

## O PALCO COMO CARTAZ

### Entre espetáculo e participação no Festival do Folclore de Olímpia

Estêvão Amaro dos Reis  
Associação Olímpia para Todos  
[amarodosreisestevao@gmail.com](mailto:amarodosreisestevao@gmail.com)

#### **Resumo:**

Este artigo analisa o Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) a partir das tensões entre lógica espetacular e participação comunitária que configuram suas práticas performáticas. Embora o festival opere sob dispositivos típicos do espetáculo, como palcos profissionais, cronometragem das apresentações e formatos orientados ao consumo turístico, argumenta-se que as manifestações populares ali exibidas preservam dinâmicas próprias de aprendizagem, sociabilidade e pertencimento. Com base nos conceitos de comunidades de prática (Wenger, 2008), performance participativa (Turino, 1998) e musicar (Small, 1998), evidencia-se que os grupos mobilizam saberes e vínculos que ultrapassam o evento. O FEFOL constitui, assim, um novo contexto de performance, no qual rituais tradicionalmente situados em territórios específicos são condensados e reorganizados para a cena pública. No entanto, em ensaios abertos, encontros musicais espontâneos, convivências em alojamentos e trocas entre grupos, emergem zonas de participação ampliada que reativam lógicas comunitárias. A metáfora do “palco como cartaz” permite compreender o festival como dispositivo de visibilidade que projeta culturas populares a públicos heterogêneos sem suprimir suas dinâmicas internas. Espetáculo e participação coexistem, portanto, em tensão produtiva, configurando o festival como arena híbrida na qual tradição, mediação institucional e reinvenção contemporânea se entrelaçam.

**Palavras-chave:** Espetacularização; Comunidades de prática; Performance participativa; Cultura popular; Festival do Folclore de Olímpia.

## THE STAGE AS A POSTER

### Between spectacle and participation in the Olímpia Folklore Festival

#### **Abstract:**

This article analyzes the Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) through the tensions between spectacle and community participation that structure its performative practices. Although the event operates under a spectacular logic-marked by professional stages, timed presentations, and tourism-oriented formats, it is argued that the popular manifestations presented there maintain dynamics of learning, sociability, and belonging that extend beyond the festival. Drawing on the concepts of communities of practice (Wenger, 2008), participatory performance (Turino, 1998), and musicking (Small, 1998), the study demonstrates that FEFOL functions as a new context of performance in which rituals originally tied to specific territories are condensed and reorganized for the public stage. Outside formal presentations, however, open rehearsals, spontaneous musical gatherings, daily interactions in lodging spaces, and intergroup exchanges create expanded zones of participation that reactivate community logics. The metaphor of the “stage as poster” clarifies how the festival serves as a visibility device, projecting popular cultures to heterogeneous audiences while preserving internal logics. Thus, spectacle and participation coexist in productive tension, making the festival a hybrid arena in which tradition, institutional mediation, and contemporary reinvention intertwine.

**Keywords:** Spectacularization. Communities of practice. Participatory performance. Popular culture. Festival do Folclore de Olímpia.

## **Introdução**

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), realizado anualmente desde 1965 no interior de São Paulo, consolidou-se como um dos principais espaços de circulação e exibição de manifestações folclóricas no Brasil. Para além de sua dimensão turística, tornou-se um ponto de encontro entre grupos de diferentes regiões, que compartilham repertórios musicais, coreográficos e narrativos. Essa circulação ampliada insere o festival no campo das disputas simbólicas sobre tradição, cultura popular e folclore.

Entretanto, o evento opera sob a lógica da espetacularização. Como observa José Jorge de Carvalho (2004), ao serem deslocadas para instituições e mercados culturais, práticas tradicionais sofrem metamorfoses que as aproximam da indústria do entretenimento. Em Olímpia, essa dimensão é visível na formalização dos palcos, na cronometragem das apresentações e na hierarquia espacial entre artistas e plateia.

Contudo, a crítica à espetacularização não esgota o fenômeno. Estudos etnomusicológicos apontam a insuficiência da dicotomia entre “autenticidade popular” e “deturpação espetacular” (Reily 2000, 2002). Festivais podem ser entendidos como novos contextos de performance, arenas híbridas em que práticas musicais transitam entre regimes diversos de valor. Conceitos como comunidades de prática (Wenger, 1998) e performance participativa (Turino, 2008) permitem reconhecer que grupos folclóricos mantêm dinâmicas próprias de sociabilidade e transmissão que não se reduzem ao espetáculo.

Este artigo parte desses debates para investigar o FEFOL como espaço de coexistência entre espetáculo e participação. Sustenta-se que, embora o palco imponha uma racionalidade de visibilidade e consumo, as práticas populares ali apresentadas preservam funções sociais e simbólicas que antecedem e transcendem o festival. Metodologicamente, a pesquisa baseia-se em trabalho de campo, com observação participante em diferentes edições do evento, entrevistas com integrantes dos grupos, organizadores e público, além de análise documental e histórica.

Propõe-se aqui compreender o palco como “cartaz”: um dispositivo que projeta práticas para públicos externos sem anular suas lógicas internas. Ao tratar o festival como arena híbrida, busca-se ampliar a compreensão dos modos contemporâneos de circulação das culturas populares no Brasil, mostrando que a relação entre espetáculo e participação deve ser entendida em termos de tensão produtiva.

Essas questões evidenciam a necessidade de um enquadramento conceitual capaz de dar conta das múltiplas camadas que configuram o Festival do Folclore de Olímpia e das relações que se estabelecem entre tradição, performance e institucionalização. É nesse horizonte que se inscrevem os debates aqui mobilizados, provenientes da etnomusicologia e dos estudos da performance.

### **Fundamentação Teórica**

Os estudos de folclore, no Brasil e em outros países, foram marcados desde cedo por disputas conceituais e tensionamentos políticos, especialmente a partir da primeira metade do século XX. Orientadas pela busca da chamada “alma nacional” (Reily, 2000), as pesquisas pioneiras privilegiaram metodologias de base literária e filológica que, conforme argumenta Bem-Amos (1971), acabaram por transformar práticas sociais dinâmicas em “objetos folclóricos”. Nesse movimento, os registros de manifestações populares passaram a operar sob uma lógica preservacionista, voltada mais para a conservação de supostos vestígios culturais do que para a compreensão dos sujeitos e contextos que lhes davam vida.

Essa perspectiva se insere no processo mais amplo de consolidação dos Estados-nação, quando intelectuais de diversos países, inclusive no Brasil, engajaram-se em uma busca por símbolos capazes de fundamentar um sentimento de pertencimento nacional (Ortiz, 1994). Como destaca Fonseca (2009), as transformações sociopolíticas vividas pelo Brasil na primeira metade do século XX estimularam uma parcela expressiva da intelectualidade a identificar modelos culturais que pudessem representar a singularidade nacional no cenário internacional. Contudo, ao concentrar esforços na delimitação de um repertório identitário, essas abordagens inicializaram uma tradição de estudos que, muitas vezes, negligenciavam os atores sociais e a diversidade sociocultural que conformam as manifestações populares (Reily, 1990).

