



Porque dançar para o espectador desconhecido é mais espetacular¹

Sarah Roberta de Oliveira Carneiro²

Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (FACOM-UFBA)

Resumo

Este trabalho adota como campo de análise a apresentação de um grupo de Reisado ocorrida em um contexto que lhe é extraordinário, por se tratar de um povoado para onde viaja em virtude de uma Romaria. Com este enfoque, busca-se evidenciar que o contato do grupo com as novas condições identitárias – acionadas pela exposição ao novo olhar – interfere na variabilidade do espetacular e, por conseguinte, redimensiona a identidade do grupo, que ao se sentir valorizado por um público desconhecido, reforça o gosto pelo que faz e se predispõe a continuar mantendo viva a manifestação, que, no caso estudado, é o Reisado Senhor do Bonfim, localizado no povoado de Piau, no município de Piranhas, em Alagoas.

Palavras-chave

Cultura popular; contexto; extraordinário; espetacular; identidade.

Corpo do trabalho

A presente comunicação está interessada em verificar como o grupo de Reisado Senhor do Bonfim³ se faz espetacular, e, em função do expediente eleito para a realização desta análise, é pertinente manter contato com a idéia de circulação da obra de arte – conforme está apontada nas reflexões de Walter Benjamin –, fazendo a ressalva, é claro, de que existe distinção entre o deslocamento de uma imagem, que “sai” do interior de um Museu, e, reproduzida, chega a decorar embalagens de artigos mercadológicos como, por exemplo, latas de leite em pó; e o deslocamento de um grupo de dança popular, que parte de seu ambiente original para se apresentar em um outro lugar, sendo este lugar um outro município, num outro Estado. Nota-se que em um caso, tem-se um artefato material reproduzido por mecanismos tecnológicos e, no outro, uma manifestação imaterial que mantém correspondência com uma tradição que sofreu recriações

¹ Trabalho apresentado ao NP 17 – Folkcomunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

² Jornalista, Especialista em Associativismo pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia (PPGCS/UFBA) e Professora Substituta da Faculdade de Comunicação, da UFBA (FACOM/UFBA). sarah_roberta@hotmail.com.

³ O grupo localiza-se no povoado de Piau, município de Piranhas, Alagoas, e é constituído por quatro homens, que tocam os instrumentos: sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro, e mais 16 meninas, que assumem o papel de dançarinas. As mulheres adultas só podem participar da manifestação até quando não “arrumam casamento”. Se acontecer de alguma integrante casar, ela deixa o Reisado, como ocorreu com Cícera, esposa de José Aparecido, o atual Mestre. Antes da união do casal, ela dançava. Porém, após o matrimônio, ele permanece cantando e se apresentando, e ela é uma espécie de coordenadora, mas não dança, e, portanto, não integra as apresentações do Reisado.



Construída esta distinção, é preciso informar que para aferir como o Reisado Senhor do Bonfim se faz espetacular estão eleitas, para fins de análise, as apresentações realizadas em situações que, em meio aos espectadores, encontram-se pessoas que não integram o convívio diário dos dançadores, isto é, indivíduos com os quais eles não têm relações sociais pré-estabelecidas, a exemplo de turistas e equipes de televisão que, por vezes, visitam o povoado alagoano de Piau – lócus do grupo –, onde quinzenalmente ocorre sua exibição. E por interessar as experiências em que o público é constituído por pessoas desconhecidas, uma outra vivência a ser preferencialmente enfocada como contexto de análise é a apresentação que acontece há oito anos, no povoado de Frencheiras, em Garanhuns, Pernambuco, para aonde o grupo no último domingo do mês de setembro viaja compondo a Romaria de Santa Quitéria.

Trata-se de uma carreata com características de cunho religioso organizada por um empresário que tem, dentre outros empreendimentos espalhados na região, dois pequenos mercados no povoado de Piau. Ele é proprietário também de uma representativa frota de caminhões, que é usada para o transporte dos romeiros, e investe significativos recursos em fogos, filmagem, fotografia, alimentação para as quase cinco mil pessoas que participam da manifestação, e ainda se compromete com estratégias de divulgação como, por exemplo, faixas e anúncios nas emissoras de rádio que comunicam o dia, a hora e o local de saída da Romaria.

