



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

SARAH ROBERTA DE OLIVEIRA CARNEIRO

**O REISADO SENHOR DO BONFIM
SOB A ÓTICA DO ESPETÁCULO**

Salvador
2006

SARAH ROBERTA DE OLIVEIRA CARNEIRO

**O REISADO SENHOR DO BONFIM
SOB A ÓTICA DO ESPETÁCULO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

Salvador
2006

TERMO DE APROVAÇÃO

SARAH ROBERTA DE OLIVEIRA CARNEIRO

O REISADO SENHOR DO BONFIM
SOB A ÓTICA DO ESPETÁCULO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia,
pela seguinte banca examinadora

Antônio da Silva Câmara _____
Doutor em Sociologia da Arte, Universidade de Paris
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Leonardo Boccia _____
Doutor em Artes Cênicas, Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia
(UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Milton Araújo Moura _____
Doutor em Comunicação, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia
(UFBA)
| Universidade Federal da Bahia (UFBA)

*À minha mãe, exemplo de força que me ensinou a ter fé.
A todos os fazedores de cultura popular que colorem e animam este Brasil.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, pela coragem e garra para fechar este ciclo e por ter, nos últimos anos, me presenteado com as oportunidades de trabalho que eu tanto sonhei um dia, permitindo assim que minha experiência em Xingó, Sertão do Vale do São Francisco, onde conheci o Reisado Senhor do Bonfim e fiz tantas outras ricas descobertas, esteja valendo – e muito – na formação de tantos outros cidadãos e outras cidadãs. E obrigada ainda, meus Deus, pela presença constante nas horas mais desassossegadas durante a pesquisa e que não foram poucas, o Senhor bem sabe.

À singular família Oliveira Carneiro: meu pai, minha mãe e minhas irmãs, pelo apoio permanente e confiança frente ao que escolhi ser na vida. Em especial, à minha mãe que me mostrou que se pode vencer tudo quando se tem verdadeiramente fé e foi capaz de fazer uma novena exclusivamente para que eu conseguisse finalizar esta dissertação. Obrigada, mainha. Ah! E obrigada também pelos papos em tempos de produção, aqui em Salvador, e por desde pequena ter me dado a alegria de gostar tanto de samba.

A meu pai, por ser exemplo vivo de coragem e disposição na batalha pela sobrevivência, por ter me dado noções tão imprescindíveis para virar gente grande e por, carneiramente, ou seja, pela linha da família Carneiro, ter me iniciado no gosto pela cultura popular, pelos Movimentos Sociais e pelas tendências políticas de esquerda. Obrigada também por ajudar a compor o roteiro de viagem indicando-me precisamente toda a distância percorrida geograficamente por mim até chegar ao lócus do objeto desta pesquisa.

À minha generosa irmã Ana Débora, por ter demonstrado tanta preocupação comigo e cuidado especial, a ponto de se dispor a vir de Feira de Santana para Salvador somente para cozinhar e assim garantir a qualidade de minha alimentação durante uma fase intensa de leitura.

À minha adorável irmã Cláudia Maria, por sempre me fazer acreditar que eu conseguiria concluir esta tão árdua etapa de minha vida, e permanentemente ressaltar o orgulho que tem de ser minha irmã, deixando todos os colegas da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) curiosos para me conhecer.

À minha irmã sempre caçula Juliana, a quem devo um pouco de minha meninice e que, durante esta minha fase de produção científica, se mostrou tão madura em suas afirmativas, dando-me sempre as respostas mais entusiasmadas para que eu continuasse a caminhada. Isto foi muito importante! Como foi também, é claro, a sua dedicação para digitalizar as fotografias que compõem este trabalho e me ajudar na fase final com os serviços de diagramação e impressão.

Ao companheiro Ismael Ferreira, que de um jeito delicado e muito próprio, soube me devolver um alívio e um sossego tão caros à finalização deste trabalho. Menino, obrigada pela suavidade que instalou em meu cotidiano e por deixar um coração tão belo e puro lhe habitar.

A meu vital amigo Buri Caldas, meu Lule, o pai dos meus delírios. Ser humano com quem tenho – mesmo que não verbalizados – os mais valiosos pactos, dentre eles, embarcar na maturidade fazendo do amadurecimento um aprendizado para o contemplativo, e protagonizar, ao longo da caminhada, um permanente processo de manutenção do lúdico como forma de conduzir a vida por aqui, porque para a gente ser feliz é lei.

À minha grande e sempre amiga Nega, na verdade, minha quarta irmã e que a vida tão acertadamente me deu saída de um outro ventre. Esta pessoa de pura luz e fina sintonia com a divindade, que eu admiro por tudo que consegue alcançar e, mais ainda, por ser alguém de infinita bondade, autora de gestos altamente solidários e por guardar uma alma que esbanja tanta sabedoria. Obrigada, amiga, por todos, absolutamente, todos os empurrões. É maravilhoso e indispensável ter você presente em minha trajetória.

À minha sempre amiga Fátima Barretto, que age como minha segunda mãe. Alguém que teve sempre o cuidado de me fazer lembrar de um necessário fazer científico, chamando-me permanentemente para a elaboração desta dissertação, e que teve o delicadíssimo gesto de levar importantes livros em minha casa, numa noite tão chuvosa do outono dissertativo.

A meu orientador Antônio Câmara, por ser uma criatura admirável, um educador que assume uma postura honesta, humilde e competente. Admiro sua crença nos ideais mais justos e nobres de uma sociedade. Muito obrigada por ter agido incansavelmente movido pela compaixão e ter sido o tempo inteiro bastante compreensivo comigo, a ponto de proferir num dos seus telefonemas: “Sarah, eu compreendo a vida”, e, com esta frase, ter me deixado mais calma em relação a tantas adversidades enfrentadas ao longo de todo o mestrado. Agradeço ainda por termos construído uma vivência de orientação, na qual sempre houve respeito aos pontos de vista distintos e, ainda, por ser espelho no qual me inspiro para compor meu jeito educadora de ser.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio concedido por meio de bolsa de pesquisa.

Aos afilhados Dani e Mimoso, por compreenderem o tempo inteiro as minhas necessidades quando a tônica de minha vida passou a ser o estudo, e terem carinhosamente emitido as mais positivas energias. Imensamente obrigada, amiga, por toda sua participação num momento de vida tão difícil para minha família.

Ao amigo Gustavinho, por todas as acertadas palavras, sempre ditas em tom de tanto empenho para que eu exercitasse um conhecimento cada vez mais próximo de mim e então aceitasse meus erros e deslizes.

Ao amigo Bruno, por valorizar meu jeito singular de ser, reconhecendo-me como uma mulher tão inteligente e capaz. Obrigada por ser também exemplo de luta por um sonho.

Ao amigo João Amorim, o homem-agrônomo que acredita na mudança social e renova isto em mim a cada nova conversa e a cada nova cisterna erguida no Semi-Árido. Você me ensinou muito, amigo!