Essas tensões teóricas e políticas contribuíram para que o termo “folclore” adquirisse, ao longo do tempo, uma conotação pejorativa, frequentemente associada a visões simplificadoras, românticas ou mesmo estigmatizantes das culturas populares. Tal percepção repercutiu também na avaliação dos festivais de folclore, muitas vezes criticados como espaços de espetacularização e descaracterização, nos quais expressões tradicionais seriam convertidas em performances descontextualizadas e voltadas prioritariamente ao

entretenimento. Ainda que tais críticas tenham sido importantes para o amadurecimento conceitual do campo, elas também consolidaram leituras que pouco reconhecem as negociações, disputas e reinvenções que atravessam esses eventos.

A análise dos festivais de cultura popular e, em particular, do Festival do Folclore de Olímpia, situa-se no cruzamento entre debates sobre patrimônio cultural, processos de espetacularização e teorias da performance. No campo da Etnomusicologia e dos estudos das culturas tradicionais, esses eventos têm sido abordados sob perspectivas diversas, que oscilam entre críticas à mercantilização das tradições e análises que destacam a capacidade dos sujeitos de reelaborar e ressignificar suas práticas em contextos de mediação institucional.

A obra de Carvalho (1994, 2004, 2010) é central nesse debate. O autor identifica, ao longo do século XX, um deslocamento estrutural nas tradições performáticas afro-brasileiras: originalmente inseridas em circuitos comunitários, rituais e festivos, elas passam a integrar repertórios oficiais do patrimônio cultural e, posteriormente, a ser ressignificadas no interior da indústria do entretenimento. Carvalho denomina esse processo de espetacularização, entendendo-o como a transformação de práticas ligadas à sociabilidade cotidiana em produtos culturais destinados ao consumo público e midiático. Complementarmente, utiliza o conceito de canibalização para descrever dinâmicas de incorporação assimétrica da cultura popular por esferas hegemônicas, marcadas por relações desiguais de poder.

Esse referencial permite compreender como, no Festival do Folclore de Olímpia, as manifestações populares são reconfiguradas segundo lógicas de apresentação cênica, temporalidades regimentadas e demandas do turismo cultural. Entretanto, como assinala Reily (2002), tais transformações não devem ser interpretadas apenas como sinais de apropriação ou perda de autenticidade. A autora argumenta que os grupos exercem agência na construção de suas performances, recompondo elementos, estratégias e significados. Mesmo em contextos altamente normatizados, persistem margens para reapropriação e ressignificação.

Embora Carvalho (1999) caracterize a subalternidade como “a condição do silêncio”, torna-se produtivo recorrer à leitura de Marcela Caetano Popoff (2009), que propõe uma abordagem mais relacional do conceito. Para a autora, a subalternidade não se reduz à impossibilidade de determinados grupos manifestarem seus universos culturais;

trata-se de uma categoria dinâmica, marcada por negociações constantes com o poder hegemônico. Essa perspectiva converge com o pensamento de Néstor García Canclini (2010), para quem a negociação, longe de significar mera submissão, constitui uma estratégia histórica dos setores subalternos para produzir visibilidade, disputar significados e redefinir posições sociais.

Entre os aportes que iluminam esse campo, destaca-se a abordagem das comunidades de prática (Wenger, 1998), que permite observar como os grupos constroem sentidos, repertórios e modos de pertencimento a partir de processos contínuos de convivência e aprendizagem. A compreensão dessas dinâmicas internas abre perspectivas fundamentais para analisar a atuação dos grupos folclóricos e parafolclóricos<sup>1</sup> envolvidos com o FEFOL.

### **Comunidades de prática**

A noção de comunidades de prática elaborada por Etienne Wenger (1998) oferece um referencial sólido para analisar os grupos participantes do Festival do Folclore de Olímpia. Segundo o autor, essas comunidades se constituem pelo engajamento mútuo de indivíduos em torno de um repertório compartilhado de saberes e práticas, continuamente transmitidos e reelaborados. Assim, cada grupo folclórico pode ser compreendido como uma comunidade de prática, na medida em que mobiliza processos de aprendizagem, socialização e construção identitária que extrapolam o momento cênico.

Em obras posteriores, Wenger (2012, 2013) reforça que comunidades de prática se caracterizam pela aprendizagem coletiva em um domínio comum, motivada pelo envolvimento afetivo com a atividade. O autor identifica três elementos estruturantes: o domínio, que circunscreve o campo de interesse; a comunidade, definida pelas interações entre os membros; e a prática, entendida como o repertório de conhecimentos, técnicas e recursos compartilhados (Wenger, 2012).

Embora Wenger não trate especificamente de coletivos musicais, Giesbrecht e Reily (2012) demonstram a pertinência de sua abordagem para compreender comunidades

---

<sup>1</sup> Trata-se de um conceito êmico amplamente empregado nos festivais de folclore brasileiros para designar grupos performativos cujas apresentações se orientam predominantemente pela lógica do espetáculo. Os chamados grupos parafolclóricos não mantêm, necessariamente, vínculos diretos com as manifestações que encenam; em vez disso, recorrem aos grupos folclóricos como referência estética, fonte de pesquisa e repertório para suas criações artísticas (REIS, 2016).

musicais locais. No caso dos grupos folclóricos e parafolclóricos presentes no FEFOL, a prática musical que fundamenta cada tradição constitui o domínio que organiza a comunidade de prática.

O funcionamento desses grupos envolve processos contínuos de negociação, essenciais à manutenção da prática e à resolução de conflitos internos. Como argumentam Giesbrecht e Reily (2012), a participação constante nas atividades musicais reforça a coesão interna, reduz tensões e contribui para a sustentabilidade do grupo. Nas culturas populares, essa dinâmica é particularmente evidente: tais formações, como outras práticas musicais amadoras, dependem da coordenação de esforços para a realização de festividades religiosas, eventos comunitários e apresentações em festivais.

A execução adequada dos papéis atribuídos a cada integrante assume, portanto, função estratégica. O envolvimento coletivo na performance mantém os membros engajados, reduz conflitos e reforça a percepção das responsabilidades individuais, promovendo o equilíbrio interno necessário à continuidade do grupo.

Wenger (2012) propõe ainda o conceito de constelação de comunidades de prática, útil para interpretar o Festival do Folclore de Olímpia como uma grande comunidade articulada, integrada por múltiplos grupos, equipes organizadoras e demais coletivos envolvidos. O compartilhamento de conhecimentos e expectativas entre esses segmentos assegura tanto o funcionamento cotidiano quanto a continuidade histórica do festival.

Nessa perspectiva, torna-se evidente que os grupos participantes não apenas compartilham um domínio comum, mas constroem modos de agir, pertencimento e cooperação que moldam sua atuação no evento. Essa leitura dialoga com as categorias de performance propostas por Turino (1998, 2008): embora o festival se organize predominantemente segundo a lógica apresentacional, baseada na separação entre artistas especializados e público, ele abriga práticas participativas que emergem das interações cotidianas e dos vínculos internos das comunidades. Nesse ponto, o conceito de musicar (Small, 1998) torna-se fundamental, ao evidenciar que tanto o espetáculo quanto as atividades paralelas constituem ações sociais que atualizam tradições, reafirmam identidades e sustentam a constelação de comunidades de prática que estrutura o festival.

