

Festivais de folclore no Brasil: novos contextos de performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

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

Resumo: Os festivais de folclore representam um tipo de evento que está alterando a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. Entendendo estes espaços como novos contextos de performance para tais práticas e apoiado nos trabalhos de Etienne Wenger (1998; 2012), este trabalho propõe uma reflexão acerca do papel destes eventos na atualidade. Para isso, apresentaremos um breve relato etnográfico do Festival do Folclore de Olímpia e do Pastoril Dona Joaquina de São Gonçalo do Amarante.

Palavras-chave: Performance. Festivais de folclore. Comunidades de prática. Musicar local. Pastoril.

Folklore festivals as new performance contexts for the practices of Brazilian popular cultures

Abstract: Folklore festival's are a type of event that is altering the performance of the performative groups of popular Brazilian cultures in the contemporary world. Understanding these spaces as new performance contexts, and supported by the works of Wenger 1998; 2012), this paper proposes a reflection on the role of these events in the present time. For this, we will present a brief ethnographic report of the Folklore Festival of Olimpia and of the Pastoril Dona Joaquina of São Gonçalo do Amarante.

Keywords: Performance. Folklore festival's. Communities of practice. Local musicking. Pastoril.

Contextos tradicionais e novos contextos de performance

A escassez dos contextos tradicionais de performance é um fenômeno que perpassa todo o universo das culturas populares brasileiras no mundo contemporâneo. Compreendido aqui como a localidade na qual determinada expressão das culturas populares originalmente se desenvolve e se manifesta, o contexto tradicional de performance reúne as condições necessárias, materiais e simbólicas, para que a performance do grupo representante daquela localidade se desenvolva de acordo com o que foi estabelecido pela sua tradição histórica. O fundamento pode vir na forma de uma narrativa mítica, como no caso dos grupos pertencentes ao Reinado do Rosário, através de uma narrativa que remeta aos antepassados, ou ainda ligado a alguma ação de causalidade, como é o caso das Folias de Reis.¹ Por exemplo, o contexto tradicional de performance das Folias de Reis é constituído pelas ruas e casas da comunidade historicamente visitadas durante a jornada, pela casa sede da Folia, pelo local onde é realizada a Festa de Chegada e também pelas pessoas envolvidas com a performance e com a tradição da

Folia de Reis. O contexto tradicional de performance compreende a totalidade dos espaços e dos atores sociais que compõem a localidade que historicamente abriga o grupo.

Acontece que no mundo contemporâneo os contextos tradicionais de performance são cada vez mais raros, chegando alguns, inclusive, a desaparecer. Por outro lado, verifica-se o aparecimento de um número cada vez maior de novos contextos de performance, organizados, de modo geral, 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 praticamente durante o ano todo, de norte a sul do país, são semelhantes na forma e no conteúdo e geralmente diferem quanto ao tempo de duração e a quantidade de grupos folclóricos reunidos. É importante notar que, apesar de trazerem implícita ou explicitamente a palavra folclore em suas denominações, tais eventos apresentam grupos de música e danças consideradas “tradicionais” ou folclóricas. Nestes eventos, todas as atividades se organizam em torno da música e em muitos deles, a presença de músicos nos grupos participantes é obrigatória, sendo vetada a participação de grupos que não utilizem música ao vivo.

Os fatores que levaram a escassez dos contextos tradicionais de performance são múltiplos e variados, englobando desde os processos migratórios do campo para a cidade, a restrição imposta pela Igreja dos espaços destinados às festas populares e até mesmo à incorporação de novas tecnologias, como o rádio, a televisão e hoje, a internet. Em alguns casos, advindos do simples fato da chegada da energia elétrica. Se no passado, em um mundo considerado “ideal”, a Folia de Reis percorria longas distâncias na zona rural e muitas vezes os foliões pernoitavam e se alimentavam como convidados das casas visitadas durante a jornada, hoje, na cidade, no mundo moderno, muitas casas não abrem as suas portas para recebê-los. O mesmo acontece com outras manifestações, se no “tempo dos antigos” o Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) brincava até o dia amanhecer, hoje, as suas performances só poderão ser vistas durante um curto período de tempo em algum festival de folclore ou algum outro local para o qual foram convidados a se apresentar.² Neste novo cenário, os grupos performativos das culturas populares buscam se adaptar a um “novo mundo”, para o qual, originalmente, não foram criados.