À amiga Acácia Rios, por ter decidido morar em Salvador quando eu mais precisava de um contato com gente dada ao Sertão e também aos livros.

Às inesquecíveis parceiras de vida educacional, Milena, Márcia, Nísia, Andréia, Samantha e, sobretudo, Márcia, que a todo tempo soube me chamar para o real valor da pessoa que sou. Isso é muito bom!

Ao doce amigo-vizinho Alex Simões, pela sabedoria em apontar o fechamento do ciclo como a única saída após um percurso, fazendo assim com que eu não perdesse de vista que um dia a dissertação ganharia sua última página.

Aos inesquecíveis e enriquecedores educandos e educandas, estas pessoas que me são altamente inspiradoras e pelas quais tenho grandiosa estima. Saibam: vocês são combustível permanente para minha imersão na ciência e estímulo para a construção de uma leitura crítica da realidade.

Às amigas Lílian e Patrícia, que de uma forma original me disseram que tudo daria certo.

À amiga Eila, que teve muita paciência para me ouvir.

Ao amigo Léo, pelo compartilhamento das sensações típicas dos mestrandos.

Aos amigos Helcinho, Andrea, Pati, Dionalle, Marcito, Sylvinha, Aline e Moabe, pela forma muito particular de confiarem em minha forma de pensar.

À Guta e à Thainá, pelo carinho dispensado em tom de vizinhança, sobretudo, através do bolinho gostoso que carinhosamente chegou nas horas mais necessárias.

Às amigas Aidil, Wbaneide, Ana Rute, Suely, Josele, Joelma, Fabiana e aos amigos Ramiro e João Valdênio, pelo mundo amigo construído em Xingó.

Aos tocadores e dançarinas do Reisado Senhor do Bonfim, por permitirem a realização desta pesquisa e terem me ensinado muito sobre cultura popular.

A uma sensível família de Piau, pelo acolhimento durante os dias que lá fiquei.

E à costureira das roupas usadas pelo Reisado Senhor do Bonfim, por ter ajudado na minha aproximação com o grupo.

Ôps! Como não podia faltar, um agradecimento mais que especial às palavras, minhas grandes aliadas.

*“Eu sinto aquela alegria de ver tanta gente olhando
pra gente e aplaudindo a gente, aí a gente tem aquela alegria”.*
Tocador de sanfona do Reisado Senhor do Bonfim

“É muito bom ver que as pessoas estão gostando. É muito bom”.
Mestre do Reisado Senhor do Bonfim

“Não é o olho que vê. Também não é a alma. É o corpo como totalidade aberta”.
Merleau-Ponty

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo abordar, sob a ótica do espetáculo, o Reisado Senhor do Bonfim, localizado no povoado de Piau, no município de Piranhas, Alagoas, o que demanda reconhecer duas diferentes concepções de espetáculo: uma construída por Guy Debord, cujo esquema teórico analisa o espetáculo como uma experiência puramente mercadológica, e outra defendida pelos autores: Patrice Pavis, teatrólogo que evidencia o espetáculo como tudo que se oferece ao olhar, e Jean-Marie Pradier, estudioso da Etnocenologia, disciplina inserida nas etnociências e que tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados. Trata-se de uma reflexão acerca da dimensão espetacular da cultura popular procurando perceber como a espetacularidade favorece a manutenção do Reisado Senhor do Bonfim, e para tanto, além das referências teóricas relativas ao espetáculo, recorreu-se ao arcabouço teórico de Néstor García Canclini, cujas assertivas a respeito dos processos de hibridação foram posicionadas como contraponto em relação ao que os frankfurtianos Adorno e Horkheimer escreveram sobre indústria cultural. O processo analítico desenvolvido no trabalho permite repensar as questões relacionadas à tradição, considerando a globalização e a abertura ao novo como experiências que podem vir a favorecer a manutenção das práticas artísticas populares. A aferição do espetacular no Reisado Senhor do Bonfim serviu para perceber como o olhar de quem não participa de sua vida social, ou seja, o olhar de quem é de fora de Piau interfere na espetacularidade do grupo, compreensão que se fez possível, por exemplo, ao acompanhar a participação do Reisado na Romaria de Santa Quitéria, cuja carreata sai de Piau em direção ao povoado de Frencheiras, no município de Garanhuns, Pernambuco. A viagem dá margem a uma leitura que aponta para a conexão entre o espetacular e o olhar externo, e ainda à identidade, relação que também pode ser traçada noutros eventos vividos pelo grupo, os quais, pela singularidade impressa, são classificados como insólitos e exatamente por isso motivadores do espetacular.

Palavras-chave: Reisado Senhor do Bonfim; eventos insólitos; olhar externo; espetacularidade; manutenção.

ABSTRACT

This dissertation has the goal of approaching the “Reisado do Senhor do Bonfim” under the spectacle’s point of view, this spectacle happens at Piau town, Piranhas municipality, Alagoas. The recognition of two different spectacle conceptions is demanded: one, built by Guy Debord, whose theoretical scheme analyzes the spectacle as a purely merchandising experience, and another one defended by the authors: Patrice Pavis, a playwright who evidences the spectacle as everything offered to our eyes, and Jean-Marie Pradier, an ethnoscenology scholar, a theme within the ethnoscience which has the organized spectacular human behaviors as a target. This is about a reflection on the spectacular dimension of the folk culture, expecting to understand how the spectacles favor the maintenance of the “Reisado do Senhor do Bonfim” and, because of this, besides the theoretical references related to the spectacle, we call on the theoretical outline of Néstor Garcia Canclini, whose statements regarding the hibridation processes were set as a counterpoint regarding what the frankfurtians Adorno and Horkheimer wrote about the culture industry. The analytical process developed on this work allowed reviewing the issues related to tradition, considering the globalization and the opening to new experiences with a possibility to keep the folk artistic practices on happening. The assess of the spectacular regarding the “Reisado Senhor do Bonfim” helped to realize about, how the point of view of someone who doesn’t participate of its social life, that is, the view of a person who is not from Piau, interferes on the group spectacularity, this comprehension was possible, for example, while observing the participation in the Reisado, at the “Romaria de Santa Quitéria”, event that has a car parade going from Piau to Frencheiras town, in the Garanhuns municipality, Pernambuco. The travel gives the chance of having a lecture which points to the relationship between the spectacular and the external view, and even to identity, relationship that can also be drafted in other events lived by the group, which, by the given singularity, are classified as unusual and, exactly because of this, motivate the spectacular.