O modo como esses grupos se articulam socialmente se reflete também na forma como concebem e realizam suas performances. As distinções teóricas entre participação e apresentação ajudam a evidenciar como diferentes configurações de engajamento moldam a

experiência sonora e corporal dentro e fora do palco.

### **Performance participativa**

Thomas Turino (2008) distingue dois modos fundamentais de performance musical ao vivo: a apresentacional e a participativa<sup>2</sup>. A primeira caracteriza-se por uma separação nítida entre artistas e público, como em concertos e espetáculos, nos quais a audiência assume postura predominantemente receptiva. A segunda ocorre quando essa fronteira se torna mais permeável: todos os presentes são potenciais participantes e contribuem ativamente para a construção do evento musical.

A performance participativa mobiliza estratégias que favorecem o engajamento coletivo: formas abertas, alta repetição, finais pouco definidos, letras curtas, limitação do virtuosismo individual e texturas densas que absorvem eventuais erros. Já a performance apresentacional exige competências técnicas específicas e define rigidamente os papéis entre quem executa e quem assiste.

No Festival do Folclore de Olímpia, esses regimes coexistem. Embora a apresentação em palco siga a lógica apresentacional, ensaios, rodas musicais espontâneas e encontros informais aproximam-se do modelo participativo, evidenciando a dimensão comunitária das práticas musicais dos grupos. Assim, mesmo em ambientes marcados por normativas institucionais, subsistem zonas de participação ampliada, nas quais as fronteiras entre artista e público se tornam mais permeáveis.

Esses espaços revelam que, mesmo sob a lógica do espetáculo, persistem práticas que atualizam o ethos participativo das culturas populares. É nesse entrecruzamento que se delinea a dinâmica particular do FEFOL, marcada pelo trânsito constante entre espetáculo e participação.

Essas considerações direcionam o olhar para uma concepção ampliada da ação musical, em que fazer música se revela menos como produto e mais como processo relacional. A noção de musicar (Small, 1998) oferece uma chave especialmente produtiva para compreender como tais relações se materializam no cotidiano do festival.

### **O conceito de musicking**

---

<sup>2</sup> Para a performance musical gravada, Turino propõe outras duas categorias: a gravação de alta fidelidade e a arte de estúdio (Turino, 1998, 2008).

Christopher Small (1998), ao propor o conceito de musicar (tradução livre de *musicizing*), desloca o foco da música como objeto para a música como ação social. Fazer música inclui todas as formas de engajamento que conferem sentido à prática musical: tocar, cantar, ouvir, organizar, dançar, preparar o ambiente ou simplesmente participar da situação que envolve a música. Essa abordagem amplia o escopo analítico da etnomusicologia, ao evidenciar que um evento musical se constitui por múltiplas interações e relações sociais.

No Festival do Folclore de Olímpia, o musicar permite compreender que a experiência musical excede o espetáculo de palco, envolvendo deslocamentos, convivências e encontros que ocorrem dentro e fora da programação oficial. Tais ações reafirmam identidades coletivas, fortalecem vínculos e atualizam tradições por meio de práticas cotidianas.

A integração dessas perspectivas revela o FEFOL como espaço híbrido, na interseção entre lógica apresentacional do espetáculo e dinâmicas colaborativas próprias das comunidades de prática. Longe de eliminar a participação, a espetacularização introduz um campo de tensões e negociações no qual os grupos reelaboram tradições, atualizam repertórios e reconfiguram pertencimentos. Essa configuração evidencia a complexidade sociocultural do festival, que exige abordagem capaz de apreender simultaneamente dimensões performáticas, relacionais e institucionais.

Ao enfatizar a música como modo de estar com o outro, essa perspectiva também chama atenção para os deslocamentos que ocorrem quando práticas tradicionalmente ancoradas em territórios, temporalidades e rituais específicos passam a circular em ambientes mediados por políticas culturais, turismo e espetacularização. Esses movimentos configuram um campo ampliado de performance que modifica, condensa ou reorganiza repertórios.

### **Contextos tradicionais e novos contextos de performance**

A perspectiva do musicar, ao enfatizar a música como ação social, amplia a compreensão das práticas presentes no Festival do Folclore de Olímpia ao demonstrar que tais performances ultrapassam a apresentação em palco, desdobrando-se em múltiplos modos de participação e interação. Contudo, para compreender plenamente os efeitos

dessas práticas em contextos contemporâneos, é necessário considerar as transformações estruturais que afetam as manifestações populares quando estas são deslocadas de seus ambientes originários.

O contexto tradicional de performance refere-se às localidades nas quais determinadas expressões das culturas populares se constituíram historicamente. Nesses espaços convergem condições materiais, simbólicas e relacionais que permitem a realização plena da performance segundo suas lógicas ritualísticas, devocionais ou comunitárias. Esses fundamentos podem apoiar-se em narrativas míticas, como no Reinado do Rosário, ou em ações vinculadas a trajetórias históricas específicas, como ocorre com Companhias de Reis, Maracatus ou Bacamarteiros. No caso das Companhias de Reis, por exemplo, o ambiente originário envolve as ruas e casas visitadas durante a jornada, a sede da companhia, o espaço da Festa de Chegada e os sujeitos socialmente implicados na tradição. Trata-se, portanto, de um sistema performativo que articula território, sociabilidade e temporalidades próprias.

Esses contextos têm sido tensionados ou reduzidos em razão de mudanças demográficas, processos de urbanização, transformações nas dinâmicas religiosas, restrições institucionais e pela incorporação de tecnologias como rádio, televisão e internet. Em muitos casos, esses elementos reconfiguram os modos de circulação e realização das manifestações, ocasionando desde adaptações até o desaparecimento de certos ambientes performativos, como no Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte), cuja prática se desfez com a chegada dos meios de comunicação modernos (REIS, 2016). Antigas formas de peregrinação, como longas jornadas das Folias de Reis, tornam-se, em muitos casos, mais difíceis de sustentar nas cidades contemporâneas, onde muitos lares já não acolhem os grupos como no passado.

Apesar dessas transformações, a redução dos contextos tradicionais não implica o fim das manifestações. Muitas expressões registradas por Mário de Andrade persistem, embora deslocadas para novos contextos de performance, entre os quais os festivais de folclore se destacam. Esses eventos, presentes em quase todas as regiões do país e sob múltiplas denominações, reúnem grupos que, em seus ambientes originários, não necessariamente coexistiriam. Nesse processo, frequentemente observa-se uma equalização das lógicas rituais: em muitos festivais, Folias de Reis não cantam para cumprir promessas, Congados louvam Nossa Senhora do Rosário fora de suas festas devocionais, grupos de Boi

apresentam-se fora do ciclo junino e Pastoris atuam em locais desvinculados de seus espaços litúrgicos.

Nesses novos contextos, performances enraizadas em longas tradições passam por processos de condensação e enquadramento, transformando-se em espetáculos (Carvalho, 2004, 2010; Reily, 2015) e aproximando-se do modelo de performance apresentacional descrito por Turino (2008). O público deixa de ser composto majoritariamente pela comunidade envolvida na tradição e passa a ser formado por espectadores externos, frequentemente de perfil urbano e de classes sociais mais altas, configurando relações assimétricas de observação e consumo cultural. Ainda assim, esses espaços têm desempenhado papel central na continuidade das práticas, assim como os Encontros de Bandas contribuíram para a vitalidade das bandas de música (REILY; BRUCHER, 2013). Assim, ruptura e continuidade caminham juntas, articulando novas possibilidades de circulação sem eliminar totalmente as matrizes simbólicas que sustentam essas expressões.