Uma pincelada no pensamento de Walter Benjamin

O trabalho *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin (1969), inspira as reflexões desenvolvidas em torno das questões aqui propostas, cujas abordagens se inserem no rol das pesquisas relativas à cultura na contemporaneidade, e, uma vez tomadas como germe suas anotações, é necessário evidenciar como ocorre o aproveitamento. Faz-se pertinente pontuar que idéia exatamente foi extraída, a fim de elucidar o nexo de relação entre o escrito benjaminiano e a investigação acerca da apresentação do grupo Senhor do Bonfim, em Frencheiras, Pernambuco.

A citada referência de Benjamin se estabelece como percussora do processo discursivo aqui pautado, por ressaltar o que significa, para a arte, contar com os recursos modernos de reprodução, visto que esta possibilidade instala a condição expositiva da obra, que, por vezes, só era detentora do caráter cultural. Com as novas possibilidades, a circulação acontece e este movimento gera implicações da seguinte ordem: a obra de



arte agrega ao valor estimado por ser objeto de culto, o valor possível como realidade capaz de ser exposta (Benjamin, 1969, 230).

Sem a necessidade de explorar detidamente a tônica dos escritos do autor que se ocupam em informar que “à mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa: o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra” (1969, 224), o que é importante absorver de suas inferências são os possíveis desdobramentos que podem ser assegurados à obra de arte, quando sua propagação passa a acontecer em um nível mais acelerado, já que fica ilustrada uma nova situação à medida que novos aspectos passam a caracterizar a relação obra de arte x público.

No que diz respeito à obra de arte, constatam-se novas referências que se agregam a sua história, e, no que se refere ao público, ocorre de surgirem novos diferentes públicos à proporção que outros indivíduos passam a contar com a possibilidade de apreciar a obra reproduzida e, por conseguinte, exposta em novos espaços, onde, por vezes, só pode ser conhecida por ter sido submetida a técnicas de reprodução. Para o tratamento deste último ponto, os estudos de recepção são uma alternativa, mas como não é esta a problemática enfocada neste texto, o que então se faz pertinente é tentar – ciente da diferença de natureza técnica e material entre uma obra de arte e uma manifestação popular imaterial – articular as seguintes interrogações: O que significa, para os participantes de manifestações artísticas populares, viajar e se apresentar a um público desconhecido? E como tal apresentação revigora a identidade do grupo como grupo de dança popular?

O Reisado Senhor do Bonfim na Romaria de Santa Quitéria

Exibidas as perguntas norteadoras deste trabalho, está aberta a dimensão do olhar como fenômeno. Afinal, já comunicadas anteriormente, as investigações aqui desenvolvidas se ocupam especialmente da apresentação do Reisado Senhor do Bonfim, no povoado de Frencheiras, em Garanhuns, Pernambuco, para aonde o Reisado segue acompanhando a Romaria de Santa Quitéria, cujo organizador, no dia do evento, dirige o veículo com a imagem de Santa Quitéria que é retirada da Igreja de Piau e conduzida para Frencheiras, mais precisamente para uma casa tida como sagrada por guardar uma outra imagem, também, de Santa Quitéria, e receber fieis das mais diversas partes do Nordeste.

Cabe destacar que se trata de duas imagens reproduzidas, e uma sai para “saudar” a outra, em cumprimento a uma promessa feita pelo empresário que financia a

Romaria. Em que consiste a referida promessa nunca foi divulgado por ele. O ápice da manifestação se dá quando a imagem transportada é posta de frente para a que “mora” na Casa Sagrada, e os romeiros, ajoelhados para as duas, fazem suas orações. Convém informar que a imagem da Santa – de Frencheiras – é mais adornada do que a imagem que parte de Piau. Ela tem coroa e colares de ouro e fica sob a proteção de uma grade e uma espécie de guardião, leia-se: o dono da Casa que se mantém ao lado da mesa sobre a qual encontra-se a imagem. Como forma de devoção, os fieis passam por debaixo desta mesa, e, ao terminarem este movimento, costumam deixar, em uma cestinha posta sobre a mesa, cédulas ou moedas que são recolhidas logo em seguida pelo proprietário da Casa. Como a imagem da Santa de Piau tem menos enfeites, os romeiros apontam a beleza como a grande diferença entre uma e outra.

