



Performance¹ participativa, novos contextos de performance e a tradição do Reinado do Rosário em Olímpia, São Paulo²

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Estêvão Amaro dos Reis
Universidade Estadual de Campinas – estevoareis@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira
Universidade Estadual de Campinas – lwmn@iar.unicamp.br

Resumo: Apoiado nos conceitos de performance participativa e performance apresentacional desenvolvidos por Turino (2008), este trabalho reflete sobre os novos contextos de performance das práticas musicais das culturas populares brasileiras. Para isso, apresentamos uma breve etnografia do Terno de Congada Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário, de Olímpia (São Paulo).

Palavras-chave: Etnomusicologia. Performance participativa. Novos contextos de performance. Culturas populares.

Participatory Performance, New Contexts of Performance and the Tradition of the *Reinado do Rosário* in Olímpia, São Paulo

Abstract: Based on concepts of participatory performance and presentational performance developed by Turino (2008), this paper reflects about the new contexts of performance of the musical practices of Brazilian popular culture. For this, I present a brief ethnography of *Terno de Congada Chapéu de Fitas* and *Moçambique Nossa Senhora do Rosário*, of Olímpia (São Paulo).

Keywords: Ethnomusicology. Participatory performance. New performance contexts. Popular culture.

1. Performance participativa

Thomas Turino (2008) apresenta uma nova proposta analítica para as práticas musicais. A partir da definição de “campos de prática musical”, o autor elabora uma nova forma de classificação para a música, distinguindo as práticas musicais que envolvem a “música em tempo real” e as práticas musicais relacionadas a “música gravada”. O campo que se refere a “música em tempo real” se subdivide em dois campos: “performance participativa” (*participatory music*) e “performance apresentacional” (*presentational music*). O campo que envolve a prática de “música gravada” subdivide-se em “alta-fidelidade” (*high-fidelity*) e “arte de estúdio” (*studio art*) (TURINO 2008). Para as reflexões apresentadas neste artigo me aterei ao campo relacionado a prática de “música em tempo real”, especialmente ao conceito de performance participativa.

A performance participativa é um tipo especial de prática artística, cuja principal característica é a ausência de distinção entre o artista e a plateia. Na performance participativa os participantes e os potenciais participantes são distribuídos em funções com diferentes níveis de expertise, o que faz com que todos, sem exceção, possam integrar a performance. O principal foco de atenção está na atividade em si, no ato de fazer música, de dançar e nos demais participantes envolvidos com a performance, e não simplesmente no produto resultante desta atividade (TURINO, 2008). Na performance participativa todos os papéis representados são considerados importantes. Cantar, tocar um instrumento, dançar ou bater palmas são atividades que se integram à performance, tornando-a participativa na medida em que eliminam a distância entre o artista e a plateia. A título de exemplo, as pessoas que cantam, ajudam no coro, dançam, ou simplesmente batem palmas constituem elementos essenciais para o bom desenvolvimento da performance tanto quanto os músicos especializados que tocam em uma roda de samba em um bar. Ou seja, a performance participativa compreende a totalidade dos atores envolvidos.

Além da ausência de distinção entre artista e plateia, Turino (2008) destaca outras características observadas na performance participativa e enumera 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.

Em contraponto à performance participativa o autor apresenta o conceito de performance apresentacional, cuja realização 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 ofereçam a um público que de antemão sabe que a sua função será a de espectador (TURINO, 2008). Na performance apresentacional o papel do público se resume em assistir a performance, de preferência em silêncio e com atenção, e recompensar o artista com aplausos no final do espetáculo. Ao contrário do que ocorre na performance participativa, as habilidades (musicais, ou relacionadas a dança) dos participantes, são consideradas primordiais na performance apresentacional. A distinção existente entre o artista e a plateia traz implícita a responsabilidade dos artistas em oferecer uma boa performance para o público, o que os leva a procurarem os indivíduos mais habilidosos para comporem os seus grupos (TURINO, 2008).