Os novos contextos de performance podem surgir tanto por iniciativa dos próprios grupos, que buscam adaptar-se à perda de seus espaços originários, quanto por iniciativa externa, por meio de eventos que reúnem expressões diversas num mesmo cenário. Em ambos os casos, os grupos negociam suas formas de apresentação, adequando-se a estruturas previamente delineadas ou reinventando modos de atuação. Dessa maneira, festivais como o de Olímpia não apenas incorporam essas transformações, mas tornam-se agentes decisivos na reconfiguração das tradições, oferecendo um espaço no qual as manifestações “renascem”, transformadas, mas ainda reconhecíveis em suas bases simbólicas.

É nesse ponto que se abre a transição para a análise do Festival do Folclore de Olímpia, compreendido como um desses novos contextos de performance. Para além de reunir grupos de diversas regiões do país, o festival opera como dispositivo estruturador que reorganiza temporalidades, espacialidades e modos de engajamento, articulando lógicas espetaculares, dinâmicas participativas e processos de circulação cultural. Compreender sua história e seu modo de funcionamento mostra-se, portanto, fundamental para analisar como tradição, performance e espetáculo se entrelaçam na contemporaneidade.

Nesse cenário de contínuas transformações, o Festival do Folclore de Olímpia emerge como um dos espaços mais emblemáticos de reconfiguração performática no país, articulando práticas oriundas de contextos diversos e reorganizando suas formas de

visibilidade e circulação. Compreender sua história e seus modos de funcionamento é fundamental para situar sua atuação nesse processo.

### **O Festival do Folclore de Olímpia: história, estrutura e configuração como novo contexto de performance**

A Estância Turística de Olímpia localiza-se na região Noroeste do estado de São Paulo, a aproximadamente 430 km da capital. Situada sobre o Aquífero Guarani, o maior reservatório de águas subterrâneas do mundo, conta com uma população de 55.074 habitantes, segundo dados de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), e completou 122 anos de fundação em 2025. A agricultura, especialmente o cultivo de café, laranja e cana-de-açúcar, associada ao comércio e a algumas atividades industriais, constituiu historicamente a base econômica do município.

A partir de meados da década de 2000, contudo, ocorre um progressivo deslocamento da economia em direção ao turismo, impulsionado pelo aproveitamento das águas do Aquífero Guarani, marco que inaugura uma nova etapa no desenvolvimento local. Esse processo conferiu a Olímpia o status de Estância Turística, oficialmente reconhecido pelo Governo do Estado de São Paulo em julho de 2014.

Atualmente, o turismo responde por aproximadamente 70% da atividade econômica do município, que recebe cerca de 5 milhões de visitantes por ano. Esse fluxo coloca Olímpia entre os principais destinos turísticos do estado, impulsionado sobretudo pelas águas termais do Parque Aquático Thermas dos Laranjais e do Hot Beach Parques & Resorts.

A consolidação de Olímpia como importante destino turístico e polo de atividades culturais articula-se, de modo decisivo, à trajetória do Festival do Folclore de Olímpia. Mais do que um evento anual, o FEFOL ocupa posição central na constituição das narrativas identitárias do município e na projeção de sua imagem para além do contexto regional. É nesse entrecruzamento entre a história local, as iniciativas culturais e os processos ampliados de institucionalização do folclore que o Festival do Folclore de Olímpia se configura, na atualidade, como um dos principais organizadores das práticas tradicionais das culturas populares brasileiras no município.

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), criado em 1965, surgiu do esforço de intelectuais locais engajados na valorização das manifestações então classificadas como



articulando a presença de pesquisadores renomados, como Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica. As visitas frequentes desses intelectuais fortaleceram e legitimaram o movimento local, impulsionando a criação de cursos, seminários e ações de pesquisa que, gradualmente, ultrapassaram o ambiente escolar.

Desse processo emergiu o protagonismo de José Sant’anna, responsável pela sistematização das pesquisas e das atividades educativas que antecederam a primeira edição do FEFOL. Em 1965, grupos passaram a ocupar ruas e praças de Olímpia, inaugurando um evento que, apoiado por setores influentes da cidade e pelo poder público, alcançaria projeção nacional nas décadas seguintes.

Imagem 2: Victório Sgorlon e José Sant’anna no CENE.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [1970].

Imagem 3: José Sant’anna na Missa dos Violeiros, na Igreja da Matriz.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [198-?].

Paralelamente à sua institucionalização, o FEFOL consolidou-se como espaço privilegiado de convivência entre grupos. Nas edições iniciais, a hospedagem dos participantes em residências de famílias olímpenses fomentou redes de acolhimento, reciprocidade e vínculos afetivos decisivos para a continuidade do evento. Embora a posterior profissionalização, com alojamentos, transporte oficial e logística centralizada, tenha reconfigurado esses arranjos, muitos laços persistem e se manifestam nos reencontros anuais, nas trocas informais e nas práticas de hospitalidade que sobrevivem à margem da programação oficial.

Com base nesse percurso inicial, é possível identificar três fases distintas do FEFOL, definidas tanto por seus marcos cronológicos quanto pelos espaços que estruturaram suas práticas e sentidos sociais. A primeira fase, ainda experimental, estende-se desde meados da década de 1950, quando tiveram início exposições, demonstrações e seminários no Ginásio Olímpia e no CENE, até 1965, ano da realização do 1º Festival Folclórico de Olímpia nas Praças da Matriz e Rui Barbosa.<sup>4</sup> Nesse momento inaugural,

---

<sup>4</sup> A Praça da Matriz e a Praça Rui Barbosa formam um conjunto de praças contíguas no centro da cidade. Os moradores costumam referir-se a ambas simplesmente como Praça da Matriz, em alusão à igreja dedicada a São João Batista, padroeiro do município, situada no ponto mais elevado do conjunto.

observa-se um processo de organização fortemente ancorado no ambiente escolar, no qual professores e estudantes atuavam simultaneamente como agentes promotores, mediadores e interlocutores.

A segunda fase, compreendida entre o início da década de 1970 e 1982, corresponde ao período de consolidação institucional do festival, momento em que as elites locais e o poder público municipal passaram a reconhecê-lo como dispositivo estratégico de promoção cultural e de afirmação simbólica da cidade. Entre 1983 e 1985, o festival foi realizado no Centro de Esportes e Recreação Olinto Zambon (Ginásio de Esportes), configurando um período transitório necessário à construção do Recinto do Folclore.

Esse novo espaço inaugura a terceira fase do FEFOL, para onde o evento foi definitivamente transferido em 1986. A criação do Recinto do Folclore, projeto defendido há décadas por Sant’anna, foi efetivada em 1982, durante a administração do prefeito Wilson Zangirolami. O crescimento acelerado do festival tornara insuficientes as Praças da Matriz e Rui Barbosa, e a necessidade de um local mais amplo e especializado tornou-se central para a manutenção e expansão das atividades. Assim, a mudança deve ser compreendida como expressão material da complexificação do evento e de sua crescente demanda organizacional.