Em Frencheiras, não há grupo de Reisado, e a única oportunidade dos moradores deste povoado virem a assistir a uma apresentação de Reis é quando o grupo Senhor do Bonfim se desloca para lá e se apresenta na Casa Sagrada, onde as duas imagens da Santa ficam reunidas – uma “olhando” para outra –, por um período de aproximadamente duas horas. Em termos de ilustração, pode-se falar em imagem “local”, a que está fixa na casa, e em imagem “viajante”, a que foi fazer uma visita para a anfitriã, tendo saído em carro aberto e percorrido cerca de 200 quilômetros de Piau até Frencheiras. No percurso, buzinas e aplausos se misturam quando a Romaria chega às cidades situadas em alguns pontos da estrada, nas quais o Reisado durante a passagem costuma somente cantar, visto que assim como a imagem da santa “viajante”, está também na carroceria de um caminhão.

Além da atenção dos romeiros que viajam na mesma carreata, os dançadores contam, em Frencheiras, com a apreciação de quem vive no povoado-palco do encontro das duas Santas e ainda daqueles que, iguais a eles, saíram de outras localidades do Nordeste para também saudar Santa Quitéria. Tem-se, portanto, o olhar de quem não é vizinho, não planta na mesma roça, não frequenta a mesma Igreja. Em suma, não compõe a mesma comunidade. Percebe-se, portanto, que o grupo, por meio da viagem, tem a possibilidade de se apresentar para um público que não o conhece. É a imagem de Santa Quitéria, de Piau, se projetando em outro espaço de crença e recebendo orações de outros fiéis. É o Reisado Senhor do Bonfim saindo de Piau e se apresentando em outro contexto, onde recebe a atenção de outros espectadores.

Ciente disto e com base nas concepções sobre o que é espetacular, bem como nas referências de que a identidade pode ser compreendida como um texto, mediante



sugestão de Milton Moura que aponta para a idéia de *tecimento*, no sentido da construção da identidade, considerando também a indicação de uma espécie de *tecido*, que corresponde ao patamar observado “a partir de uma obra artística ou literária ou de um ensaio científico que ofereça uma versão de uma sociedade, grupo ou indivíduo, (...) e a dimensão de *contextura*, *tessitura* (...), concepção de identidade que costuma conferir mais importância à estrutura do texto identitário (2005, 80), é possível frente ao exposto tentar detectar o seguinte: as relações entre as diferentes gradações do espetacular geradas pelas novas possibilidades identitárias, que são oportunizadas em virtude da interação do grupo com um contexto diferente do seu habitual, o que por fim parece ajudar a fortalecer a identidade do grupo como grupo de dança popular.

Isto se dá porque as novas sensações experimentadas pelo grupo, as novas dimensões alcançadas em virtude da exposição a um olhar diferente, motivam seus integrantes a permanecer dançando e a continuarem se constituindo socialmente como dançadores de Reisado. É na exposição para o olhar desconhecido que o valor e importância de sua prática cultural parecem ser mais bem captados por eles.

Tal aceção pode ser comprovada observando, por exemplo, a fala do Mestre do grupo, José Aparecido Piano do Bonfim, que, em um de seus depoimentos, diz: “*Então, a gente tem aquele prazer enorme de apresentar para o pessoal de fora, porque se vem de fora e tem prazer de ver, a gente tem prazer de mostrar também o que a gente sabe*”⁴. De um modo geral, os integrantes do Senhor do Bonfim, quando questionados sobre a apresentação para turistas que visitam o povoado e sobre a participação na Romaria de Santa Quitéria, expressam alegria, satisfação e vontade de continuar em atuação, por saberem, por exemplo, que, em Frencheiras, onde não existe um grupo de Reisado, eles são a única aparição desta natureza e podem assim proporcionar aos moradores desse lugar a oportunidade de assistirem a uma apresentação de Reis.