Keywords: Reisado Senhor do Bonfim; unusual events; external view; spectacularity; maintenance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Roteiro do deslocamento de Salvador (BA) para o povoado de Frencheiras, no município de Garanhuns, em Pernambuco (PE)	20
Figura 1 – Reisado Senhor do Bonfim sob o comando do mestre	35
Figura 2 – Tambor, pandeiro e sanfona, nas mãos dos tocadores, dão o tom musical ao grupo, que se apresenta no interior da casa sagrada em Frencheiras	35
Figura 3 – Chapéus dos embaixadores expostos na estante da casa do mestre	46
Figura 4 – Mapa do Estado de Alagoas	50
Figura 5 – Mapa do Estado de Alagoas, por microrregião	51
Figura 6 – Reisado Senhor do Bonfim desembarca em Frencheiras	52
Figura 7 – Cinegrafista contratado pelo empresário, que patrocina a Romaria, registra o evento	76
Figura 8 – Reiseiros e dançarinas na carroceria do caminhão rumo a Frencheiras	88
Figura 9 – Dançarina compra artigos na feira popular de Frencheiras	88
Figura 10 – Durante parada da carreta na estrada, dançarina do Reisado corre para retornar ao seu lugar no caminhão	98
Figura 11 – Panorâmica do interior da casa sagrada em Frencheiras	100
Figura 12 – Rainha e embaixador durante apresentação na casa sagrada em Frencheiras	103
Figura 13 – Ala da frente abre caminho para os reiseiros e dançarinas em Frencheiras	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I: O REISADO SENHOR DO BONFIM	34
1.1. O estado de Alagoas, os folguedos e o Reisado	39
1.2. O município de Piranhas, o povoado de Piau e o Reisado Senhor do Bonfim	42
CAPÍTULO II: CULTURA, INDÚSTRIA CULTURAL, CULTURA POPULAR E ESPETACULARIDADE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA	51
2.1 A extensão da cultura e a adoção de um conceito como diretriz reflexiva	53
2.2 Uma norteadora compreensão de cultura popular	57
2.3 Globalização, cultura popular e seu entorno numa dimensão	61
2.4 A indústria cultural na perspectiva da Escola de Frankfurt	67
2.5 A sociedade do espetáculo na percepção de Guy Debord	74
2.6 Contrapontos a Adorno, Horkheimer e Guy Debord	77
2.6.1 Outras abordagens: os processos de hibridação e a Etnocenologia	81
2.6.2 Etnocenologia	82
CAPÍTULO III: A DIMENSÃO ESPETACULAR DO REISADO SENHOR DO BONFIM E SUAS MUDANÇAS NO TEMPO	88
3.1 A Romaria de Santa Quitéria como uma viagem	96
3.2 O espetacular e a identidade	100
3.3 O Reisado em Frencheiras	110
3.4 Apoios recebidos, experiências insólitas e a continuidade do Reisado	114
CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	137
ANEXO	142

INTRODUÇÃO

Do objeto e sua relação com a pesquisadora

Esta dissertação investiga o Reisado Senhor do Bonfim, no município de Piranhas, povoado de Piau, no estado de Alagoas, sob a ótica do espetáculo. O referencial teórico de discussão ampara-se em duas perspectivas distintas: a primeira, mais crítica, concebe o espetáculo à luz do valor de troca da mercadoria na sociedade capitalista e tem como teórico principal Guy Debord (1997); a segunda, ancorada no prisma que reconhece o espetáculo como tudo aquilo que se oferece ao olhar, pauta-se exatamente no sentido do olhar, do assistir, e tem como referências os autores Patrice Pavis (1999) e Jean-Marie Pradier (1999), este último alinhado à Etnocenologia, disciplina inserida nas etnociências e que tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados.

Mantendo contato com esta via teórica, tornou-se acessível perceber que é possível ritualizar e espetacularizar ao mesmo tempo e que a organização do espetáculo é espetacularizante, ou seja, há um senso espetacular percorrendo-o, de modo que esta pesquisa não se ateuve ao mito fundador, opção analítica que é aconselhada pela antropologia diante de práticas culturais fortemente familiares, como é o caso do Reisado Senhor do Bonfim, cujos integrantes, em sua maioria, são oriundos da família Ramos, conforme será mostrado mais adiante. Portanto, no lugar de procurar distinguir ritual de espetáculo, o esforço empreendido preocupou-se em perceber que na abordagem do espetáculo, pode-se adotar uma noção mais mercadológica ou uma noção mais relacionada àquilo que se expressa ao olhar. Deste modo, referenciar o espetacular é fundamental para a realização do debate aqui proposto, o qual não tem a responsabilidade de transmitir minuciosamente a história do Reisado Senhor do Bonfim. Afinal, trata-se de estudá-lo sob a ótica do espetáculo e não de captá-lo com o propósito de traçar uma linha evolutiva da sua trajetória.

Vale salientar que as investigações produzidas no âmbito desta dissertação não demandaram uma descrição da dança de Reis num grau de detalhamento tão preciso a ponto de buscar entender sua forma coreográfica, sua contagem, seu ritmo etc. Mesmo que tenha havido visita aos apontamentos da Etnocologia, este debruçar não pautou a performance como categoria analítica. Afinal, não se trata de ver o espetáculo a partir de suas categorias, a exemplo de dramaticidade e enredo, mas de sociologicamente conduzir uma reflexão que consiga verificar como o espetacular interfere produtivamente na vida do Reisado Senhor do Bonfim, a ponto de acionar a sua continuidade e conseqüentemente sua manutenção. Convém dizer que o projeto construído para a seleção do mestrado e que, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), resultou neste trabalho científico, foi aprovado por uma banca especializada e depois sofreu alterações, de modo que outras possibilidades de abordagem passaram a se mostrar como oportunas e factíveis. É de se esperar, portanto, que novos questionamentos tenham interferido na formulação do objeto de estudo, e a pesquisa, por sua vez, tenha igualmente adquirido novas nuances, na medida em que comecei a freqüentar as aulas do curso e a conhecer mais detidamente a bibliografia relativa à área das Ciências Sociais, contato este que é responsável pela produção das informações registradas ao longo dos capítulos deste trabalho.

Faz-se necessário ressaltar que meu modo de pensar¹ se constituiu a partir das referências das Teorias da Comunicação – minha graduação é em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo –, de maneira que embasada no raciocínio dessa área do conhecimento, eu não detinha, como moldura das minhas senhas para decodificação do mundo, os esquemas analíticos fornecidos pelas teorizações da Sociologia. Pois, ainda que eu já tivesse lido obras de seus autores clássicos, minha relação com suas análises não se dava sob a perspectiva de uma cientista social, mas de uma jornalista que foi preparada para “narrar

¹ “Pensar”, nos termos de Paul Rabinow, que informa sobre a construção do pensamento, alertando para a seguinte afirmativa: “o pensamento não é nada mais e nada menos do que um conjunto de práticas historicamente localizáveis” (1999, p.77).

a realidade” por meio da produção de notícias e reportagens. Sendo assim, o processo de pesquisa se configurou também como uma transição em termos de horizontes epistemológicos.