O Recinto de Exposições e Praça de Atividades Folclóricas e Turísticas “Professor José Sant’anna”, popularmente conhecido como Recinto do Folclore, ocupa uma área de 96.800 m<sup>2</sup>. Projetado especificamente para atender às exigências do festival, integra estacionamento, área para parque de diversões, praça de alimentação e um teatro de arena com capacidade aproximada para três mil pessoas sentadas. É nesse teatro de arena, dotado de palco, camarins e sanitários, que se concentram as apresentações dos grupos, compondo um espaço performático adequado às dinâmicas contemporâneas do evento.

Outro setor relevante do Recinto é a Vila Brasil<sup>5</sup>, cuja ambientação remete simbolicamente à vida rural paulista, com uma casa de pau a pique, um coreto e uma capela dedicada aos Santos Reis. Durante o FEFOL, um pequeno palco é montado nesse espaço para acolher cantadores e duplas caipiras de Olímpia e região, ampliando a circulação de práticas musicais que dialogam com o repertório identitário do interior paulista.

---

<sup>5</sup> Atualmente, o espaço encontra-se em reforma para a construção de um restaurante que será concedido à iniciativa privada, com o objetivo de criar novos atrativos turísticos e ampliar a utilização do Recinto do Folclore fora do período do FEFOL.

Em pouco mais de uma década, de 1965 a 1982, o FEFOL deixou de ser uma iniciativa local e relativamente modesta para tornar-se um evento de grande porte, reconhecido por órgãos oficiais e instituições dedicadas aos estudos do folclore. O festival diversificou atividades, ampliou sua duração e consolidou-se como espaço de visibilidade para expressões tradicionais, articulando pesquisa, performance e difusão cultural.

Imagem 4: Igreja da Matriz no 10º FEFOL.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [1974].

Imagem 5: Grupos folclóricos no 5º Fefol na Praça da Matriz.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [1969].

Imagem 6: Grupo folclóricos Caiapós no Ginásio de Esportes.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [198-?].

Imagem 7: José Sant'anna assistindo ao campeonato de truco no Recinto do Folclore.



Fonte: Maria do Carmo Kamla Passi [198-?].

Na década de 1960, grupos folclóricos da região, como folias de reis, violeiros e grupos de cateretê, foram sistematicamente estudados nas aulas de Sgorlon e convidados a participar dos seminários do Ginásio Olímpia. Ao integrarem o 1º FEFOL, contribuíram decisivamente para a configuração estética e simbólica do evento. Em 1966, foi criado o Departamento de Folclore de Olímpia e, no mesmo ano, o Museu do Folclore do Ibirapuera inaugurou uma seção especial dedicada à cidade. Em 1967, o governador Abreu Sodré oficializou agosto como o mês do folclore, e a Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, da qual participaram Rossini Tavares de Lima, José Sant'anna e Laura Della Mônica, e atuou para inserir a “Festa do Folclore” de Olímpia no Calendário Turístico do Estado (REIS, 2016, 2012).

A partir da segunda metade da década de 1970, o FEFOL afirmou-se como o principal evento cultural da região, alcançando projeção nacional devido à singularidade de sua proposta e à diversidade de seu repertório artístico. O festival passou a atrair professores universitários, folcloristas, artistas renomados, escritores e jornalistas. Nomes como Ely Camargo e Inezita Barroso tornaram-se presenças recorrentes e, em 2014, durante

o cinquentenário do evento, Inezita gravou um vídeo em homenagem aos que contribuíram para sua criação. Tônico e Tinoco, por sua vez, compuseram, em 1974, a canção “Olímpia, Cidade Moça”, reafirmando o vínculo entre a cidade e seu festival. Em sintonia com essa dinâmica, José Sant’anna produziu dois compactos simples com gravações de duplas caipiras e folias de reis da região, reforçando o caráter documental e a preocupação com o registro das manifestações locais, aspectos que marcam profundamente os primórdios do FEFOL.

Imagem 8. Inezita Barroso, Iseh Bueno e Camila Pedrozo no Recinto do Folclore.



Fonte: Arquivo do FEFOL [198-?].

### **A estrutura contemporânea do FEFOL**

A estrutura atual do Festival organiza-se em torno de um palco principal<sup>6</sup>, localizado no Recinto do Folclore, equipado com sonorização e iluminação profissionais, tempos rigorosos de apresentação (entre 15 e 30 minutos) e ensaios técnicos previamente agendados. O público distribui-se entre arquibancadas e áreas externas delimitadas, compondo um formato marcadamente apresentacional, frequentemente associado aos processos de espetacularização discutidos anteriormente. Nesse modelo, rituais extensos e complexos são condensados em extratos performáticos adaptados a uma audiência

<sup>6</sup> As apresentações realizadas no palco principal são transmitidas ao vivo pela internet.

heterogênea formada por moradores, turistas, familiares, integrantes dos grupos participantes e espectadores ocasionais.

Entretanto, reduzir o FEFOL ao aparato espetacular seria desconsiderar sua vitalidade comunitária. Fora do palco, multiplicam-se momentos que evidenciam a lógica participativa da performance: convivência cotidiana nos alojamentos, encontros espontâneos nos refeitórios, muitas vezes desdobrados em rodas musicais, ensaios abertos, festas organizadas pelos próprios grupos, trocas de passos de dança e coreográficas, toques, ritmos, canções, instrumentos e histórias. Nesses espaços, as fronteiras entre artista e público tornam-se permeáveis, e o Festival do Folclore de Olímpia se configura como uma comunidade de prática sustentada pela convivência contínua, pela observação mútua e pela circulação ampliada de repertórios sonoros e corporais.

A duração prolongada do evento (nove dias) intensifica essa dinâmica<sup>7</sup>. A cada edição, redes entre grupos são reativadas, alianças são renovadas, disputas simbólicas são negociadas e modos de fazer são compartilhados, reinterpretados e ajustados. O festival não se limita, portanto, a apresentar expressões tradicionais: ele cria condições para que elas sejam valorizadas, fortalecidas, transformadas ou reinventadas. Ao reunir manifestações provenientes de contextos diversos, folias de reis, congados, maracatus, pastoris, bois, catopês, congos e moçambiques, cantadores, entre outros, o FEFOL atua simultaneamente como mediador cultural e laboratório performático, possibilitando encontros que dificilmente ocorreriam em seus territórios de origem.

Sob essa perspectiva, o festival constitui-se como um novo contexto de performance, no qual práticas originadas em ambientes específicos, ruas de comunidades rurais, pátios de igrejas, terreiros de reinado, casas de promesseiros, passam a existir em um cenário híbrido marcado por demandas turísticas, midiáticas e institucionais. À semelhança de outros festivais contemporâneos, o FEFOL não apenas regula a circulação dessas performances, mas também redefine seus usos sociais: o palco lhes confere visibilidade; a convivência cotidiana reinsere-as em redes de sociabilidade inter-regional; e a estrutura institucional lhes atribui novos sentidos no âmbito das políticas culturais e da economia simbólica do patrimônio.

Imagem 9. Recinto do Folclore em noite de FEFOL.