O autor salienta ainda que outros aspectos podem ser considerados no momento da seleção, como a personalidade, a capacidade de trabalhar em conjunto e, dependendo da tradição, características como aparência e presença de palco, diferentemente das performances participativas, onde toda e qualquer pessoa é bem-vinda a participar (TURINO, 2008). Ao diluir os limites entre o público e a plateia e estender a participação a todas as pessoas, independentemente do grau de habilidade de cada um, a performance participativa estabelece com os seus integrantes uma relação de envolvimento, que resulta em um sentimento de satisfação advindo do bom andamento da performance, que é compreendido como resultado da colaboração de todos. A sensação de sentir-se parte da performance e em sintonia com o outro, promove sentimentos de proximidade e empatia entre os coparticipantes e isso faz com que queiram repetir a experiência (TURINO, 2008 apud REILY, 2014).

2. Contextos tradicionais e novos contextos de performance

A escassez dos contextos tradicionais de performance e, conseqüentemente, o aparecimento de novos contextos de performance são fenômenos comumente observados no universo das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. O contexto tradicional de performance corresponde à localidade³ onde determinada manifestação das culturas populares originalmente se expressa. Sendo a localidade considerada original, ela apresenta as condições materiais e simbólicas necessárias para o desenvolvimento da performance dos grupos performativos representantes daquela localidade. Simbolicamente, podem aparecer na forma de uma narrativa mítica ou lenda que fundamente a história do grupo, como por exemplo, o mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário⁴ para os congadeiros. No que concerne ao aspecto material, as ruas, as casas, a igreja da comunidade, quando se trata de uma manifestação de caráter religioso, constituem os elementos materiais necessários para que a performance do grupo se desenvolva de acordo com o que foi estabelecido pela tradição. No contexto tradicional de performance a totalidade dos espaços da localidade se fundem simbolicamente, na medida em que interagem com a performance do grupo.

As ondas migratórias do campo para a cidade, a restrição dos espaços imposta pela igreja e até mesmo o advento de novas tecnologias que, quando incorporadas ao cotidiano da localidade transformam o contexto original e com isso acabam por tornar “desinteressantes” as manifestações das culturas populares,⁵ são fatores que contribuíram para o rareamento destes contextos (REIS, 2016). No entanto, o desaparecimento de um contexto tradicional de performance não implica, necessariamente, que a manifestação vinculada a este contexto irá simplesmente desaparecer. Muitas das manifestações registradas por Mário de

Andrade durante a sua Missão de Pesquisas Folclóricas podem ser observadas ainda hoje e é importante lembrar que um dos objetivos da Missão se apoiou justamente na crença de que era urgente e necessário salvar o patrimônio das culturas populares que, acossadas pelo desenvolvimento industrial da sociedade e pelo progresso, estariam fadadas a desaparecer.

Fonseca (2009, p. 5) lembra que uma das primeiras iniciativas da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, realizada na região de Januária em 1960, tinha por objetivo primeiro o levantamento do material, permitindo o seu estudo e a sua proteção com vistas a evitar a sua regressão. De lá para cá, muitos dos contextos tradicionais observados por Mário de Andrade desapareceram, no entanto, as manifestações a eles vinculadas continuam em atividade em novos e variados contextos de performance.

É importante ressaltar que isso não significa que as manifestações observadas por Mário de Andrade podem ser consideradas originais em relação às manifestações observadas nos novos contextos de performance, no sentido de que àquelas representariam algo primordial, inédito e novo em relação a estas. O que é importante observar é que na medida em que os contextos tradicionais de performance, os locais onde historicamente tais manifestações se desenvolveram, são cada vez mais raros no mundo contemporâneo, verifica-se o aparecimento de um número cada vez maior de novos contextos de performance, muitos deles organizados na forma de festivais de folclore.