A minha aproximação com o Reisado Senhor do Bonfim foi perpassada pela formação de minha apreensão sociológica das práticas culturais, apreensão esta que difere da jornalística, uma vez que as Ciências Sociais se perguntam acerca da vida como uma construção dotada de sentido. E uma das primeiras observações alcançadas, à medida que a referida apreensão sociológica foi sendo internalizada, diz respeito à verificação de que um dos diferenciais do Reisado Senhor do Bonfim é a sua lógica de apresentação, pois suas exhibições não se restringem às festividades do Natal, período em que é mais comum encontrarmos Reisados se apresentando; mas se expande para outros períodos do ano como, por exemplo, o último domingo do mês de setembro, quando seus integrantes tocam e dançam na Romaria de Santa Quitéria, que parte do povoado de Piau, em Piranhas, Alagoas, onde moram, para o povoado de Frencheiras, em Garanhuns, Pernambuco.

Debruçando-me mais detidamente sobre este informe, foi possível perceber que o Reisado tem um caráter de grupo artístico-popular e exibe uma dimensão espetacular, conforme será ilustrado ao longo deste trabalho, o que garante a seus participantes uma forte ligação com a prática cultural realizada, a ponto de não sofrerem o temor da descontinuidade – fato que pode ser comprovado através do número significativo de meninas da localidade de Piau que constantemente se mostram interessadas em entrar no grupo para ocuparem o papel de dançarinas. Vale ressaltar que a forma de ingresso se dá por iniciativa pessoal ou convite, e não há necessariamente pagamento para quem dança, embora aconteçam exhibições que são fruto de contratos e o grupo recebe um valor, que à época da pesquisa, variava entre R\$ 150,00 (Cento e cinquenta reais) e R\$ 200,00 (Duzentos reais) por apresentação.

Dito isto, reconheço como objeto de estudo desta dissertação o Reisado Senhor do Bonfim nas condições de exposição a um olhar desconhecido, sabendo que o aparecimento deste “olhar de fora”, no universo do Reisado, está atrelado à vivência de situações consideradas extraordinárias ao cotidiano do grupo. O interesse é notar como a dimensão espetacular do Reisado influencia a articulação de comandos de preservação em seu interior. Logo, o emaranhado reflexivo se teceu a partir da análise de alguns eventos ocorridos na trajetória do Reisado Senhor do Bonfim e que puseram em relevo exatamente seu aspecto espetacular. Sendo assim, serão abordadas as exibições que contam com um público desconhecido, ou seja, pessoas com as quais os reiseiros²: mestre, contra-mestre, tocadores, primeiro embaixador, segundo embaixador e o palhaço; e as dançarinas, meninas que dançam o Reisado, não têm relações sociais pré-estabelecidas. Para tanto, serão investigadas experiências singulares vivenciadas pelo grupo e que permitem aferir como o grupo se apropria do que pode se chamar, em razão da natureza de tais eventos, de experiência insólita.

Porém, é necessário não esquecer que há uma composição espetacular que é do próprio Reisado, isto é, promovida por iniciativa do grupo, ao mesmo tempo em que há também um reforço de tal dimensão espetacular, em decorrência da aproximação com agentes externos, aqui entendidos como pessoas que não têm convívio com o grupo, a exemplo de equipes de televisão e turistas. Construir esta compreensão requer uma atenção bastante detida quanto ao vivido especificamente pelo Reisado Senhor do Bonfim, para que assim se consiga relacionar com acuidade as forças em jogo, pois, ao se verificar o contato entre agentes externos e o Reisado, enxerga-se tanto pontos que merecem crítica por revelarem uma relação desigual entre os agentes externos e os integrantes do Reisado quanto efeitos mais fecundos e proveitosos para o Reisado. Fica posto então que é indispensável considerar que, por se tratar

² O grupo de Reisado recebe uma descrição mais detalhada na parte do trabalho destinada à narrativa sobre as viagens feitas a Piau, mas já fica aqui expresso que é um grupo formado por homens, que têm de 30 a 65 anos, e por meninas adolescentes. Em virtude desta marcante diferença de idade, tomou-se neste trabalho a providência de chamar os homens de reiseiros e as meninas de dançarinas.

de uma dança popular, é primordial reconhecer sua genuína carga espetacular, ato este que carecerá de uma abordagem sociológica conjugada à contribuição teórica cedida pelas Artes Cênicas, motivo pelo qual as Artes Cênicas passarão as análises aqui pontuadas na intenção de também confirmar o aspecto artístico da cultura popular e ampliar a noção de folclore.

Como pôde ser percebido, no que diz respeito ao objetivo geral, busca-se investigar o Reisado Senhor do Bonfim sob a ótica do Espetáculo, sendo que especificamente são analisados o processo de espetacularização do Reisado, detalhando de que forma a prática é percebida ou não como festividade artística no sertão onde se localiza; a participação de agentes externos na espetacularização; de que modo a apreciação advinda de um olhar desconhecido, ou seja, de um público com o qual os reiseiros e dançarinas não têm relações sociais pré-estabelecidas e que aparece no contexto do grupo, através de experiências insólitas, interfere no seu aspecto espetacular, e como a variabilidade do espetacular, constatada a partir de uma apresentação para o olhar desconhecido, afeta a identidade do grupo fortalecendo-o.

Nas últimas décadas, tem sido despertado um significativo interesse pela cultura popular, particularmente sobre os efeitos da chamada globalização sobre o campo da cultura popular. Nesse sentido, têm sido comum pesquisas multidisciplinares envolvendo antropólogos, sociólogos, comunicólogos, teatrólogos, economistas, dançarinos, em síntese, estudiosos das mais diversas formações acadêmicas. Porém, quando se trata de abordar a cultura popular enquanto espetáculo, poucas são as investigações, sendo mais comum estudá-la com o objetivo de identificar seu potencial de resistência à dominação ou seu perfil revolucionário, bem como sua interação com as novas tecnologias. Desse modo, a pesquisa aqui apresentada se faz pertinente, na medida em que está centrada no enfoque do aspecto espetacular de uma prática cultural, no caso o Reisado.

Pautado na tentativa de conduzir um processo de investigação, que ao longo de sua realização vai procurar captar o que há de espetacular em um grupo de Reisado, este estudo servirá para compreender a dinâmica particular desta prática, sua gênese, seu papel social e sua capacidade de funcionar como extrato de vinculação entre os membros da comunidade, sendo que essas observações serão feitas com o cuidado de identificar se tais aspectos estão ou não condicionados aos eventos do espetáculo. Ao observar a dimensão espetacular do Reisado Senhor do Bonfim, será perseguido um atalho que poderá indicar que o isolamento da cultura popular não é uma alternativa para sua manutenção. Por outro lado, uma pesquisa com essas características também pode nos levar a refletir o espetáculo enquanto mercadoria na moderna sociedade capitalista. Este estudo também se preocupa em compreender como as noções de identidade e tradição podem ser revistas a partir do referido Reisado, e isto será observado na perspectiva de vê-las como agentes de formalização e recriação da própria cultura. Além disso, ante a constatação de que o Reisado Senhor do Bonfim participa da Romaria de Santa Quitéria, buscar-se-ão as raízes que explicam esta aproximação.