Os novos contextos de performance têm como característica a reunião de expressões distintas em um mesmo espaço, ao contrário do que se observa nos contextos tradicionais, que reúnem basicamente expressões semelhantes: Folias de Reis, nas Chegadas de Reis; Grupos de Congado, nas Festas de Congado; grupos de Boi nas Festas de Bumba meu Boi e Boi Bumbá. Nos novos contextos de performance há uma igualização das tradições e dos

locais inerentes a cada grupo: a folia já não canta para pagar uma promessa ou para abençoar e agradecer o dono da casa pelo donativo recebido; os congos e moçambiques louvam Nossa Senhora do Rosário em um local distinto do local da sua festa; os inúmeros grupos de bois fazem soar os seus instrumentos em época distinta do dia de São João; os pastoris já não têm mais os pátios das igrejas para saudar o menino Jesus. Nestes contextos, performances oriundas de tradições que muitas vezes levaram séculos para concretizar a sua forma, se transformam em espetáculo (CARVALHO, 2004), e são classificadas como “folclore”. Entretanto, tendo esta perspectiva considerada, a reflexão empreendida neste trabalho tem como objetivo demonstrar que, ao oferecer um novo espaço para as práticas destes grupos, os novos contextos de performance suprem, em certa medida, a escassez dos espaços tradicionais de performance.

Os estudos de folclore

Historicamente, desde os tempos de Herder (1744-1803), os estudos de folclore foram orientados em grande medida pela busca da “alma nacional”, encontrada mediante o acesso às expressões “puras”, simples e ingênuas do povo (REILY, 2000). O ponto de partida literário e filológico destes estudos (BEN-AMOS, 1971) transformaram tais expressões em “objetos folclóricos”, fazendo com que as coletas realizadas tivessem como objetivo primeiro “preservar” e evitar o seu desaparecimento. Em um período de consolidação dos Estados Nação, esta proposta levou inúmeros intelectuais a se engajarem em uma verdadeira corrida em busca do folclore (ORTIZ, 1994). No Brasil não foi diferente. Fonseca (2009) destaca que 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. Inspirados pelas pesquisas deste período, nascem os eventos de natureza folclórica, nos quais se incluem os festivais de folclore e os seus congêneres. 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 (REYLY, 1990), desconsiderando assim os atores sociais envolvidos. Este tipo de enfoque fez com que o termo folclore adquirisse uma conotação pejorativa, estendendo-se posteriormente aos festivais de folclore. Sob esta perspectiva, os festivais de folclore passaram a ser vistos como espaços de descaracterização e desvirtuamento das expressões das culturas populares, considerados como locais meramente destinados ao espetáculo.

Carvalho, (1994) utiliza os termos “espetacularização” e “canibalização” da cultura popular para discutir este processo. Inseridas nestes novos contextos, e submetidas a uma “negociação” mediada pela relação desigual de poder, as culturas populares seriam submetidas aos ditames do poder hegemônico. Entretanto, no que concerne as relações de poder observadas no universo dos festivais de folclore, acredito ser importante trazer para a reflexão o pensamento de Caetano Popoff (2009), cujo trabalho propõe a relativização do conceito de subalternidade. Segundo a autora, o conceito de subalternidade deve ser analisado em sua relação de negociação constante com o poder hegemônico, e não apenas como aquele que “compreende a impossibilidade de alguns grupos de ter sua própria voz, de manifestar seu próprio universo cultural e legitimá-lo no contexto da diversidade” (CAETANO POPPOFF, 2009, p. 9). Ou como aponta Carvalho (1994), que “a condição de subalternidade é a condição do silêncio”. O pensamento de Caetano Popoff corrobora o pensamento de Canclini (2010), para quem a “negociação” sempre foi uma estratégia muito importante utilizada pelos setores subalternos.