Com a denominação de festivais de folclore, festivais internacionais de folclore, encontros de culturas populares, festas das nações, dentre outros, estes eventos são encontrados de norte a sul do país, praticamente durante o ano todo. Neste cenário, diversos grupos populares cujas performances estão diretamente ligadas a uma localidade específica buscam se adaptar a novos contextos que, geralmente, pouco ou nada tem a ver com o contexto original. Nestes contextos, grupos antes habituados a executarem as suas performances em pequenos espaços, como as casas e ruas de sua comunidade ou nos pátios das igrejas, naturalmente propícios para a ocorrência da performance participativa, de repente se vêm inseridos em espaços semelhantes aos espaços destinados aos grupos musicais pertencentes a Indústria de Entretenimento e cuja performance é estritamente apresentacional. Performances que anteriormente eram acompanhadas apenas pelos membros de suas comunidades são agora apresentadas a pessoas desconhecidas, muitas vezes representantes de uma elite que historicamente detém o poder, ou seja, performances oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, se transformam em espetáculo (CARVALHO, 2004, 2010).

É importante notar que apesar de as denominações destes eventos trazerem implícita ou explicitamente a palavra folclore, são basicamente eventos que reúnem grupos de música e danças consideradas “tradicionais” ou folclóricas. Nestes eventos, todas as atividades se organizam em torno da música. Em muitos deles, a presença de músicos é obrigatória, sendo vetada a participação de grupos que não utilizem música ao vivo. Assim como os Encontros de Bandas contribuíram para a manutenção e reestruturação das Bandas de Música (Reily & Brucher, 2013), de certo modo, os festivais de folclore asseguraram a “sobrevivência” destas manifestações no mundo contemporâneo. Também é importante considerar os novos contextos de performances como contextos dinâmicos, e em constante transformação, nos novos contextos de performance as manifestações tradicionais das culturas populares brasileiras “renascem”, porém transformadas.

3. A tradição do Reinado do Rosário em Olímpia

Olímpia é uma pequena cidade do noroeste do Estado de São Paulo, com uma população de aproximadamente cinquenta mil habitantes. Alçada à categoria de estância turística em 2014, atualmente a cidade encontra-se entre os mais importantes polos turísticos do Estado de São Paulo, devido as águas termais do Aquífero Guarani. Além do “turismo de águas quentes”, Olímpia é conhecida pelo Festival do Folclore de Olímpia – FEFOL, evento que reúne anualmente quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras.

Apesar da proximidade com diversas práticas musicais das culturas populares brasileiras proporcionada pelos anos de realização do FEFOL, historicamente, as tradições do Reinado do Rosário não faziam parte das tradições daquela região.⁶ Esse cenário começa a se transformar em 1974, quando José Ferreira funda em Olímpia o Terno de Congada Chapéu de Fitas e, posteriormente, em 2009, o Moçambique Nossa Senhora do Rosário. Ambos os grupos pertencem ao Reinado do Rosário, também conhecido como Congado e representam as guardas⁷ responsáveis pela condução dos rituais da Festa do Congado⁸ de São Benedito, realizada pela família Ferreira desde 2002.

Oriundo de uma família tradicional de congadeiros de Minas Gerais, José Ferreira relata que foi somente em Olímpia que ele conseguiu reunir as condições para a retomada das tradições de sua família, mediante o seu contato com José Sant’anna⁹, um dos idealizadores do FEFOL. Segundo Ferreira, Sant’anna estava em busca de um grupo folclórico de Olímpia para se apresentar no seu Festival, fato que possibilitou a retomada das tradições de sua família na nova localidade e em um novo contexto.

Tanto o Moçambique Nossa Senhora do Rosário, quanto o Terno Chapéu de Fitas são formados pelos mesmos integrantes, aproximadamente vinte pessoas, homens e mulheres, em sua maioria membros da família de José Ferreira, que se dividem entre os papéis administrativos e rituais. Ambos os grupos constituem comunidades de prática (Wenger, 1998), cuja organização assume a forma de uma associação católico-popular voluntária (REILY, 2014). Os papéis administrativos são de responsabilidade de José Ferreira e de seu filho, João Ferreira, cujas principais atribuições envolvem a manutenção do grupo, as negociações acerca da participação do grupo no FEFOL e em outros eventos similares, e a organização da Festa de São Benedito, incluindo a busca de recursos financeiros.