<sup>7</sup> Ao longo de seus nove dias de realização, o FEFOL não se restringe ao Recinto do Folclore: os grupos ocupam as ruas da cidade em desfiles e peregrinações, e as atividades do festival se espalham por diversos espaços de Olímpia. Para saber mais ver (REIS, 2016; 2012).



Fonte: Arquivo do FEFOL [2023].

A história e a estrutura do Festival do Folclore de Olímpia revelam, assim, um evento atravessado por tensões produtivas, entre espetáculo e participação, institucionalização e espontaneidade, preservação e reinvenção. Longe de fragilizar as expressões tradicionais, tais tensões constituem a própria dinâmica que lhes confere vitalidade no mundo contemporâneo. Nesse sentido, o FEFOL afirma-se como espaço central na reconfiguração do musicar (Small, 1998) desses grupos, bem como dos modos de fazer, circular e significar as culturas populares no Brasil.

A consolidação de uma estrutura complexa, marcada por palcos, cronogramas, equipamentos técnicos e fluxos turísticos, coloca em evidência a presença de dispositivos que organizam e regulam a performance. Tais dispositivos são constitutivos dos processos de espetacularização (Carvalho, 2004) que moldam tanto a estética quanto a política cultural do FEFOL.

### **Espetacularização e suas tensões**

A lógica da espetacularização, tal como formulada por Guy Debord (1997) e posteriormente debatida em diversos campos dos estudos da cultura, refere-se aos processos pelos quais práticas sociais são convertidas em objetos de consumo simbólico. Trata-se de uma transformação mediada por dispositivos institucionais e tecnológicos que conferem visibilidade, ordenamento e legibilidade pública. No campo das culturas populares, Carvalho (2004) demonstra que esse movimento não se restringe à estetização ou comercialização das práticas: ele envolve mudanças profundas nas formas de produção, circulação e recepção dos saberes comunitários. O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) constitui um caso emblemático dessa dinâmica. Palcos profissionais, tecnologias de som e luz, delimitação rígida de tempos de apresentação e controle espacial do público configuram um enquadramento performativo claramente orientado ao espetáculo, nos termos analíticos propostos por MacAloon (1984).

Esse enquadramento desloca práticas originalmente comunitárias para formatos apresentacionais (Turino, 2008) ajustados às expectativas do turismo e do consumo urbano. A compressão temporal, que reduz rituais longos a extratos de 15 a 30 minutos, frequentemente elimina dimensões fundamentais do fazer comunitário, como rezas preparatórias, refeições coletivas, narrativas fundantes, gestos rituais ou processos de ornamentação. Como observa Richard Schechner (2006), deslocamentos desse tipo transformam não apenas “o que” se apresenta, mas também “como”, “quando” e “para quem”, reconfigurando a própria natureza da performance.

Ainda assim, interpretar o FEFOL somente como dispositivo de espetacularização seria ignorar sua complexidade enquanto espaço performativo híbrido. Victor Turner (1987) mostra que a transposição de rituais para novos contextos pode gerar tanto perdas quanto expansões de sentido, produzindo situações de liminaridade e reflexividade cultural. Em diálogo com essa perspectiva, Diana Taylor (2003) argumenta que performances deslocadas continuam a produzir conhecimento, mesmo quando mediadas por novas economias de visibilidade.

É nesse ponto que a agência dos grupos se torna evidente. A apropriação criativa do formato espetacular revela dinâmicas ativas de ressignificação. Para muitos grupos, o palco funciona ao mesmo tempo como dispositivo de consagração, próximo ao “front stage”

goffmaniano (GOFFMAN, 1959), e como arena de afirmação identitária. Mesmo sob normas externas, os grupos frequentemente reintroduzem elementos que consideram centrais em seus repertórios. Não são raras as interrupções para inserir saudações, rezas ou explicações; ampliações improvisadas de cantos ou coreografias; e discretas rupturas na gestão do tempo, que funcionam como pequenas estratégias de resistência à homogeneização do formato. Esses gestos remetem às “táticas” de Michel de Certeau (1994), pelas quais agentes subalternos negociam e subvertem os dispositivos institucionais.

As tensões tornam-se ainda mais visíveis na relação com o público. A plateia do festival é composta por diferentes regimes de recepção (MACALOON, 1984). Parte do público se engaja com a lógica turística e estética; outra parte, familiares, conterrâneos, membros de outros grupos e moradores de Olímpia, participa ativamente, cantando, aplaudindo ritmicamente, dialogando com os performers ou dançando nas laterais do palco.<sup>8</sup> Essa convivência de distintos modos de atenção desestabiliza a separação rígida entre artista e espectador e cria zonas de interação próximas à performance participativa descrita por Turino (2008), nas quais as fronteiras entre produzir e assistir se tornam porosas.

Assim, a espetacularização no FEFOL não opera como imposição unilateral, mas como campo de tensões negociações e disputas simbólicas. O palco é simultaneamente um espaço de normatização e um espaço de agência criativa, no qual os grupos atualizam repertórios, testam estratégias de visibilidade e reafirmam identidades. O festival funciona, portanto, como arena performativa complexa situada entre padronização institucional e invenção coletiva, entre turismo cultural e práticas comunitárias, entre disciplina e improvisação.

Nesse duplo movimento, o FEFOL torna-se um objeto privilegiado para compreender os processos contemporâneos de reconfiguração das culturas populares. Sua vitalidade resulta justamente da convivência, muitas vezes tensa, mas produtiva, entre espetáculo e participação, entre regulação e resistência, entre consumo e convivência. Longe de se anularem, essas dimensões se entrelaçam e estruturam o modo como tradições populares se reinventam no Brasil contemporâneo.

---

<sup>8</sup> Em diversas ocasiões, integrantes do público são convidados pelos próprios grupos a subir ao palco e dançar, gesto que costuma gerar certo desconforto entre os membros da equipe responsável pela operação cênica.

Apesar dessas molduras institucionais, a agência dos grupos se manifesta de maneiras sutis e decisivas, revelando estratégias de adaptação, negociação e reinvenção. As trajetórias etnográficas de diferentes grupos folclóricos e parafolclóricos tornam perceptíveis essas movimentações e permitem observar, de maneira situada, como repertórios e identidades se atualizam na relação com o formato espetacular.

### **Participação e vivência comunitária**

Se a lógica do espetáculo tende a privilegiar as apresentações oficiais em palcos estruturados, a vivência do Festival do Folclore de Olímpia revela outra camada de performance: a participação comunitária. Inspirados na distinção proposta por Turino (2008) entre performance apresentacional e performance participativa, é possível identificar momentos em que música e dança não se orientam prioritariamente a um público externo, mas ao convívio entre os próprios participantes. Nesses contextos, o engajamento coletivo se sobrepõe à exibição formal, fortalecendo laços identitários e redes sociais que escapam ao enquadramento espetacular.

Nos bastidores e nos espaços informais do festival, multiplicam-se rodas de música que não compõem a programação oficial, mas mobilizam repertórios tradicionais em ambientes marcados pela proximidade e pela horizontalidade. Elas podem surgir em praças, corredores de escolas e hotéis, casas de famílias locais ou mesmo durante deslocamentos pelas ruas. Nesses encontros, a ausência de hierarquia, estética, institucional ou técnica, é tão central quanto o repertório executado. O que importa não é a perfeição performática nem o controle do tempo, mas o prazer da convivência e o compartilhamento de experiências. A música, nesse contexto, assume função social e relacional, em consonância com o conceito de *musicking* de Small (1998), segundo o qual fazer música é, antes de tudo, um modo de estar com os outros, envolvendo-se em qualquer uma das dimensões que compõem a prática musical.