Independentemente da abordagem considerada, o fato é que atualmente os festivais de folclore, enquanto novos contextos de performance, representam um tipo de evento que está alterando significativamente a função e a forma de atuação dos grupos performativos das culturas populares, tanto no Brasil quanto no exterior. Movidos pelo desaparecimento gradual dos contextos tradicionais de performance, os grupos folclóricos buscam se adaptar aos novos espaços que são criados. Processo semelhante pode ser observado nos Encontros de Bandas, eventos que contribuíram para a manutenção e reestruturação das bandas de música (REILY & BRUCHER, 2013).

Comunidades de prática: o Festival do Folclore de Olímpia e o Pastoril Dona Joaquina

Etienne Wenger (1998), cunhou o termo “comunidades de prática” para se referir a um grupo de pessoas “que se envolvem em um processo de aprendizado coletivo em um domínio compartilhado do saber humano” (WENGER, 2012, p. 1). As comunidades de prática poder ser observadas nas mais variadas formações: “um grupo de alunos que define a sua identidade na escola; uma rede de cirurgiões explorando novas técnicas; uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando uns aos outros a lidar com os problemas” (WENGER, 2012, p. 1). Embora o trabalho do autor não trate de grupos que tenham como meta específica o fazer musical, a sua obra “proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não” (REILY, 2014). Wenger (1998; 2012) enumera três características

para o estabelecimento de uma comunidade de prática: 1) o domínio, que se constitui no elemento fundamental do grupo, a identidade de uma comunidade de prática é definida por um domínio comum de interesse; 2) a comunidade, formada pelos indivíduos e por suas interações, o que traz como resultado a construção de relacionamentos; e 3) a prática, propriamente dita, que pode ser compreendida como o conhecimento compartilhado pelos membros. Os membros de uma comunidade de prática são praticantes, se envolvem em atividades e discussões conjuntas ao perseguir seus interesses dentro do domínio, desenvolvendo um repertório de recursos através de uma prática compartilhada (WENGER, 2012). O conceito de comunidades de prática traz implícito o caráter de negociação, necessário ao bom funcionamento da comunidade e o desenvolvimento em paralelo dos três elementos expostos acima, permite que a comunidade de prática seja cultivada.

O Festival do Folclore de Olímpia – Fefol³ – é realizado há cinquenta e seis anos ininterruptos, completados em 2020⁴ e tem sua origem no ambiente escolar. O embrião do Fefol está ligado às aulas ministradas pelo professor Victório Sgorlon (1933-2011), no Ginásio Olímpia, em meados dos anos 1950, com o objetivo de despertar o interesse dos alunos para os temas do folclore. Das palestras e seminário organizados por Sgorlon, resultou o 1º Festival Folclórico de Olímpia, realizado em 1965. O Fefol cresceu rapidamente, gerando uma grande repercussão em toda a região. A partir de então, professores, universitários, folcloristas, cantores famosos, escritores e jornalistas, dirigiam-se à Olímpia no mês de agosto para assistir o encontro de grupos folclóricos de todo o país. Neste período, pesquisadores como Rossini Tavares de Lima e Laura Della Mônica e cantoras como Inezita Barroso, eram vistas com frequência nas edições do Fefol. Atualmente, o Fefol é o maior evento do gênero do país e recebe quase uma centena de grupos folclóricos de todas as regiões brasileiras (REIS, 2016, 2012).⁵ O Fefol está presente em minha vida desde os tempos de criança. Uma imagem de infância que trago forte na memória vem da época em que meu pai me levava para ver o desfile dos grupos folclóricos, organizados pelo Fefol, pelas ruas da cidade. Ainda me lembro do colorido e da imponência dos trajes dos grupos, dos sons dos diferentes instrumentos musicais convergindo para formar a paisagem sonora do desfile. Em um segundo momento, participei do Fefol como músico e depois, na universidade, o Fefol seria sujeito de pesquisa dos meus trabalhos de mestrado e doutorado, na área de etnomusicologia.