⁴ Considerando a memória “como um acervo de lembranças que nos garante identificação no universo de um emaranhado infinito de lembranças possíveis; em outras palavras, registros resgatados como lembranças dentre outros que foram esquecidos” (Moura, 2005, 81), e por esta razão tem-se a construção de “versões sobre o que se experimenta” (Idem, 82), os depoimentos do grupo podem ser apanhados como subsídios para a análise presente neste texto, na perspectiva de se aproveitar a fala como a verbalização da memória e a elaboração de sua experiência.



Elucidando o que vem a ser espetacular

A constatação de que um olhar novo acionado em direção ao Reisado gera efeitos singulares, e sabendo que “o olhar se nos apresenta então, em todos os casos, como o sentido rei, como aquele sobre o qual o sujeito se constitui em espectador (REQUENA apud Rubim, 2005, 12), torna-se oportuno contornar as apresentações do Reisado Senhor do Bonfim com as noções de espetacular e de espetacularização, que, nas palavras de Albino Rubim, têm a seguinte definição: “Antes de tudo, espetacularização pode ser definida como um processo, através do qual, pelo acionamento de dispositivos e recursos dados, produz-se o espetáculo. Ou melhor, o espetacular” (RUBIM, 2005, 18). A palavra espetáculo, de origem latina, como (“spectare”) indica a noção do ato de olhar.

Nesta perspectiva, há espaço para uma assimilação do tipo da que foi mostrada, por exemplo, no dicionário francês Petit Robert, o qual apontou para a seguinte definição: “o conjunto de coisas ou de fatos que se oferece ao olhar, capaz de provocar reações” (ROBERT apud. Bião 1991:106). Porém, é no próprio Petit Robert que, avançando na tentativa de diferenciar o que é teatral do que é espetacular, entende-se por espetacular o que “remete a chocante, espantoso, impressionante” (1991: 107).

No Aurélio Buarque de Holanda, a definição de espetacular desemboca na de espetáculo e, numa segunda opção, toma um tom de qualidade: “espetacular – 1. que constitui espetáculo. 2. ótimo, excelente”. O termo espetáculo, por sua vez, está pautado como “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar. Representação teatral, ou semelhante. Cena ridícula ou escandalosa”. Em igual medida, pode ser trazido para o círculo desta discussão o pensamento expresso por Meyerhold, que sublinhou a distinção dizendo que o espetacular é o que se difere da vida ordinária, cotidiana. Mas mesmo essa está preñe de espetacularidade.

Novas possibilidades identitárias x espetacular x identidade

Obedecendo ao caminho escolhido para dimensionar como o Reisado Senhor do Bonfim se faz espetacular, verificando o comportamento do grupo nas apresentações feitas para olhares desconhecidos – sobretudo, quando o encontro com este novo olhar é fruto de uma viagem –, e sabendo que a visão “afirma-se como o sentido condutor, por excelência, do espetáculo” (RUBIM, 2005, 12), as discussões sobre identidade ganham notoriedade se formos pelo viés do texto, conforme recurso apontado por Milton Moura.



Tal consideração importa a este trabalho, uma vez que o raciocínio aqui arquitetado está voltado a realçar as novas possibilidades identitárias despertadas em um grupo de dança popular que vivencia uma situação extraordinária de apresentação; sendo estas possibilidades identitárias tratadas como impulsionadoras para o incremento do aspecto espetacular da referida dança, o que, por sua vez, amplia e ao mesmo tempo garante a identidade do Reisado. Com o grupo Senhor do Bonfim, percebe-se entre seus participantes que, após a viagem que os levam para uma situação extraordinária de apresentação, o gosto pelo que fazem é renovado, de modo que voltam convictos de que precisam reforçar a atividade, buscar apoio para manter-se em evidência e então permanecer como grupo de dança popular. Há, em certa medida, um impacto principalmente em termos do tecimento e da tessitura da manifestação, o que acaba por fazer valer a identidade dos dançadores como dançadores.

