

O folclore em contexto e o conceito de comunidades de prática como uma nova perspectiva de abordagem para os estudos de folclore¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Estêvão Amaro dos Reis

Universidade Estadual de Campinas – estevaoareis@gmail.com

Suzel Ana Reily

Universidade Estadual de Campinas – suzelreily@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Universidade Estadual de Campinas – lwmn@iar.unicamp.br

Resumo: A partir do estudo do folclore em contexto proposto por Richard Bauman e Dan-Ben-Amos, (1971) o presente trabalho utiliza o conceito de comunidades de prática discutido por Etienne Wenger (1998; 2012) para analisar as práticas contemporâneas dos grupos performativos das culturas populares brasileiras. Com o intuito de refletir sobre tais práticas mediante uma nova perspectiva, apresentamos uma breve etnografia do Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” de Olímpia, São Paulo.

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

Folklore in context and the Communities of Practice concept as a new perspective to approach the folklore studies

Abstract: From the folklore studies in the context proposed by Richard Bauman and Dan-Ben-Amos (1971), this work uses the *Communities of Practice* concept discussed by Etienne Wenger (1998; 2013) to analyze the contemporary practices in performance groups of Brazilian popular culture. In order to reflect about these practices from a new perspective, I present a brief ethnography of Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas “Cidade Menina Moça” from Olímpia, São Paulo.

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

1. O folclore em contexto

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. Além disso, o termo nunca foi uma unanimidade. Para Brandão (1984: 27) “folclore é uma palavra que já nasce entre parênteses.” Para Dan Ben-Amos (1971) os conceitos para defini-lo foram tantos e tão diversos, quanto às versões dos contos e lendas mais conhecidos. Para Ikeda (2013: 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) e Thoms (1803-1885) os estudos 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. 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, s.d.).

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, como assinala Ortiz, (1994). No Brasil não foi diferente, de acordo com Fonseca (2009) as transformações experimentadas no país durante a primeira metade do século XX, entre elas, a necessidade de o Brasil se firmar no cenário internacional como uma nação com características próprias, moveu uma parcela da intelectualidade brasileira em busca de modelos de representação que pudessem delimitar a construção de um sentimento de pertencimento a nação.

No entanto, a busca pela “alma nacional” fez com que estas pesquisas pioneiras se concentrassem no “objeto folclórico” em detrimento de toda a diversidade sociocultural que o conforma e o determina (REILY, 1990), desconsiderando os atores sociais envolvidos. E este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa.

O desenvolvimento do campo da etnomusicologia no Brasil fornece 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: 2), direciona os novos estudos de folclore e ampliam a sua abrangência. Entretanto, em muitos destes novos estudos o termo folclore é empregado entre aspas, em decorrência das conotações pejorativas outorgadas a ele por algumas linhas de pensamento no decorrer de sua história. Este cenário ainda é comum no que concerne aos estudos que envolvem os temas do folclore no Brasil.

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 movimento 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: 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: 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 vai de encontro a esta teoria. De acordo com Bauman (1971: 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 esta 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 interpelação entre folclore e seus portadores (BAUMAN, 1971: 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: 43 apud BLACHE, 1995: 8) para o estudo da “etnografia da fala”, os contextualistas compreendem 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: 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 os estudos de folclore. 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 vistas como um fim em si mesmo. Com o novo conceito, os estudos de folclore passam a integrar forma, função e performance.

Segundo Reily, (s.d.), a orientação processual do 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 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, s.d.)

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

2. Comunidades de prática

As comunidades de prática são formadas por pessoas que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano (WENGER, 1998; 2012), dessa forma podem ser observadas nas mais variadas formações: “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: 1). Em outras palavras, as comunidades de prática envolvem grupos de indivíduos que se reúnem periodicamente, tendo como objetivo e interesse comum o aprendizado e as formas de aplicação do que foi aprendido (TAKIMOTO, 2012). São grupos de pessoas movidas pela paixão por algo que fazem, e que compartilham o ideal de que aprendem como fazê-lo melhor, na medida em que interagem regularmente (WENGER, 2012).

Já que o que move uma comunidade de prática é a paixão, o autor salienta que a simples definição de uma comunidade de prática não traz em si a intencionalidade, ou seja, “a aprendizagem pode ser a razão pela qual a comunidade se reúne, ou simplesmente o resultado incidental das interações dos membros de um grupo” (WENGER, 2012: 1). Um grupo de pessoas com um interesse em comum, por si só, não caracteriza uma comunidade de prática, ou seja, nem toda comunidade é uma comunidade de prática.

Isto considerado, Wenger (2012) apresenta três características fundamentais para o estabelecimento de uma comunidade de prática: 1) o domínio; 2) a comunidade; 3) e a prática.