Em relação ao contorno geográfico onde a pesquisa foi desenvolvida, centrei atenção no povoados de Piau, em Piranhas, e Frencheiras, em Pernambuco, a fim de absorver melhor a relação entres estas duas localidades e suas santas. No percurso para responder às principais questões levantadas, principalmente em termos do aspecto espetacular das práticas artísticas populares, os conceitos de cultura de massa e indústria cultural foram analisados, bem como conceitos que fazem contraponto às tais posições e são encontrados nos aportes teóricos de Néstor García Cancline (1998), Jesús Martín-Barbero (2005) e Stuart Hall (2003), os quais vislumbram a multiculturalidade e adotam a noção de trocas simbólicas, que permite flexibilizar as afirmativas apontadas pela Escola de Frankfurt, cuja linha teórica é de desconfiança em relação à absorção da cultura popular pela cultura de massa. Revisitar as afirmativas de Adorno e Horkheimer (1978), por exemplo, se compõe como uma ação

metodológica devido aos apelos que estes autores fazem no sentido de repensar como ocorre a produção cultural nos dias atuais, bem como pela necessidade de refazer a leitura sobre os efeitos da indústria cultural. Para o posicionamento em relação à reprodução da arte como mercadoria, os estudos de Walter Benjamin (1969) são bastante úteis. Em pauta, teóricos como Renato Ortiz (1994), Mike Featherstone (1994), Octavio Ianni (1999), Anthony Giddens (2002), entre outros. Lendo estes autores e absorvendo a noção de identidade proposta pelo professor Milton Moura (2005) que recorre à idéia de texto, fui remanejando minhas preocupações frente ao objeto.

Para a coleta de material de campo, realizei duas viagens ao povoado de Piau, no município de Piranhas, em Alagoas, locos do objeto de estudo: o Reisado Senhor do Bonfim. Essas viagens não se encerraram em Piau, pois – conforme já foi mencionado e será melhor elucidado mais adiante –, desta localidade o Reisado parte, no último domingo de setembro, para o povoado de Frencheiras, no município de Garanhuns, Pernambuco, em função da Romaria de Santa Quitéria; e eu, por meio do método observação participante, acompanhei este evento nos anos de 2003 e 2004. O deslocamento necessário à pesquisa foi feito mediante o seguinte movimento: embarquei na rodoviária de Salvador para Aracaju, Sergipe, num trajeto que dura quatro horas. Ao desembarcar na rodoviária de Aracaju, precisei esperar por pelo menos uma hora a condução com destino ao município de Canindé do São Francisco, também em Sergipe, numa viagem de mais três horas.

Canindé do São Francisco faz fronteira com Piranhas, Alagoas. São dois municípios interligados por uma ponte. Ao descer em Canindé do São Francisco, apanhei uma camionete pau-de-arara e segui até Piranhas, e, no outro dia, num outro veículo tipo topic me dirigi até o povoado de Piau, de onde em cima da carroceria do caminhão e junto com o Reisado, fui para Frencheiras numa viagem que durou aproximadamente quatro horas. Este trajeto Piau – Frencheiras pode ser feito em menos tempo, mas durante a carreta os caminhões fazem o

percurso em sistema de comboio e numa velocidade que não ultrapassa os quarenta quilômetros por hora. Para ter uma dimensão mais precisa em termos da quilometragem rodada, a seguir exponho detalhadamente a seqüência da viagem:

Distância total percorrida: 786 km

0 Km	Salvador
27 km	Lauro de Freitas
36 km	Portão (BA)
38 km	Catu Abrantes (BA)
39 km	Abrantes (BA)
40 km	Pedágio: finais de semana/ feriados
44 km	Pé de Areia (BA)
45 km	Jauá (BA)
51 km	Rancho Alegre (BA)
55 Km	Arembepe (BA)
74 Km	Guarajuba (BA)
84 Km	Itacimirim (BA)
	143 Km – BA – 099 (Linha Verde)
88 Km	Praia do Forte (BA)
92 Km	Açu da Torre (BA)
98 Km	Imbassaí (BA)
108 Km	Costa do Sauípe (BA)
186 Km	Conde (BA)
219 Km	Abadia (BA)
226 Km	Itanhi (BA)
	8 Km – Sem denominação
232 Km	Indiaroba (SE)
	27 Km – SE – 318
252 Km	Santa Luzia do Itanhi (SE)
	63 Km – BR – 101
262 Km	Estância (SE)
299 Km	Itaporanga d’Ajuda (SE)
	18 Km Sem denominação

331 Km	Aracaju (SE) 33Km – BR- 101
346 Km	Nossa Senhora do Socorro (SE)
364 Km	Maruim (SE) 80 Km – SE – 206
388 Km	Siriri (SE)
406 Km	Nossa Senhora das Dores (SE)
427 Km	Cajueiro (SE)
440 Km	Feira Nova (SE)
453 Km	Nossa Senhora da Glória (SE) 76 Km – SE – 206 (Pres Juscelino Kubitschek)
482 Km	Monte Alegre de Sergipe (SE)
509 Km	Poço Redondo (SE)
530 Km	Canindé do São Francisco (SE) 44 Km – sem denominação
545 Km	Piranhas (AL)
569 Km	Olho d'Água do Casado (AL) 22 Km – AL – 220 (Vicente Lacerda de Menezes)
595 Km	Delmiro Gouveia (AL) 6 Km – sem denominação 179 Km – BR -423
656 Km	Carié (AL)
674 Km	Ouro Branco (AL)
700 Km	Águas Belas (PE) 3 Km – sem denominação
786 Km	Garanhuns (PE)

As duas viagens estão abaixo descritas como roteiros necessários para que o leitor possa compreender as análises que serão realizadas ao longo dos capítulos, bem como acompanhar as possibilidades teóricas e inquietações metodológicas desta dissertação. Antes da descrição, porém, é recomendável abrir espaço para o que prega a literatura oral no que se refere às falas dos informantes. Trata-se de expor como se deu o manuseio das fitas que foram gravadas

durante as entrevistas realizadas em setembro de 2003, e cujas transcrições foram impressas e estão exibidas no anexo deste trabalho.

É necessário comunicar que o modo adotado para expor as contribuições dos informantes, ou seja, dos tocadores de Reisado entrevistados, está vinculado com a proposta do Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular da UFBA (PEPLP), que se volta, com muito fôlego, para a exibição da tradição oral baiana em sua diversidade, ao assumir o desafio de classificar os textos recolhidos na capital e no interior da Bahia, tendo seus pesquisadores e pesquisadoras gerado um número representativo de trabalhos acadêmicos. O PEPLP defende a manutenção ao máximo do discurso dos narradores tradicionais para conservar o sabor da oralidade e não retirar do leitor a possibilidade do contato com essas falas, típicas de um dialeto rural e que são frutos de um modo particular de cada um realizar a sua fala. Sendo assim, nesta pesquisa, dentro do possível foi respeitada a variação lingüística que compõe o enunciado oral dos informantes, conforme será visto no capítulo três.