Reconhecendo este sentido e para dar mais densidade à relação: *apresentação para um público extraordinário x novas possibilidades identitárias x aumento do espetacular x subsídios para alimentar a identidade do grupo como uma manifestação de dança popular*, afirmativas de alguns outros autores são trazidas à esquematização por ora em pauta. Trata-se das elaborações feitas por Featherstone, que evidencia um debate sobre culturas globais e culturas locais; Canclini, que informa sobre novas modalidades de organização da cultura; Octavio Ianni, cujos pronunciamentos sobre o que significa fazer viagens são muito proveitosos; Stuart Hall, que aponta para a construção de identidades fragmentárias, e Giddens, de quem interessam as problematizações sobre a re-composição do eu na relação com diferentes arenas de interação.

A possibilidade de exibição em outros cenários – estes deslocados e, por vezes, muito distantes do berço onde se originou a criação artística – causa especificidades em torno da mediação cultural. Benjamin já apontava para isto no que concerne à obra de arte, mas, em termos de cultura popular, o que se elucidou, nos primeiros trabalhos investigativos sobre as manifestações materiais e imateriais, foi um certo incentivo a uma espécie de localismo.

O caminho apontado era manter os grupos populares fixados em seu habitat, servindo apenas de ethos para a ligação local. Suas exhibições deveriam acontecer na própria comunidade, e caso ocorresse a exposição para um olhar de fora (um grupo de turistas ou equipe de televisão, por exemplo), era necessário se ter bastante cuidado com estes contatos para que não viessem a descaracterizar aquilo que, chamado de folclore,



se constituía como um dos recursos para a construção da nacionalidade. A indicação era para o exercício de uma atitude de resistência e não de convivência com o novo, e isto talvez tenha acontecido por se prever que “a modernidade acarretaria um implacável destradicionalismo” (FEATHERSTONE, 1995, 107).

Featherstone pontua suas reflexões demonstrando, dentre outras possíveis decorrências especuladas como frutos da teia da modernidade, a busca pelo novo. Em suas argumentações, ele procura entender a globalização e chega a esboçar a existência de uma cultura de consumo como fenômeno que sinaliza o registro de mudanças dramáticas na contemporaneidade, e, nesta direção, ressalta o registro de “uma dupla relativização: da tradição e da ‘tradição do novo’” (Idem, 107). O interessante de se verificar, ainda, em suas abordagens é seus comentários sobre o consumo, visto que suas referências tendem para uma perspectiva em que o consumo passa a mediar a maioria das atividades culturais, havendo “a fragmentação e a superprodução da cultura” (Idem, 110).

Escola de Frankfurt x novas tendências analíticas

No tocante à produção de bens culturais como itens de consumo, verifica-se que se trata de uma avaliação que já perpassava os comentários dos autores da Escola de Frankfurt, os quais contribuíram bastante para uma teorização que deu margem a uma crítica da Indústria Cultural e, portanto, as relações da cultura de massa com a cultura popular eram problematizadas insistindo sempre em condenar a apropriação desta por aquela. Os adeptos da referida Escola tentaram dizer ao mundo que a cultura de massa capta valores da cultura de elite e também da cultura popular, pois “dissolvendo a tradicional oposição entre ‘alta cultura’ e ‘cultura popular’, a indústria cultural criou uma ‘barbárie estilizada’ (Adorno apud MATOS sd: 69). Aos olhos deles tudo que passa pela indústria cultural é descaracterizado; em outras palavras, sofre um processo de pasteurização em nome do lucro.

“A indústria cultural pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado o *amusement* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias”. (1978: 173)

Porém, com a elaboração de abordagens menos apocalípticas do que as sugeridas pelos frankfurtianos, considerações de um outro teor passaram a contornar os



debates sobre cultura popular como, por exemplo, as notificações de Jesús Martín-Barbero que apostou nas interpenetrações entre cultura popular e cultura de massa (1993, 136). Deste modo, especulações mais flexíveis vêm sendo registradas e a investigação relativa às categorias: identidade, local, global, nação e popular, tem se preocupado em elucidar as novas tendências que tais termos vêm assumindo em um mundo contemporâneo, onde, segundo Moura, “tudo parece mais móvel, mais mutável e menos seguro. E parece também cada vez mais rápido” (2005, 89). Este é um tempo marcado pela hibridação, conforme leitura operada por Canclini acerca das articulações entre culturas.