O Pastoril Dona Joaquina, de São Gonçalo do Amarante⁶ (Rio Grande do Norte) foi fundado em 2006 pela professora Sephora Bezerra, com o objetivo de renovar a tradição do pastoril na cidade, uma tradição que não era encontrada na região há aproximadamente vinte anos, segundo relato de Alexander Ivanovich, integrante do grupo e primo de Sephora: [...] eu

acredito que o último Pastoril que apareceu por lá foi o Estrela do Norte [...] e não houve uma renovação, porque com essa história da televisão, ficou tudo muito mais difícil (IVANOVICH, 2012). O folguedo do pastoril é encontrado tradicionalmente no nordeste brasileiro, especialmente nos estados de Alagoas e Rio Grande do Norte. Originalmente, representava a visita dos pastores ao estábulo de Belém. Nos pátios das igrejas e em frente ao presépio, entoavam cantos e loas⁷ à espera da Missa de Natal.

Ainda segundo Ivanovich, no Rio Grande do Norte são encontrados dois tipos de pastoris: o pastoril religioso, também chamado de Lapinha,

[...] que conta exatamente a história das pastorinhas que vão fazer a visitação ao menino Deus que acaba de nascer, então elas partem, procurando o presépio, né?! [...] eram apresentados principalmente nos pátios de igrejas, é onde aconteciam as festas religiosas ou as festas de presépio, de festejo do nascimento de Jesus Cristo (IVANOVICH, 2012).

E o pastoril profano, que surge a partir do pastoril religioso,

[...] porque o Pastoril profano era uma forma das próprias meninas que passavam o ano todo nos pátios das igrejas, sendo pastorinhas. De uma forma, elas se soltavam e começaram a cantar música que não eram direcionadas, exatamente, para essa homenagem ao menino Deus [...] e as músicas foram ficando mais picantes [...] (IVANOVICH, 2012).

Ivanovich chama de “profanização” o processo que fez com que os pastoris, hoje, se apresentem fora do período natalino.

Assim como toda manifestação das culturas populares brasileiras, ou folclóricas, como preferimos denominá-las, o Pastoril apresenta variações de acordo com a região onde é encontrado. Câmara Cascudo (1898-1986), ([1954], 2000, p. 491) assim descreve um pastoril por ele observado: “os grupos cantam vestidos de pastores, com a presença do velho, do vilão, do saloio, do soldado e do marujo”. As personagens descritas por Câmara Cascudo (2000), diferem das personagens do Pastoril Dona Joaquina. Além disso, no Pastoril Dona Joaquina a figura do velho é substituída pela figura do palhaço.

O Pastoril Dona Joaquina é formado por aproximadamente vinte integrantes divididos entre dançarinos e músicos, além da figura da Diana e do Palhaço. Os dançarinos são exclusivamente do sexo feminino, divididos em dois grupos de cinco, o cordão azul e o cordão encarnado. A personagem da Diana é a responsável pela mediação dos conflitos entre os dois cordões. O grupo musical que acompanha o grupo pode variar entre seis e oito integrantes. As dançarinas dos cordões usam vestidos de tecido leve adornados com lantejoulas na barra, na cintura e no colo e trazem na cabeça uma espécie de coroa, enfeitada com as mesmas lantejoulas dos vestidos. Os trajes dos dois cordões diferem somente quanto à cor: vermelho ou azul. Entre