Da observação participante: relato das viagens e romarias

- **Primeira viagem. Período: 25 a 28 de setembro de 2003**

O deslocamento não foi a princípio encarado por mim como um possível desafio no que se refere ao contato com o grupo de Reisado e habitantes de Piau, porque como eu já havia morado durante dois anos e meio no município de Piranhas, situado a 50 quilômetros do citado povoado, e, portanto, já tinha estabelecido uma relação anterior com algumas pessoas da localidade, logicamente não previ que o anúncio da minha participação na Romaria de Santa Quitéria fosse gerar problemas, mas estranhamente minha ida provocou um grande mal-estar decorrente de um equívoco de comunicação que agora passo a relatar.

Durante a montagem do projeto “O Reisado Senhor do Bonfim sob a ótica do espetáculo”, para apresentação no processo seletivo do mestrado, eu estive em Piau e fiz

entrevistas com alguns reiseiros a fim de apanhar informes que me ajudassem a construir o recorte empírico da pesquisa. Naquele período, outubro de 2002, eu cheguei até o grupo por intermédio da senhora M. S., costureira das roupas que os integrantes do Reisado vestem nas apresentações. Ela é responsável por fazer e renovar o figurino do grupo e me levou até a casa do mestre, com quem conversei por mais de duas horas. Através desse diálogo, pude colher algumas referências importantes, dentre elas a participação anual na Romaria de Santa Quitéria, e também pude comunicar-lhe que estava interessada em estudar o Reisado Senhor do Bonfim.

Até aquele momento eu só tinha visto uma única apresentação do grupo, e vale dizer que tal exposição, em virtude da circunstância na qual ocorreu, configurou-se como o pontapé inicial para a arquitetura da problemática que passei a perseguir em torno do Reisado. A exibição a qual me refiro foi realizada para uma equipe de televisão do canal esportivo SporTV, da TV por assinatura Globosat, vinculada à Rede Globo, e que para a gravação de um programa elaborou um roteiro no qual dois ciclistas percorriam o sertão marcado pelo cangaço e, após quilômetros de estrada, chegavam em Piau onde eram recebidos, com estimados abraços, por dois sertanejos tocadores do Reisado que agraciavam os dois cansados rapazes com uma pequena mostra do que fazem em sua prática artística popular. Esta cena foi utilizada em um programa do SporTV, cuja locação aconteceu na região Nordeste, de maneira que a equipe composta por repórteres, cinegrafistas e produtores deslocou-se do Rio de Janeiro até localidades dos estados de Alagoas e Pernambuco. Eu pude acompanhar a filmagem em Piau, porque no período eu atuava como assessora de Comunicação do Instituto de Desenvolvimento Científico e Tecnológico de Xingó, uma organização não-governamental que articula projetos de desenvolvimento com as comunidades ribeirinhas e, por ter boa infraestrutura na região, que vale dizer está inscrita no Semi-Árido brasileiro, serve de âncora para a execução de atividades propostas por outras instituições que se aproximam da região.

Quando eu fiz a primeira viagem para Piau – já em processo de pesquisa – eu fui exatamente para verificar como o Reisado se articulava com a Romaria de Santa Quitéria. Interessava-me observar como este evento era tratado pelos reiseiros. Meu foco era saber como o Reisado se compunha em uma situação de deslocamento, possibilidade de análise para a qual despertei por estar sob influência das leituras e discussões ocorridas nas disciplinas que estava cursando. Mais uma vez, para chegar até o grupo, mantive contato anterior com a costureira, e como a semana de minha viagem era a semana da novena que abria a programação da Romaria de Santa Quitéria, ela informou à mãe do empresário que financia a Romaria, que estava indo uma jornalista acompanhar o Reisado e os romeiros. A informação de que uma jornalista estava interessada em seguir a Romaria de Piau até Frencheiras foi o suficiente para desencadear uma oposição à minha chegada, de modo que a senhora M. S. tentou me proteger avisando que eu só aparecesse em Piau, depois que o empresário autorizasse minha inclusão na Romaria.

A senhora M. S. é casada com um dos irmãos do empresário, mas não mantém bom relacionamento com ele. O perfil da senhora M. S. é o de uma mulher independente. Ela imprime um comportamento que difere da grande parte das mulheres da região, e esta performance mais autônoma não é aceita pelo empresário que se comporta como um coronel. A distorção em torno do informe de que uma jornalista estava se dirigindo até Piau para participar da Romaria foi provocada por uma irmã do empresário, a quem cabe a tarefa de preparar a alimentação para os quase cinco mil romeiros que vão para Frencheiras. Esta senhora assume uma posição de destaque na organização do evento e se incomodou ao saber que a jornalista, que estava indo para ver a devoção à Santa Quitéria, havia sido anunciada pela senhora M. S. e não por ela. Sendo assim, comunicou ao empresário que uma repórter iria para a Romaria com o intuito de denunciar o transporte indevido de romeiros nas carrocerias dos caminhões.

Ao saber disso, o empresário, que age como o líder da Romaria, espalhou para os quatro cantos do povoado que iria me dar uma surra, porque eu não tinha nada a ver com a festa e que ele não queria jornalista nenhuma bisbilhotando “a Romaria dele”. Esta reação do empresário foi sabida por mim no dia 25, quando eu já estava em Piau, inclusive hospedada na casa de uma outra irmã dele, a senhora C., que me acolheu por quatro dias na sua residência. A senhora C. trabalha num dos estabelecimentos comerciais do empresário e quase perdia o emprego por ter me dado abrigo. Até o dia 26 eu fiquei sob a ameaça do empresário e tentei estabelecer um diálogo para comunicar o meu real interesse na Romaria, ou seja, que estava ali porque precisava verificar a presença do Reisado.

Envolvidas na organização do evento, algumas pessoas também se opuseram a mim, como a senhora M., a senhora Z. e o senhor C. que recebem recursos financeiros das mãos do empresário para comprar os itens necessários à produção do evento, ou seja, fitas para enfeitar as ruas, fogos e material para limpar e arrumar a igrejinha localizada na praça do povoado. O altar dessa igreja guarda a imagem de Santa Quitéria, que, no domingo da Romaria, é retirada, posta na carroceria de um caminhão de porte médio e levada para Frencheiras, onde saúda a outra imagem de Santa Quitéria que está fixada lá em uma casa tida como sagrada. O caminhão é dirigido pelo empresário.

