Alberto. “Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração. In: Cultura e Música Popular”. *Estudos avançados* v. 27, n. 79, p. 173-190, 2013.

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes (Raízes), 2003.

MANZOLLI, Ap. M. de. Maria Aparecida de Araújo Manzolli. [inédito]. depoimento. [2011; 2014; 2015]. Olímpia, 2011; 2015; 2016. Entrevista concedida a Estêvão dos Reis.

MENEZES BASTOS, Rafael. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje*, 2004.

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

REILY, Suzel Ana. *Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?* [S.l.]. 2000.

\_\_\_\_\_. “Manifestações populares: do ‘aproveitamento’ à reapropriação”. In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Orgs.). Do folclore à cultura popular. ENCONTRO DE PESQUISADORES NAS CIÊNCIAS SOCIAIS. *Anais...* São Paulo: Departamento de

Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990, p. 1-31.

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

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

SANDRONI, Carlos. *Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia*. Trabalho apresentado na XXVII Reunião Brasileira de Antropologia. Belém, 2010.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular”. In: TEIXEIRA, J. G. J. C. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS/UnB, 2004.

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

VILHENA, L. R. P. da. Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte, 1997. Apud TRAVASSOS, Elizabeth. “Mário e o folclore”. In. ROSSETI, Marta. (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Nacional/IPHAN*, Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 2002. p. 91-109.

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

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