as dançarinas, a personagem da Diana é o único cujo traje se diferencia, por ser a mediadora do embate empreendido pelos cordões azul e encarnado durante a performance. O seu vestido é de tecido branco e carregado de detalhes que fazem referência aos dois cordões e sua coroa é dividida simetricamente entre as cores azul e vermelha. O palhaço veste camisa azul, calça xadrez com suspensórios e um paletó a semelhança de um fraque com um girassol na lapela. Um chapéu coco nas cores vermelho e azul, meias e tênis completam o traje. Traz a mão uma espécie de cajado de nome *macaxera*. Responsável pela manutenção e pelo bom andamento da performance, o palhaço estimula as pastoras de maneira jocosa e interage com o público através de piadas e brincadeiras.

A instrumentação do Pastoril Dona Joaquina também difere da instrumentação do pastoril descrito por Câmara Cascudo (2000), denominados instrumentos de pau e corda. O Pastoril Dona Joaquina conta com músicos amadores e profissionais em sua formação e utiliza somente instrumentos manufaturados: uma zabumba ou bombo; uma caixa clara ou tarol; um pandeiro; um cavaquinho; um violão; um naipe de metais com saxofone tenor, trombone e trompete; vozes femininas e uma voz masculina, a do palhaço, que além de organizador da performance do grupo, também desempenha a função de cantor. O repertório tem caráter agitado e alegre e engloba os ritmos do forró (marchas, baiões, arrasta-pés), e o samba, como exceção. As letras tratam de temas relacionados à brincadeira do Pastoril e na maioria das vezes possuem duplo sentido. Convidado pela primeira vez em 2007, o Pastoril Dona Joaquina participou de sete edições consecutivas do Fefol, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013.⁸

No que concerne à sua organização, o Pastoril Dona Joaquina pode ser entendido como uma comunidade de prática (WENGER, 2012), e, como dito anteriormente, a negociação é uma característica intrínseca das comunidades de prática. Desse modo, se observa que no universo das culturas populares, qualquer grupo folclórico se submete a constantes processos de negociação para poder funcionar, assim como qualquer outra prática musical amadora. Estes grupos têm metas específicas e “se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical” (REILY, 2014). A sua dinâmica de funcionamento impõe a necessidade do desenvolvimento de mecanismos de negociação que evitem a ocorrência de acontecimentos prejudiciais ao funcionamento do próprio grupo, pois disso depende o bom funcionamento e a manutenção da própria comunidade (REILY, 2014). 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 (REILY, 2014).

No Pastoril Dona Joaquina, os papéis necessários ao bom funcionamento da comunidade são claramente definidos, divididos em papéis administrativos e performativos. Os papéis administrativos são representados por uma diretoria, responsável pela organização e manutenção do grupo. Os papéis performativos são representados pelos músicos e dançarinos, no qual se incluem as pastoras, um grupo formado exclusivamente por mulheres jovens, divididas em dois grupos, o cordão azul e o cordão encarnado. As pastoras cantam e dançam, encenando uma contenda para saber qual dos dois cordões é o melhor, disputando a atenção do público. A Diana é a responsável pela mediação da disputa entre os dois cordões e o Palhaço, pela condução e manutenção da performance.

A fala de Ivanovich reflete as dinâmicas que impactaram as suas práticas, após a participação Fefol do grupo no Fefol.

Então, [em São Gonçalo] não tem um órgão direcionado [...] a gente fica jogado, nos cantos, buscando com um, com outro, com o chapéu na mão [...] até então a gente não tinha ideia dessa coisa grandiosa que é o Festival. [...] [...] a gente vem pra cá e teve essa surpresa, a forma como nos receberam e isso nos deixou com mais vontade de buscar, de participar de festivais, e mostrar o nosso trabalho começaram a surgir grupos já com crianças, o Boi de Reis de São Gonçalo do Amarante, já tem o Pastoril Mirim também, né? E assim eles vão crescendo e já com aquela vontade de participar e já procuram outro grupo. [...] (IVANOVICH, 2012).