Até desfazer o mal-entendido, o que só ocorreu na noite do dia 26, várias informações desencontradas circularam no povoado. Ainda que eu me apresentasse como uma ex-moradora da região, nada adiantava, eu era encarada como uma inimiga. Depois que conversei com o empresário, conversa que aconteceu na sala da casa da mãe dele, Dona T., que se fez presente rezando o terço, e informei que eu estava em Piau como pesquisadora e não como jornalista, até porque eu não estava vinculada a nenhum veículo de comunicação, a situação se tranqüilizou e ele providenciou as melhores condições para minha participação, chegou a pagar o combustível do carro do seu cunhado, o senhor H., para que eu fosse junto

com ele e sua família (a mesma que estava me hospedando), mas optei por viajar na carroceria do caminhão que leva os tocadores e dançarinas do Reisado.

Vale ressaltar que quando demonstrei para o empresário meus reais objetivos em relação à Romaria, ele não acreditou imediatamente nas minhas afirmativas, pois a seus olhos era impossível que alguém saísse de Salvador, enfrentasse 786 quilômetros de estrada e muito calor, apenas para ver o Reisado Senhor do Bonfim se apresentar. Em sua ótica, se eu tinha me predisposto a fazer um extenso deslocamento só podia ser para ver a Romaria, pois era o que para ele justificava minha viagem. Percebi que ele não julgava o Reisado digno da realização de uma pesquisa.

O sábado, dia 28, transcorreu com mais calma. Houve missa à noite, e eu me envolvi com a produção da comida que é feita na casa de Dona T., para no domingo ser distribuída aos romeiros, sobretudo, os que trabalham durante a Romaria, a exemplo dos motoristas dos caminhões e que são, inclusive, funcionários do empresário. Foram preparados bolos dos mais diversos sabores e, para o almoço, o cardápio produzido foi: feijão tropeiro, macarrão, arroz, frango e carne fritos. O trabalho tomou o sábado todo. No domingo, 29, na casa de Dona T. acorda-se cedo. Entre quatro e cinco horas da manhã, todos já estão em pé para montar as marmitas, enquanto em Piranhas, a alguns quilômetros dali, o empresário e seus dez caminhões estão em frente ao mercado de sua propriedade, aguardando os fieis que vão chegando e ocupando as carrocerias. Eles são de Piranhas e também de localidades vizinhas. Preenchidos os caminhões, segue-se aproximadamente, às sete horas, para Piau.

Chegando em Piau, o comboio vai até a praça onde está a igreja que guarda o altar com a imagem de Santa Quitéria, que é retirada pelo empresário e pelos seus três irmãos e colocada na carroceria de um veículo de porte médio, que é conduzido pelo empresário. Em um outro caminhão vai o Reisado. Este momento é todo narrado por um locutor que, por microfone, ressalta o empenho do empresário na organização da festa. Espalhadas em frente à

igrejinha e em outras ruas do povoado, há muitas faixas reconhecendo a presença do empresário, como por exemplo: “T. saúda os romeiros de Santa Quitéria”.

A Romaria sai de Piau sob aplausos e fogos, e durante a viagem é saudada por onde passa. Quando 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 a colaboração dos mesmos três irmãos que lhe ajudaram a retirar a imagem de dentro da igrejinha, em Piau, e colocar na carroceria. 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; atrás, como guardiões, segue o grupo de Reisado também tocando. Após a colocação da santa “viajante” em frente à santa “anfitriã”, os romeiros, inclusive os reiseiros se espalham pela feira local. O grupo só retorna à casa sagrada para se apresentar minutos antes da imagem da santa “viajante” ser retirada e acomodada novamente no carro.

Ilustrada a recepção que tive na localidade escolhida como campo de pesquisa, fica evidente que minha primeira viagem configurou-se como uma ação catalisadora para que minhas perguntas fossem reanimadas, e toda a problemática que eu experimentava em relação ao comportamento pensante de uma jornalista que se aventura a fazer mestrado em Ciências Sociais ganhasse mais insumos e me atirasse em novas dimensões da dúvida. Afinal, como delibera Pierre Bourdieu:

Mas, antes de mais, a construção do objeto – pelo menos na minha experiência de investigador – não é uma coisa que se produza de uma assentada, por uma espécie de ato teórico inaugural, e o programa de observações ou de análises por meio do qual a operação se efetua não é um plano que se desenhe antecipadamente, à maneira de um engenheiro: é um trabalho de grande fôlego, que se realiza pouco a pouco, por retoques sucessivos, por toda uma série de correções, de emendas, sugeridos por o que se chama o ofício, quer dizer, esse conjunto de princípios práticos que orientam as opções ao mesmo tempo minúsculas e decisivas (1989, p. 26).

Minha participação na Romaria abriu novas curiosidades. Fiquei impressionada com o formato da prática. Chamou minha atenção o espetáculo da festa, visto que há, em Piau, toda uma produção montada com esquema de filmagem, transporte, alimentação, divulgação, fogos de artifício, parque de diversões, sem falar nos organizadores que usam camisas padronizadas; tudo patrocinado pelo empresário de uma região pobre, ainda que em uma localidade que há aproximadamente dez anos tenha experimentado, com a construção da Usina Hidrelétrica de Xingó, um razoável impacto socioeconômico. O que fica patente é que o empresário transmite para a população a idéia de que os bens que dispõe são alcançados através das graças concedidas por Santa Quitéria, e muitos fieis participam da Romaria almejando o mesmo tipo de “milagre”. O fato de a Romaria ter uma autoria tão explícita me fez problematizar ainda mais o termo popular. Afinal, se trata de uma festa promovida por um empresário.

Informo que por ter sido vítima de um mal-entendido que me deixou numa situação desfavorável no povoado, evitei usar gravador e fazer anotações no diário de campo. Este se transformou num instrumento que pouco pude usar publicamente, ficando boa parte do tempo dentro da bagagem, de modo que só era usado às escondidas, à noite, antes de me recolher no quarto onde fiquei hospedada na casa da senhora C. e família. As observações que rascunhei foram quase todas pós-factum. Contudo, realizei entrevistas com o grupo de Reisado, cujo conteúdo foi trabalhado por mim. Convém dizer que as entrevistas aconteceram na sala da casa do mestre, na tarde do dia 27 de setembro de 2003, sábado véspera da Romaria de Santa Quitéria. Participaram além do mestre, que tem 33 anos e é um pequeno agricultor de milho, feijão e mandioca e que, no período da pesquisa, estava trabalhando numa frente de trabalho aberta pela prefeitura; sua esposa, que atua como coordenadora do grupo, e o tocador de sanfona. Os reiseiros foram alvos preferenciais da entrevista devido ao conhecimento mais profundo que têm do grupo. Com as dançarinas só tive oportunidade de conversar na

carroceria do caminhão, no domingo da Romaria. Mas, não foi usado gravador para a coleta de depoimentos.

Quando retornei para Salvador, ainda muito tomada pelo que me ocorreu no campo, expus a vivência da viagem para o professor orientador Antônio Câmara, e ele me pediu para que revisse o objeto, alertando-me para o informe que o próprio campo estava me dizendo e que, portanto, meu trabalho não podia se encerrar numa dimensão puramente estética, como a priori eu havia articulado. Um revestimento socioeconômico já começava a aparecer.