“A fim de avançar na análise da hibridação intercultural, ampliarei o debate sobre os modos de nomeá-la e os estilos com que é representada. Em primeiro lugar, discutirei uma noção que aparece nas ciências sociais como substituto do que já não pode ser entendido sob os rótulos de culto ou popular: usa-se a fórmula cultura urbana para tratar de conter as formas dispersas da modernidade. Depois, pretendo ocupar-me de três processos fundamentais para explicar a hibridação: a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros”. (2000, 284)

Trata-se de um esboço reflexivo, cujos apontamentos – quando aproximados de uma situação empírica, como a pautada neste artigo – favorecem observações mais móveis sobre cultura popular e nos permitem emoldurar pensamentos, que evidenciam o fluxo das manifestações como um artifício que pode vir a estimular o espetacular e assim garantir a manutenção reformada da identidade da prática cultural como prática cultural a ser mantida e tantas outras vezes apresentada.

O recorte de Canclini ilustra uma discussão que ele desenvolve na perspectiva de radiografar a produção cultural na contemporaneidade, e, com este objetivo, aponta para constatações como, por exemplo, a agonia das coleções como sintoma mais claro de como se dissolvem as classificações que diferenciavam o culto do popular e ambos do massivo (Idem, 304); processos cambiantes de desterritorialização; remodelação tecnológica das práticas sociais e realocação das velhas e novas produções simbólicas.

A viagem. A apresentação. O Eu.

O deslocamento do grupo, de Piau para Frencheiras, se dá por meio de uma viagem que acontece há oito anos, no último domingo do mês de setembro, e é um acontecimento esperado com muita ansiedade pelos dançadores. Expectativa comum

visto que, como sugere Octavio Ianni, a viagem pode ter diversas representatividades na vida de um indivíduo.

“Em geral a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações”. (2000, 13)

Quando a Romaria chega em Frencheiras, o andor – com a imagem de Santa Quitéria – é retirado de cima do carro e levado pelo empresário, autor da promessa, que, para transportar a imagem, recebe ajuda de três irmãos. Eles se dirigem à Casa Sagrada, onde está a imagem da Santa “anfitriã”, de modo que um cortejo é formado com a seguinte distribuição: na ala da frente, como uma espécie de arautos, vai uma banda de pífano que toca pedindo passagem, e, atrás, como guardiões, segue o grupo de Reisado tocando músicas do seu repertório. Após o posicionamento da Santa “viajante” face a face com a Santa “anfitriã”, os romeiros, inclusive os dançadores de Reisado, fazem suas orações, passam por debaixo da mesa sobre a qual está a Santa “anfitriã”, deixam sua contribuição em dinheiro e se espalham pela feira local, pois o comércio religioso é bastante explorado. Os dançadores de Reisado só retornam a Casa para se apresentar, minutos antes da imagem da Santa “viajante” ser retirada (quando é mantida a mesma ordem da entrada: banda de pífano – andor – Reisado) e posta novamente no carro.

Nesta apresentação, que é significativamente singular por ser resultado de uma viagem e por acontecer em um lugar onde não existe um Reisado local, verifica-se que o aspecto espetacular do grupo Senhor do Bonfim é intensificado. Os elementos constitutivos da dança se refazem, visto que a atuação dos dançadores é interferida pelas motivações do contexto extraordinário onde a exibição é feita para um público desconhecido. Os subsídios que alimentam a construção desse raciocínio moram em afirmativas sobre a noção de espetáculo, como, por exemplo, a que permeia a ótica de Albino Rubim:

“O espetáculo remete também à esfera do sensacional, do surpreendente, do excepcional, do extraordinário. Daquilo que se contrapõe e supera o ordinário, o dia-a-dia, o naturalizado. A instalação no âmbito do extraordinário potencializa a atenção e o caráter público do ato ou evento espetacular.” (2005, 13)

Tem-se, deste modo, a informação de que diferentes contextos podem despertar distintas gradações do espetacular. Assim, é possível incrementar a análise fazendo um

paralelo com as referências de identidade, a partir do encontro do grupo Senhor do Bonfim com desconhecidas situações identitárias, sendo tal paralelo o que ajuda a compor a justificativa que sustenta a afirmativa: a circulação/propagação das manifestações populares imateriais – à medida que se apresenta em outros espaços que não o seu de origem – deve ser encarada não como uma ameaça, mas como um dispositivo que ajuda na manutenção da cultura popular.