A interação entre grupos também assume a forma de trocas significativas. Instrumentistas e dançarinos ensinam passos de dança, ritmos, melodias e cantos uns aos outros, construindo redes de aprendizado que ultrapassam as fronteiras geográficas e o tempo do festival. Esse intercâmbio aproxima-se das comunidades de prática descritas por Wenger (1998), nas quais a negociação de significados, a transmissão de saberes e a

formação de repertórios compartilhados emergem de processos cotidianos de participação. O festival, nesse sentido, não cria essas práticas, mas as intensifica, funcionando como catalisador de dinâmicas já existentes nas realidades locais dos grupos.

A participação comunitária também se manifesta na relação entre visitantes e moradores de Olímpia. Muitas famílias acolhem integrantes dos grupos, compartilhando refeições, histórias e rotinas. Essa hospitalidade alimenta vínculos afetivos que se renovam anualmente, fazendo com que o festival deixe de ser apenas um evento a ser visto e se torne uma vivência coletiva que integra a cidade à trama cultural dos grupos.

A dimensão educativa reforça esse processo. Oficinas, conversas em escolas e demonstrações abertas possibilitam que crianças e jovens tenham contato direto com tradições que, de outra forma, lhes seriam distantes. Nesses encontros, a performance funciona como dispositivo de aprendizagem, favorecendo a transmissão intergeracional e ampliando o alcance das culturas populares.

Assim, em Olímpia, o festival estende-se para além do palco. Ele opera como um espaço expandido de sociabilidade no qual espetáculo e participação coexistem, mas em regimes distintos. Se o palco projeta uma versão condensada das tradições, os bastidores, encontros informais e interações cotidianas preservam a vitalidade comunitária das práticas. Essa convivência revela que as culturas populares, mesmo inseridas em contextos espetacularizados, continuam sustentadas por lógicas internas baseadas no pertencimento e no engajamento coletivo.

Quando colocadas em diálogo com o enquadramento do palco, essas dimensões revelam uma articulação particular entre convivência e visibilidade, na qual a cena pública condensa práticas e símbolos que continuam a circular em esferas menos reguladas. Essa articulação permite compreender o palco como superfície de projeção, síntese e disputa simbólica.

Imagem 10. Recinto do Folclore em noite de abertura do FEFOL.



Fonte: Arquivo do FEFOL [2023].

Imagem 11. Bumba meu Boi da Floresta no palco do Recinto do Folclore.



Fonte: Arquivo do FEFOL [2022].

Imagem 11. Folia de Reis no palco do Recinto do Folclore.



Fonte: Arquivo do FEFOL [2022].

Imagem 12 Recinto do Folclore em noite de FEFOL.



Fonte: Estêvão dos Reis [2022].

Imagem 13. Alunos da rede municipal de ensino no Recinto do Folclore.



Fonte: Arquivo do FEFOL [2022].

### **O palco como cartaz: entre visibilidade e preservação**

A metáfora do palco como “cartaz” ajuda a compreender o Festival do Folclore de Olímpia como uma superfície de projeção das culturas populares. Assim como um cartaz anuncia e condensa informações para torná-las visíveis a públicos diversos, o palco do festival oferece uma versão enquadrada das tradições, adequada à lógica da apresentação pública e ao consumo turístico. Trata-se de um dispositivo mediador que expõe manifestações culturais que, em seus contextos de origem, circulam em formas menos cronometradas e menos orientadas à visibilidade.

Esse processo de visibilidade, porém, não é neutro. A seleção de repertórios, o tempo limitado e o enquadramento técnico moldam não apenas o que é mostrado, mas como é percebido. Ainda assim, a função de cartaz não implica submissão integral à lógica do espetáculo. Para muitos grupos, ocupar o palco significa afirmar identidade, reivindicar reconhecimento e inscrever-se em circuitos culturais mais amplos. Subir à cena é um ato político no sentido apontado por Bourdieu: uma oportunidade de converter tradições em capital simbólico e de projetar discursos de pertencimento, memória e territorialidade.

Importante destacar que os grupos não são agentes passivos. Eles também fazem escolhas estratégicas, ajustando repertórios e formatos para dialogar com o dispositivo

espetacular sem abdicar de suas lógicas internas. Ensaios, festas locais, rituais e celebrações continuam ocorrendo em seus territórios de origem, preservando as funções sociais e simbólicas das práticas. O palco, portanto, amplia a circulação, mas não substitui os contextos originais; apresenta uma síntese, mas não encerra a totalidade da tradição.

Essa convivência entre performance apresentacional e performance comunitária configura o festival como um espaço híbrido. Ele é simultaneamente vitrine e ritual, produto turístico e experiência afetiva, dispositivo institucional e espaço de negociação cultural. Como afirma Reily (2014), não há prática musical desprovida de dimensão política, e o festival de Olímpia torna essa afirmação evidente ao articular interesses turísticos, comunitários e institucionais.

O palco-cartaz, assim, cumpre uma dupla função. Por um lado, projeta as culturas populares a públicos amplos, garantindo visibilidade e reconhecimento. Por outro, preserva e reafirma, ainda que de modo condensado, a vitalidade das práticas tradicionais e os sentidos comunitários que lhes dão sustentação. Na articulação entre espetáculo e participação, o festival produz novas formas de circulação, leitura e ressignificação das culturas populares, revelando a complexidade das performances que ali coexistem.

A análise dessas múltiplas camadas evidencia que o festival opera como um dispositivo complexo de mediação cultural, no qual tradição, espetáculo e participação se entrelaçam de maneira produtiva. É a partir desse entrecruzamento que se delineiam algumas reflexões finais sobre o papel do FEFOL nos processos contemporâneos de circulação e reinvenção das culturas populares.

### **Considerações Finais**

O Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL) constitui um campo privilegiado para pensar os modos contemporâneos de circulação, mediação e ressignificação das culturas populares no Brasil. Mais do que um espetáculo turístico ou uma vitrine institucionalizada, configura-se como um espaço híbrido no qual diferentes racionalidades, comunitária, institucional, turística, midiática e patrimonial, se encontram, se tensionam e se reorganizam mutuamente. Nesse contexto, o palco assume a função de um “cartaz”, entendido aqui como dispositivo de enquadramento que projeta práticas culturais para públicos amplos e heterogêneos, sintetizando repertórios e conferindo visibilidade. Tal

visibilidade, entretanto, é atravessada pela lógica da espetacularização, que seleciona, ordena e reconfigura performances de acordo com temporalidades, estéticas e protocolos próprios (Carvalho, 2004; MacAloon, 1984; Kirshenblatt-Gimblett, 1998).