Os papéis rituais são distribuídos entre os congadeiros e também se assemelham, inclusive mantendo-se os mesmos nomes, bandeireiro, capitão, músicos e dançarinos, com o acréscimo, no caso do Moçambique, da figura do Rei e Rainha. José Ferreira e seu filho João Ferreira também participam dos papéis rituais, ambos são capitães de Congo¹⁰ e Moçambique,¹¹ e José Ferreira é ainda o responsável pela construção dos instrumentos de percussão – caixas de folia e tamboril – utilizados pelo grupo. As caixas de folia são tambores com o corpo de madeira e pele de animal (geralmente bode) nos dois lados, fixadas com cordas, que servem também para manter a afinação. A pele de bode é mais utilizada por ser mais fina e mais flexível que a pele de boi. Tocadas com baquetas, podem ser levadas a mão ou aos ombros, presas por uma tira de couro ou de pano. As caixas de folia são instrumentos característicos das guardas de congo e moçambique e podem apresentar variações de acordo com a região onde são encontradas (REIS, 2016). O tamboril é um instrumento de percussão de formato retangular com couro nos dois lados e um cabo de madeira na parte inferior. Levado em uma das mãos, se assemelha a uma raquete e é tocado com uma baqueta (REIS, 2016). O tamboril é o instrumento responsável por conduzir o ritmo da música. Nos grupos da família Ferreira, sanfona, violão e pandeiros completam a instrumentação.

Em Olímpia, a performance do Terno Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário pode ser observada em dois momentos distintos: no FEFOL; e na Festa de São Benedito. No FEFOL, as performances se restringem ao palco e ao desfile de encerramento do Festival¹², momento em que os inúmeros grupos participantes se apresentam em cortejo pelas ruas da cidade. Na Festa de São Benedito, além dos integrantes da família Ferreira, a performance envolve a participação dos moradores do bairro e dos visitantes nas diversas etapas de sua realização. Mesmo sendo realizada em uma nova localidade, compreendida como um novo contexto de performance para as práticas musicais da família Ferreira, na Festa de São Benedito as performances, tanto do Chapéu de Fitas, quanto do

Moçambique se aproximam das práticas observadas nos contextos tradicionais do Congado e que remetem às tradições de sua família em Minas Gerais. Tais performances apresentam características que correspondem as características da performance participativa discutida por Turino (2008).

Em uma festa de congado ou em uma chegada de reis¹³, não existe o conceito de plateia. Neste contexto o papel do público não é passivo, ao contrário, encontra-se diretamente ligado à performance. As pessoas vão a uma chegada de reis ou uma festa de congado, para rezarem juntas e serem abençoadas e não para simplesmente assistirem as suas performances. A sensação experimentada nestas situações, muitas vezes traduzidas como uma sensação de forte energia por seus participantes, deve-se em grande medida ao fato de que, nestes contextos, todos se tornam parte integrante da performance, todos os participantes são produtores e parte da expressão artística que está sendo testemunhada e vivenciada, e não apenas meros espectadores. Este sentir-se integrado, só é possível por que todos os participantes têm consciência de que o seu desempenho, além de não comprometer a performance, contribui efetivamente para a sua eficácia. Desse modo, a tarefa executada não pode ser nem tão simples que provoque tédio e a conseqüente desatenção do executante, e nem tão complicada a ponto de exigir um grau extremo de atenção que impeça a fruição da performance (REIS, 2016). De acordo com Reily (2014), o ato de sintonizar-se com o outro, tem semelhança com o estado de *flow*, discutido por Csikszentmihalyi (1990).

Por outro lado, a performance do Terno Chapéu de Fitas e do Moçambique Nossa Senhora do Rosário observada no FEFOL, adquire por vezes algumas características da performance apresentacional. Com a bandeira a frente o grupo sobe ao palco liderado por José Ferreira, seguido por João Ferreira e pelos demais músicos. Cabe aos capitães iniciar os cantos e conduzir a performance. Nas Festas de Congado, os capitães têm a incumbência de conduzir o ritual. Logo atrás se posicionam a sanfona e o violão, ladeados por duas grandes filas paralelas, formadas por congadeiros, portando os pandeiros e as caixas de folia. Com esta formação o grupo ocupa todo o espaço. Os microfones estão posicionados no centro do palco para captar o som da sanfona e do violão, os capitães utilizam microfones sem fio, que lhes dá liberdade de movimento durante o canto.