O domínio se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse. Embora o trabalho de Wenger (1998; 2012) não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, Giesbrecht; Reily (2012) salienta que a obra do autor “proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não.” Neste sentido, o conceito cunhado por Wenger (1998) pode ser utilizado nas análises dos grupos folclóricos, isto é, os grupos performativos das culturas populares brasileiras, cuja prática musical determina o domínio comum da comunidade.

A segunda característica determinante da comunidade de prática é a comunidade, 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. 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.

A prática, propriamente dita, constitui o terceiro elemento e pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, isto é, desenvolvem um repertório de recursos através de uma prática compartilhada.

A comunidade de prática é constituída a partir da combinação destes três elementos e o desenvolvimento destes elementos em paralelo faz com que a comunidade de prática seja cultivada (WENGER, 2012).

O conceito de comunidades de prática traz implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade. No universo das culturas populares se observa que qualquer grupo folclórico se submete a constantes processos de negociação para poder funcionar, do mesmo modo, qualquer outra prática musical amadora. Estes grupos têm metas específicas e, seja para realizar uma festa em louvor ao seu santo padroeiro, seja para se apresentar em um festival de folclore, “se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical” (GIESBRECHT; REILY, 2012).

As dinâmicas de funcionamento destas práticas, em última instância movidas por um impulso estético, impõe a necessidade do desenvolvimento de mecanismos de negociação que evitem a ocorrência de acontecimentos prejudiciais ao funcionamento do próprio grupo, posto que, disso depende o bom funcionamento e a manutenção da própria comunidade, como assinala (GIESBRECHT; REILY, 2012). Uma das formas de evitar a dissolução dos grupos é manter todo mundo cantando o tempo todo. Dessa forma, os conflitos ficam menores e menos frequentes,

porque as pessoas imediatamente estão envolvidas com a música, além de estarem todas executando seus papéis. As pessoas já sabem o que têm que fazer, e elas então se divertem (GIESBRECHT; REILY, 2012). A boa execução do papel creditado a cada membro do grupo assegura o seu bom funcionamento e por extensão o bom funcionamento da própria comunidade.

3. O Grupo Olimpiense de Danças Parafolclóricas² “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, na cidade de Olímpia (São Paulo). Com quarenta e nove anos de existência, o GODAP é encontra-se entre os grupos parafolclóricos mais antigos do Brasil, considerando a categoria êmica em que está inserido. 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 Festival do Folclore de Olímpia.³

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. O número de integrantes do grupo de músicos pode variar de três dez e a instrumentação utilizada é formada de acordo com a região que será representada nas performances: sanfonas, violões (às vezes uma viola caipira é incorporada), bombo leguero,⁴ timba, ganzás e ou afoxés, zabumba e triângulo. Muitos grupos parafolclóricos se referem ao seu grupo de músicos como regional, pela similaridade com a formação utilizada no choro.

O GODAP apresenta em suas performances músicas e danças das regiões sul, sudeste, norte e nordeste brasileiros. A performance de 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.

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. Por exemplo, balaio, tatu com volta do meio, xote carreirinha, o xote das duas damas, pezinho, 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 o pau, caninha verde e asa branca, muitas delas criadas a partir de canções populares de autores como Waldemar Henrique, Nilson Chaves e Luiz Gonzaga. As músicas das performances

do ciclo do sudeste, as únicas oriundas de pesquisas de fontes primárias, apresenta um caráter mais instrumental. Quando há texto nas músicas, este aparece em pequenas frases repetidas constantemente.



Figura 1 – GODAP, traje gaúcho (República Tcheca).
Fonte – Acervo GODAP. [2015].



Figura 2 – Márcio Diniz e Toninho. Palco do FEFOL.
Fonte – Márcio Diniz. [200-?].

Acompanhando o pensamento de Wenger (1998; 2012) o GODAP pode ser compreendido como uma “comunidade de prática” autônoma. Sendo assim, precisa de pessoas para exercer as diversas atividades necessárias para que o grupo funcione a contento. 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

Manzoli e os papéis performativos estão a cargo dos músicos e dançarinos. Sob a ótica de Wenger (1998; 2012), ambos se inserem na categoria “comunidade”. No GODAP 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 desempenhadas por Edmê Aídar, irmã de Cidinha Manzoli, responsável pelo desenho e confecção dos trajes do grupo e Rose dos Santos e Neucilei Alves Tosta, responsáveis pela organização do figurino. Os trajes utilizados pelo GODAP remetem as regiões representadas em suas performances.

O GODAP realiza as suas performances nos mais variados contextos, além do palco 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.

Em 2015 um fato inusitado projetou o GODAP nacionalmente, uma de suas performances – a dança do bambu, pesquisada por Cidinha Manzoli em 1967 na região de Ibitinga, São Paulo – compartilhada através da rede social Facebook⁵ atingiu mais de vinte milhões de visualizações, o que 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 organizadores. No vídeo oficial do programa, 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.