Neste sentido, o Fefol surge como um contraponto em relação a escassez dos contextos tradicionais de performance do Pastoril Dona Joaquina no Rio Grande do Norte. Um novo espaço, onde o seu grupo se sente valorizado. A sensação de valorização experimentada no novo contexto de performance transcende o período de realização do Fefol, com desdobramentos que alcançam, inclusive, o seu contexto tradicional de performance, corroborados pela revitalização das práticas do pastoril em São Gonçalo do Amarante.



Figura 1 – Fefol na Praça da Matriz de Olímpia.
Fonte – Arquivo do Fefol [197-?].



Figura 2 – Cantora Inezita Barroso no Fefol.
Fonte – Arquivo do Fefol [198?].



Figura 3 – Pastoril Dona Joaquina em São Gonçalo do Amarante.
Fonte – Carlos Isaías [201?].

Referências

BEN-AMOS. *Hacia una definicion de folclore em contexto*. (1971). In: BLACHE. M. *Narrativa folclórica (II)*. Buenos Aires: FADA. 1995.

BEZERRA, Sephora. *Sephora Bezerra: inédito*. Olímpia, 26 de julho de 2012. Entrevista concedida ao autor.

CAETANO POPPOFF, Marcela, Liliana. 2009. *As perversões ficcionais da representação: De Vaimaca Peru a Antonio Conselheiro*. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CARVALHO, José Jorge. 'Espetacularização' e 'canabalização' das culturas populares na América Latina. In. *Revista ANTROPOLÓGICAS*, ano 14, v. 21 (1), 2010. p. 39-76.

CARVALHO, José Jorge. 2004. *Metamorfoses das Tradições Performativas 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, p. 65-83.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9ª ed. São Paulo: Global, 2000.

FONSECA, Edilberto José 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*. v. 4, 2009. p. 1-10.

IVANOVICH, A. B. *Alexander Ivanovich Benigno: inédito*. Olímpia, 26 de julho de 2012. Entrevista concedida ao autor.

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

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

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

_____. 2002. 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.

REILY, Suzel Ana & BRUCHER, Katherine. *Brass Band of the World: Militarism, Colonial Legacies and local music making*. Boorlinton ASHGATE, 2013.

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

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

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: 29 ago. 2020.

¹As Folias de Reis, também denominadas de Companhias de Reis, são grupos performativos encontrados na região sudeste do Brasil, principalmente nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. De modo geral, são formados a partir de um grupo familiar e os seus componentes se dividem entre músicos e palhaços, também chamados de *bastiões*. As Folias têm como principal objetivo louvar os Santos Reis. Elas fazem isso através de sua música, em uma jornada anual, onde visitam as casas da comunidade, cantando e abençoando os seus

moradores em troca de donativos para realização de suas Festas, as Festas de Chegada de Reis (REILY, 2014; 2002; REIS, 2016, 2012).

² O Boi de Reis de Cuité (Rio Grande do Norte) sofre o mesmo impacto do Pastoril com a chegada da energia elétrica à cidade de Pedro Velho, trazendo consigo as novas formas de entretenimento representadas pela televisão (REIS, 2016, 2012).

³ Doravante, o Festival do Folclore de Olímpia será denominado pela sua sigla, Fefol.

⁴ Neste ano de 2020, por conta da pandemia da covid19, o Fefol foi realizado de forma digital, alcançando um público de mais de 100.000 pessoas nos dez dias de realização, um número bem próximo do público alcançado em condições normais, que é de aproximadamente 130.000 pessoas.

⁵ Para saber mais, sobre o Fefol, ver Reis 2016, 2012.

⁶ Doravante, denominado apenas de Pastoril Dona Joaquina.

⁷ Loas – parte declamada, geralmente de maneira improvisada, no intervalo entre as canções do pastoril.

⁸ Em 2014, o grupo foi convidado, mas não pode comparecer.