Ao sinal do capitão o tamboril inicia o ritmo e dá início a performance, seguido pelas caixas, pela sanfona e pelo violão. Os dançarinos começam a se movimentar ao ritmo das caixas, afastando os pés de um lado para o outro, o que produz no corpo um movimento de pêndulo. O canto inicial faz referência aos três santos padroeiros do Reinado do Rosário, São Bendito, Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário. A performance pode durar de dez a

vinte minutos aproximadamente, tempo estipulado pelos diretores de palco e que é conferido de maneira igual a todos os grupos participantes do FEFOL. O público presente assiste a performance em pé em frente ao palco ou sentados nas arquibancadas do teatro de arena.

No desfile de encerramento do FEFOL os grupos seguem pelas ruas em duas filas paralelas, deslocam-se devagar e realizam pequenas performances em trechos específicos do trajeto, na medida em que o público presente solicita. Nas ruas ou no palco, José Ferreira e seu filho João lideram a performance.

4. Considerações

O Terno Chapéu de Fitas e o Moçambique Nossa Senhora do Rosário – grupos performativos do capitão José Ferreira e ligados ao Reinado do Rosário – foram criados em Olímpia, uma região sem relação anterior com esta tradição. O Terno Chapéu de Fitas “nasce” a partir do FEFOL, em 1974, com o objetivo de ser o grupo folclórico representante da cidade no Festival, o que concomitantemente, possibilita a José Ferreira a retomada das práticas tradicionais de sua família. Finnegan (1989) utiliza o termo trilhas musicais para se referir a caminhos que podem ser seguidos pelos detentores de uma prática musical comum. Considerando que outros já passaram por ela, as trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por elas. Neste sentido, o encontro entre Sant’anna e José Ferreira permitiu a ambos reconhecerem as respectivas trilhas musicais que, cada um à sua maneira, já haviam percorrido em outros contextos e em outras localidades – José Ferreira com sua família em Minas Gerais e José Sant’anna em Olímpia, a partir do FEFOL. No novo contexto, as práticas musicais da família Ferreira “renascem”, porém transformadas. Em um segundo momento – que podemos dizer sustentado pela perspectiva hobsbawniana de “invenção da tradição”, que rege a criação e o desenvolvimento do FEFOL¹⁴ – José Ferreira funda o seu Moçambique e realiza a sua Festa de Congado em honra a São Benedito, introduzindo aos poucos as tradições do Reinado do Rosário em Olímpia.

Ainda que em certos momentos sejam observadas características da performance apresentacional, a performance participativa é predominante nas performances, seja no contexto do FEFOL, seja no contexto da Festa de São Benedito, ambos espaços vistos como novos contextos de performance para as práticas musicais da família Ferreira. Dessa maneira, ocupando espaços distintos em Olímpia, as práticas do capitão José Ferreira percorrem as trilhas musicais (Finnegan, 1989) da nova localidade, negociando as suas performances em diálogo constante com o novo contexto em que estão inseridas.



Figura 1 – José Ferreira, João Ferreira e Cidinha Manzolli (coordenadora do FEFOL).
Fonte – Estêvão Reis [2015].



Figura 2 – Terno Chapéu de Fitas. Palco do FEFOL.
Fonte – Estêvão Reis [2015].



Figura 3 – Terno Chapéu de Fitas. Quartel da Congada. Festa de São Benedito.
Fonte – Estêvão Reis [2016].



Figura 4 – Moçambique Nossa Senhora do Rosário. Festa de São Benedito.
Fonte – Estêvão Reis [2016].