Enquanto uma comunidade de prática, o domínio comum de interesse do GODAP é o folclore. Através da música e da dança, consideradas folclóricas pelo grupo, os seus integrantes se reúnem com o objetivo de ensaiar e por meio dos ensaios constroem e fortalecem as suas relações em relação ao grupo e a própria comunidade. O conhecimento compartilhado nos ensaios, tendo o folclore como domínio comum, constrói um repertório de recursos que será utilizado por todo o grupo. Dessa maneira, através da prática compartilhada proporcionada pela interação regular dos

ensaios, o grupo (re) cria coletivamente o seu repertório performativo, um repertório que já conta quase cinquenta anos.

Este repertório lhe permite negociar as suas práticas de acordo com o contexto em que estão inseridos. A performance da dança do bambu, apresentada pelo GODAP desde 1967, e pautada pela música e dança consideradas folclóricas, é projetada por um veículo tecnológico completamente novo (a internet), o que resulta em uma performance que produz a segunda maior audiência da história de um programa produzido por um veículo (a televisão) voltado quase que exclusivamente para a produção da indústria de entretenimento. O que suscita os questionamentos de Reily (s.d.) acerca da fluidez entre as fronteiras tradicionais nas diversas esferas da arte, fluidez que só tem se tornado mais evidente no mundo contemporâneo e que é salientada pela orientação processual do folclore.



Figura 3 – Dança do Bambu, momentos antes e começar.
(Festival Internacional de Folclore de Olímpia).
Fonte – Acervo GODAP [2015].

Referências

- BAUMAN, Richard. *Identidad diferencial y base social del folklore*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.
- BLACHE, Marta. (Org.). *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: Fundación Argentina de Antropología, FADA, 1995.
- BAUMAN, Richard. *Identidad diferencial y base social del folklore*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.
- BEN-AMOS, Dan. *Hacia una definicion de folclore em contexto*. (1971). In: BLACHE. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAVALCANTI, M. L. V. de.; VILHENA, L. da P. *Entendendo o Folclore e a Cultura Popular*. Rio de Janeiro: CNFCP, 2002, p 1-5.

- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *Etnomusicologia e Folclore: o caso do levantamento folclórico de Januária-MG e as gravações etnográficas das músicas de tradição oral no Brasil hoje*. In. Música e cultura. Vol. 4, 2009. p. 1-10.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. – 1ª ed. 3ª reimp. – Buenos Aires, Paidós, 2010.
- GIESBRECHT, Érica. *Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira*. [entrevista a Giesbrecht, Érica e Souza; Carla Delagado de. In. Proa. nº 4, Vol. 1, 2014.
- IKEDA, Alberto. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. In. *Cultura e Música Popular*. Estudos avançados 27 (79), 2013. p. 173-190.
- MANZOLLI, Ap. M. de. *Maria Aparecida de Araújo Manzolli*: inédito. Olímpia, 2011; 2014; 2015. Entrevista concedida a Estêvão Amaro dos Reis.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- REILY, Suzel Ana. Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today?. [S.l.]. [s.d].
- _____. Manifestações populares: do “aproveitamento” à reapropriação. In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Org.). *Do folclore à cultura popular*. ENCONTRO DE PESQUISADORES NAS CIÊNCIAS SOCIAIS. *Anais...* São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990, p. 1 – 31 *apud* LUCAS, Glauro. *Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- REIS, Estêvão Amaro dos. (2012). *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. Campinas, 2012. 165f. Dissertação de Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- TAKIMOTO, Tatiana. *Afinal, o que é uma comunidade de prática?* In. *Sociedade Brasileira de Gestão do Conhecimento (SBGC)*. Disponível em: <<http://www.sbgc.org.br/sbgc/blog/afinal-que-e-uma-comunidade-pratica>>. Acesso em: 18 fev. 2016.
- 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: 18 fev. 2016.

¹ Este trabalho foi elaborado a partir da pesquisa de doutorado do autor, realizada junto ao Instituto de Artes da Unicamp.

² Em trabalho de campo realizado junto aos grupos folclóricos participantes do circuito de festivais de folclore brasileiros, pude constatar que os termos folclore e parafolclore constituem categorias êmicas geradas a partir de discursos internos. Folclore ou folclórico corresponde à autenticidade, vinculada à ancestralidade. Os grupos folclóricos são vistos como os continuadores de uma tradição. Parafolclore ou parafolclórico representa o que não é “autêntico” e engloba os grupos performativos cujas performances são voltadas predominantemente para o espetáculo. Tais grupos, denominados de parafolclóricos e balés folclóricos, não têm, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que irão representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos. (REIS, 2016; 2012).

³ O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo – FEFOL – é o maior evento do gênero do país, reunido quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras. Em 2015 o FEFOL completou cinquenta e uma edições ininterruptas.

⁴ 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 a lenda de que o seu som pode ser ouvido a léguas de distância.

⁵ Página do GODAP com a dança do Bambu. <https://www.facebook.com/godapolimpiaooficial/?fref=ts>