E alinhando esta inferência com o debate acerca da identidade, uma ótima fonte de recursos para arquitetar uma argumentação é, sem dúvida, Stuart Hall, um dos autores dos Estudos Culturais, que, na modernidade tardia, absorve a identidade como uma construção fragmentária. Ele afirma:

“Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas”. (2003, 74)

Hall informa sobre a interferência dos fluxos culturais na construção das identidades, e, com este registro, pode-se evidenciar que se a viagem do grupo de Reisado, para Frencheiras, for encarada como um fluxo cultural ou, ainda, como uma troca simbólica – valendo-se para tal qualificação das argumentações de John Thompson –, conclui-se que na presença de um público diferente, encontrado após uma viagem, está dada uma nova possibilidade de interação que pode incrementar o espetacular e revalorar a identidade.

Afinal, conforme referencia Octavio Ianni “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (2000, 14). E mesmo que esta alteração seja momentânea, o que ocorre é que, segundo o próprio Ianni, “a viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória, do ser e do devir. Leva consigo implicações inesperadas e surpreendentes” (Idem, 22).

E uma vez apanhada a interpretação de que uma viagem pode funcionar como provocação para o redimensionamento do eu, tal experiência pode ganhar uma observação ainda mais detida se for encarada à luz das especulações relativas à construção do eu, tecidas por Anthony Giddens, que, em suas construções analíticas acerca da alta modernidade, aponta para as reformulações do eu ocasionadas pelo contato com cambiantes contextos. Ele elucida:



“Em muitos ambientes modernos, os indivíduos estão presos a uma variedade de encontros e meios diferentes, cada um dos quais requer formas diferentes de comportamento ‘apropriado’. (...) Quando o indivíduo sai de um encontro e entra em outro, sensivelmente ajusta a ‘apresentação do eu’ em relação ao que lhe for demandado na situação em questão. Imagina-se muitas vezes que tal visão implica que o indivíduo tem um número de eus equivalente ao dos diferentes contextos de interação, uma idéia de certa maneira semelhante às interpretações pós-estruturalistas do eu, ainda que de uma perspectiva teórica diferente” (2002, 176).

No entendimento de Giddens, a noção de identidade se reveste de um caráter relacional por ele reconhecer que há uma inclinação do eu para o desconhecido. Nestes termos, entrecruzam-se – em torno deste eu – demandas diversas e quiçá imprevisíveis, às quais apontam para inaugurais re-composições; e lógico que assim sendo, constata-se uma imprecisão no devir, de modo que as ocorrências do cotidiano, por vezes, costumam ser codificadas como ameaças que podem vir a ser ou não amenizadas, através do investimento em relações puras.

Entretanto, o oportuno para a discussão em pauta é o informe de que “no projeto reflexivo do eu, a narrativa da auto-identidade é inerentemente frágil” (Idem, 172). As circunstâncias podem reivindicar do indivíduo atuações inéditas e assim só lhe restar anexar, mesmo que situacionalmente, características que, em maior ou em menor grau, afetarão seu mundo fenomênico, o qual na percepção de Giddens sempre tem um tom coletivo. “Embora todo mundo viva uma vida local, os mundos fenomênicos da maioria são verdadeiramente globais”. (Idem, 174)

Logo, ao examinar o comportamento do Reisado Senhor do Bonfim, no contexto de apresentação possibilitado em função de um deslocamento, pode-se afirmar que o contato com o novo – sendo este novo considerado aquilo que não permeia o cotidiano do grupo, a saber: apresentar-se para uma delegação de turistas que assiste às suas apresentações em loco, ou realizar uma viagem na qual são os próprios turistas e dançam para os moradores de um outro local – funciona como artifício para a revitalização e permanência da dança de Reis, visto que são situações em que, conforme ilustram os depoimentos do Mestre do Reisado Senhor do Bonfim, dimensionam o prazer pela prática, à medida que se tem um reconhecimento que catalisa o espetacular e renova a própria identidade como grupo popular que deve permanecer dançando.