Referências

- CARVALHO, J. J. de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. In: *Revista ANTROPOLÓGICAS*, ano 14, v. 21 (1), 2010. p. 39-76.
- _____. *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.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihalyi. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Nova Iorque: Harper Perennial, 1990.
- FERREIRA, João. Entrevista de Estêvão Amaro dos Reis em 2015 e 2016. Olímpia. Áudio. Olímpia – São Paulo.
- FERREIRA, José. Entrevista de Estêvão Amaro dos Reis em 2015 e 2016. Olímpia. Áudio. Olímpia – São Paulo.
- FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HOBSBAWM, E. RANGER, T. *A invenção das Tradições*. Traduzido por Celina Cardim. 9. ed. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- MANUAL DE COMUNICAÇÃO DA SECOM. *Estrangeirismo*. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/redacao-e-estilo/estilo/estrangeirismo>>. Acesso em 19 jun. 2017.
- REILY, Suzel Ana. *As Vozes das Folias: um tributo a Elizabeth Travassos Lins*. In Debates n. 12: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes/ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. n.12 (jun. 2014). Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA, 2014, p. 35-50.
- REILY, Suzel Ana & BRUCHER, Katherine. *Brass Band of the World: Militarism, Colonial Legacies and local music making*. Boorlinton: ASHGATE, 2013.
- REIS, Estêvão Amaro dos. (2016). *Práticas contemporâneas das culturas populares brasileiras: o Festival do Folclore de Olímpia*. Campinas, 2016. 267f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- _____. (2012). *O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta*. Campinas, 2012. 165f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- WENGER, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge, University Press. 1998.

¹ Por tratar-se de termo estrangeiro já incorporado à língua portuguesa na sua forma original e registrado nos dicionários, o termo performance será utilizado sem o uso de itálico. (MANUAL DE COMUNICAÇÃO DA SECOM. *Estrangeirismo*. Disponível em: < <http://www12.senado.leg.br/manualdecomunicacao/redacao-e-estilo/estilo/estrangeirismo>>. Acesso em 19 jun. 2017).

² Este trabalho foi elaborado a partir da pesquisa de doutorado do autor, realizada junto ao Instituto de Artes da Unicamp.

³ A localidade aqui será compreendida como um espaço físico específico (Finnegan, 1989), como “o meio, o lugar material da possibilidade dos eventos” (Santos, 1994, p. 41).

⁴ Para saber mais sobre mito da aparição de Nossa Senhora do Rosário, ver Lucas (2012).

⁵ A chegada da energia elétrica na cidade de Pedro Velho (Rio Grande do Norte) trouxe o rádio e a televisão, o que fez com que o Boi de Reis Cuité, antes ponto de encontro e socialização dos moradores da cidade, se tornasse cada vez menos atrativo, até chegar ao ponto de desaparecer (REIS, 2016, 2012).

⁶ A região de Olímpia é conhecida pelo grande número de Folias de Reis.

⁷ Guarda é nome dado ao grupo específico que participa do Congado, com características e funções próprias (REIS, 2016, 2012; LUCAS, 2002).

⁸ As Festas do Reinado do Rosário ou Festas de Congado como são comumente chamadas são festas de caráter religioso e têm sua origem na elaboração dos elementos de devoção a Nossa Senhora do Rosário, fornecidos pelo catolicismo de Portugal e reforçados pela Igreja católica no Brasil; com a posse destes ingredientes os negros deram forma ao culto e à festa. São realizadas em uma data específica e em honra aos chamados santos pretos (São Benedito e Santa Ifigênia) e a Nossa Senhora do Rosário (REIS, 2016, 2012; LUCAS, 2002).

⁹ 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).

¹⁰ Congos – formada pelos mais jovens, a guarda de congo movimenta-se de maneira leve e ágil. Nos dias da Festa segue à frente do cortejo com a função de “limpar” os caminhos para o Moçambique passar ((REIS, 2016, 2012; LUCAS, 2002).

¹¹ Moçambique – formada pelos mais velhos, o moçambique é a guarda que conduz a imagem dos santos padroeiros nas Festas de Congado, pois os seus integrantes são o que detêm os segredos e os mistérios do Reinado do Rosário (REIS, 2016, 2012; LUCAS, 2002).

¹² O palco que é montado para o FEFOL possui estrutura de som e iluminação semelhante a utilizada nos grandes shows da Indústria de Entretenimento.

¹³ Chegada de Reis – festa realizada anualmente pelos foliões após o período de peregrinação da folia pelas ruas e casas da comunidade.

¹⁴ Ver REIS (2012).