A análise demonstrou, porém, que essa visibilidade não dissolve as lógicas comunitárias que sustentam as manifestações. Os grupos preservam modos específicos de socialização, aprendizagem e criação que se expressam em rodas informais, ensaios abertos, trocas entre grupos e experiências cotidianas de convivência. Essas práticas aproximam-se das comunidades de prática de Wenger (1998), nas quais o conhecimento emerge da participação situada, e das formas de performance participativa descritas por Turino (2008), marcadas pela horizontalidade, cooperação e produção coletiva de sentido. Assim, a vitalidade das tradições não pode ser reduzida aos moldes impostos pela cena espetacular, pois depende de tramas relacionais que se manifestam tanto dentro quanto fora do palco, em espaços menos regulados e mais afetivos.

O festival, nesse sentido, desafia dicotomias que opõem “autenticidade” a “deturpação”, “tradição” a “espetáculo”, “preservação” a “invenção”. Como argumenta Small (1998), o musicar envolve múltiplos níveis de interação, e seu sentido se constitui nas relações articuladas no ato performático. Em Olímpia, esse continuum se torna particularmente visível: o palco-cartaz projeta e condensa; as vivências comunitárias sustentam, complexificam e expandem. O FEFOL não é apenas um espaço de apresentação, mas simultaneamente um ambiente de experimentação, negociação estética, reconstrução identitária e reinscrição simbólica.

Sob a perspectiva da Etnomusicologia e dos estudos de performance (Schechner, 2006; Turner, 1987; Bauman, 1971), o festival evidencia como eventos públicos contemporâneos operam como zonas liminares, nas quais grupos atualizam repertórios, renegociam valores e redefinem modos de presença pública. Ao reconhecer a coexistência, e não a oposição, entre espetáculo e participação, o olhar analítico desloca-se de um paradigma centrado exclusivamente em perda ou mercantilização para outro que compreende esses eventos como arenas de agência, invenção e diálogo cultural.

Conclui-se, portanto, que o Festival do Folclore de Olímpia deve ser entendido não apenas como produto turístico ou como patrimônio cultural performado, mas como espaço dinâmico de criação, circulação e ressignificação de sentidos, no qual tradição e contemporaneidade se entrecruzam e se transformam mutuamente. O palco-cartaz, embora

marcado por processos de espetacularização, constitui também um dispositivo de afirmação identitária e comunitária. É nesse equilíbrio tenso, e produtivo, entre visibilidade, negociação e participação que reside a força do FEFOL e sua relevância para os estudos etnomusicológicos, bem como para a compreensão ampliada das culturas populares em contextos públicos contemporâneos.

## Referências

- APPADURAI, Arjun. **The production of locality**. In: **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. Illinois: Waveland Press, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CAETANO POPOFF, Marcela Liliana. **As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro**. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2010.
- CARVALHO, José Jorge de. **A espetacularização das tradições culturais**. In: VÁRIOS AUTORES. **Folclore e cultura popular no Brasil**. Brasília: Ministério da Cultura, 2004.
- CARVALHO, José Jorge de. **Espetacularização e canibalização das tradições afro-brasileiras**. Brasília: UnB, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A condição do silêncio: a subalternidade na cultura brasileira**. *Revista de Antropologia*, v. 42, n. 2, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento**. In: *Celebrações e saberes da cultura popular*. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN, Série Encontros e Estudos, 2004. p. 65-83.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O mundo do folclore**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

- BEN-AMOS, Dan. **Hacia una definicion de folclore em contexto.** (1971). In: BLACHE, M. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA, 1995.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: making music in an English town.** Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FONSECA, Edilberto. **A invenção do Brasil e a construção da identidade nacional.** São Paulo: Cortez, 2009.
- GIESBRECHT, Melissa; REILY, Suzel Ana. **Comunidades de prática e musicalização popular.** In: VÁRIOS AUTORES. *Música e comunidade*. São Paulo: Annablume, 2012.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1959.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. **Destination culture: tourism, museums, and heritage.** Berkeley: University of California Press, 1998.
- MACALOON, John J. Olympic Games and the theory of spectacle. In: MACALOON, John J. (Org.). **Rite, drama, festival, spectacle.** Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- POPOFF, Marcela Caetano. **Subalternidade e cultura popular: perspectivas críticas.** Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- REILY, Suzel Ana. **Folclore e nacionalismo: música caipira e identidade cultural.** Campinas: UNICAMP, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Música, identidade e espetacularização.** *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 2, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Folclore no século XX: debates e perspectivas.** In: VÁRIOS AUTORES. *Cultura popular em trânsito*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Musical traditions in Brazil.** New York: Routledge, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Não há música sem dimensão política: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e cultura popular brasileira.** Entrevista a Érica Giesbrecht e Carla Delgado de Souza. *Proa*, v. 4, n. 1, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Folk music, art music, popular music: what do these categories mean today?** [S.l.], 2000.

- REILY, Suzel Ana. **Manifestações populares: do “aproveitamento” à reapropriação.** In: REILY, S. A.; DOULA, S. M. (Org.). **Do folclore à cultura popular.** Anais do Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. São Paulo: FFLCH/USP, 1990. p. 1–31.
- REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine. **Brass bands of the world: militarism, colonial legacies and local music making.** Burlington: Ashgate, 2013.
- SÃO PAULO (Estado). **Decreto nº 43.310, de 11 de julho de 1967. Institui o mês de agosto como “Mês do Folclore” no Estado de São Paulo.** *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 jul. 1967.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction.** 2. ed. New York: Routledge, 2006.
- SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening.** Hanover: Wesleyan University Press, 1998.
- TAYLOR, Diana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas.** Durham: Duke University Press, 2003.
- TONICO; BIBI; JOSÉ, Nilton. **Olímpia Menina Moça.** Intérpretes: TONICO e TINOCO. In: TINOCO 32 anos. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 6.
- TURINO, Thomas. **Signs of imagination, identity, and experience.** *Ethnomusicology*, v. 42, n. 2, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Music as social life: the politics of participation.** Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance.** New York: PAJ Publications, 1987.
- WENGER, Etienne. **Communities of practice: learning, meaning, and identity.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Cultivating communities of practice.** Cambridge: Harvard Business School Press, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Communities of practice and social learning systems: the career of a concept.** 2021. Disponível em: <https://www.wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>. Acesso em: 12 dez. 2025.
- ZUÍTA, Cristina. **Entrevista concedida ao autor.** Olímpia-SP, [s.d.]. Não publicada.

**Estêvão Amaro dos Reis** é doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e bacharel em Saxofone pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Oriundo de uma família tradicional de reiseiros do interior paulista, construiu sua trajetória articulando prática musical, pesquisa e atuação cultural. Como instrumentista, atuou na música popular e erudita, além de compor e interpretar trilhas para teatro e dança. Com os grupos Misturada Orquestra, Sarandeiros e GODAP, participou de gravações e turnês no Brasil e no exterior. Como pesquisador nas áreas de Música e Etnomusicologia, possui artigos publicados e trabalhos apresentados em congressos nacionais e internacionais. Há mais de duas décadas dedica-se ao estudo do folclore e das culturas populares brasileiras, com ênfase no Festival do Folclore de Olímpia (FEFOL), tema de seu mestrado e doutorado. Foi editor do *Anuário do Folclore* e curador artístico do festival, além de atuar em projetos de valorização do patrimônio cultural brasileiro. Atualmente colabora na concepção do Novo Museu do Folclore de Olímpia.

<https://orcid.org/0000-0002-8792-0242>