Em se tratando do percurso Piau-Frencheiras, o que se tem é a possibilidade de aferir uma manifestação popular nas condições do deslocamento, e, assim sendo,



recebem relevância análises sobre a necessidade de expandir as criações da cultura popular, para outros espaços que não os da sua própria vivência, uma vez que – com este tipo de experiência – os grupos sentem-se enaltecidos, fortalecem sua identidade de grupo com as novas alternativas identitárias e sentem-se chamados a continuar existindo.

Portanto, convém o repensar do campo perceptivo que opera por categorias de entendimento de cunho tradicionalista. Afinal, ao contrário das primeiras indicações sobre a relação cultura popular x globalização, que apontavam para uma atitude de resistência frente às possibilidades descortinadas pela chance de, por exemplo: um grupo de dança apresentar-se para turistas, ou para uma equipe de televisão interessada em fazer uma reportagem, ou ainda para um público encontrado após a realização de uma viagem; parece ser exatamente na interação com o olhar desconhecido, que a cultura popular pode se reconhecer importante e valiosa, negando assim as perspectivas mais protecionistas que recomendavam, como alternativa de preservação, o isolamento e, portanto, o não-contato com o olhar do outro, como se este olhar pudesse roubar a autenticidade das manifestações, retirando sua originalidade e inviabilizando sua existência. O que se deve, então, buscar é a convivência com o olhar do outro e não a resistência, mas lógico que se faz necessário verificar em quais condições esta convivência se pauta.

O rumo da cultura popular talvez seja mesmo abrir-se para continuar, como já apontavam os pesquisadores da transculturação – conceito articulado em 1940 pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz – por meio do qual pretendeu nomear os “fenômenos de trocas e recriações que inovam e enriquecem as tradições culturais em contato”. (ORTIZ apud Bião, 1999)

Afinal, se até Santa é retirada do altar e levada, em Romaria, para “colher olhares” de fiéis desconhecidos, fazendo valer assim seu status de imagem reproduzida; se Walter Benjamin já chamava a atenção para o desapego em relação à aura da obra de arte; e o personagem do livro Demian, de Herman Hesse, determinou que: “para ser, é preciso quebrar a casca do ovo”, é de se imaginar que uma dança popular consiga ser muito mais se tiver a oportunidade de expandir para alhures.



Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, M. “O Iluminismo como mistificação das massas. A Indústria Cultural”, In: LIMA, Luiz da Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BARBERO, Jesus Martín. *Communication, Culture, and Hegemony: from the Media to Mediations*. Newbury Park: Sage, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BIÃO, Armindo. *Ouro em Pó na TV – da Bahia para o Mundo*. Salvador, (*mimeo*), 1999.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Trad. Ana R. Lessa & Heloisa P. Cintrão. São Paulo: Edusp, 2 ed, 1998.
- CANCLINI, Nèstor Garcia. *A Socialização da arte, teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cutrix, s.d.
- CANCLINI, Nèstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Nèstor Garcia. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*. Globalização, pós-modernismo e identidade. Trad. Carlos E M. de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, Coleção *Identidade e Cultura na Pós-Modernidade*, 1997,
- HERMET, Guy. *Cultura e desenvolvimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira , 2000.



MOURA, Milton. Identidades. In: Cultura e Atualidade. Salvador: Edufba, 2005.

RUBIM, Antonio Albino C. Espetáculo. In: Cultura e Atualidade. Salvador: Edufba, 2005.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Comunicação, política e sociabilidade contemporâneas: Subsídios para uma alternativa teórica*. In: RUBIM, Antonio A. Canelas (org.). *Idade mídia*. Salvador: Edufba, 1995.

TOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: RJ: Vozes, 1995.