- **Segunda Viagem. Período: 25 a 27 de setembro de 2004**

Antes de construir o objeto sociológico, questione os métodos. Esta foi a afirmativa com que fui munida para mais uma vez encarar o campo de pesquisa e exercitar a observação participante, e o fato é que acabei ficando imobilizada diante do objeto. Nesta minha segunda ida para o povoado de Piau, de onde eu novamente parti em direção ao povoado de Frencheiras, em Garanhuns, não enfrentei mais os problemas vivenciados na primeira viagem. Não teve equívoco de informação, nem fiquei refém do empresário que organiza o evento, e que desta vez me tratou com cordialidade. Mas, não posso negar que fui apreensiva no caminho, que pela segunda vez, foi feito através de ônibus e cumprido seguindo o roteiro exibido anteriormente.

Nesta segunda viagem eu estava refém das minhas dúvidas, e não sabia quais perguntas fazer para o grupo. Estou ciente de que algumas perguntas, de certa forma óbvias, se observarmos quem são seus sujeitos, costumam a ser feitas, demoram a pautar o pensamento dos que as proferem, parecem não merecer dedicação e tempo, exatamente por tratarem de questões muito correntes. Faz sentido comunicar que minhas sensações ao chegar em Frencheiras foram muito novas para mim, tanto na primeira quanto na segunda viagem. Eu me deparei com uma feira ainda muito popular no que se refere a seus vendedores, músicas, produtos apresentados etc. Na primeira vez que acompanhei a Romaria, fazia sol e muito

calor, já na segunda, estava chovendo, o que dificultou a viagem. Assim como aconteceu na outra vez, a quantidade de cor presente na feira me chamou muito atenção. Estar ali convivendo com romeiros foi uma experiência muito singular que em algum momento me disse: trata-se de uma outra racionalidade para a qual meus códigos precisam ser revistos. Assumo: fiquei impactada com tudo que vi, e silencieei. A partir do livro “Métodos de pesquisa em Ciências Sociais”, de Howard S. Becker, identificamos que seus posicionamentos em relação aos estudos feitos pelos metodólogos sobre os procedimentos metodológicos adotados pelos sociólogos são construídos tomando como ponto de partida uma questão muito simples.

Surge então a questão de determinar, se os metodólogos – os guardiões institucionalmente aceitos da metodologia – lidam com o espectro pleno de questões metodológicas relevantes para a sociologia ou se lidam com um subconjunto não aleatoriamente selecionado (como eles poderiam dizer) destas questões. (1993, p. 17).

Vemos que Becker propõe-se a lançar um questionamento simples e patente acerca do que é tratado pelos metodólogos, sendo que isto os próprios metodólogos deveriam a todo tempo fazer. Afinal, por mais óbvia que pareça a pergunta, ela reflete na função que estes especialistas assumem no campo da pesquisa, pode melhorar o uso dos métodos por parte dos sociólogos e redimensionar o campo de opções das técnicas. O autor questiona sem interesse em duelar com os metodólogos. Sua intenção é motivá-los a formular questões e construir argumentos que tenham congruência com as situações enfrentadas na prática pelos pesquisadores, podendo assim ampliar o espectro de abordagem acerca de problemas metodológicos e, de fato, ajudarem os que em campo experimentam situações difíceis de serem resolvidas. Afinal, para ele, as dificuldades enfrentadas pelos pesquisadores devem ser tratadas como problemas práticos, tentando achar seu caráter genérico e seu lugar em algum esquema lógico.

Não estou fazendo este julgamento severo com o objetivo de confronto. Estou menos preocupado em provar que os metodólogos causaram danos do que em aperfeiçoar a prática metodológica por meio da remoção de algumas das barreiras atualmente não investigadas entre a metodologia e a pesquisa (*Ibid*, p. 18).

A preocupação de Becker é relevante. Afinal, é provável que, em certo grau, sociólogos estejam se privando de escolher alguns objetos de estudo porque, para pesquisá-los, seria necessário um tipo de procedimento metodológico sobre o qual pouco se tem escrito na literatura metodológica das Ciências Sociais e, portanto, o pesquisador não disporia de um parâmetro razoável para saber sobre a aplicabilidade do método por ele escolhido. Sendo assim, para não se afastar do campo da pesquisa, é possível que esses sociólogos recorram a um problema que se ajuste às tratativas metodológicas atestadas pelos metodólogos. Becker acredita em modalidades alternativas de discurso e, ao reconhecer que algumas técnicas são dispensadas do campo de análise dos metodólogos, ele toma o papel para si e dá uma aula sobre a observação participante nos capítulos dois e três do “Métodos de pesquisa em Ciências Sociais”, visto que sua preocupação está voltada a esta técnica, a qual, segundo ele, “busca tanto descobrir hipóteses quanto testá-las” (*Ibid*, p. 48). Ele se comporta frente à atividade científica, sugerindo que seja empreendida uma análise sociológica do problema metodológico, e sobre isto ele afirma:

A estratégia básica de uma análise sociológica de um problema metodológico, assim, consiste em ver a atividade científica cujas características metodológicas estão sob investigação exatamente como veríamos qualquer tipo de organização da atividade humana (*Ibid*, p. 33).

Deste modo, ao lermos Becker, temos a noção de que o trabalho realizado pelos metodólogos tem os dois lados da moeda, pois, por um lado, pode auxiliar na construção do objeto por parte dos pesquisadores – com escritos úteis para uma composição coerente

daquilo que será estudado pelo sociólogo –, por outro lado, pode comprometer a construção do objeto ao limitar o leque de opções metodológicas. Esta situação torna-se ainda mais grave, quando o pesquisador, por descuido, não questiona os métodos na fase de seleção dos procedimentos metodológicos a serem aplicados em seu trabalho científico.

Toda esta passagem referente aos comentários feitos por Becker sobre o método foi posta, neste trecho da dissertação destinado ao descritivo da minha segunda viagem, porque tudo isto, guardadas as devidas proporções, estava fervilhando em minha cabeça e eu não conseguia avançar na observação. No fundo, eu estava frente aos dilemas enfrentados na escrita etnográfica, e que têm ocupado espaço na ordem do dia, visto que cada vez mais tem sido evidenciada a complexidade que caracteriza o trabalho de registro sobre o que o pesquisador observa participando e/ou participa observando. Clifford Geertz (1998) aponta para os modelos de autoridade experiencial, interpretativa, dialógica, polifônica, os quais têm sido explorados como possibilidades de inserção no universo a ser estudado e, para além destes esquemas, percebemos que existem outras curiosas posições mantidas por outros estudiosos como, por exemplo, Linda Smith (1999).

Ela consegue transpor a fronteira do pragmatismo da autoria e, inserida no contexto indígena que estuda, faz reflexões pertinentes e que muito têm a dizer na arena da antropologia. Linda chega a afirmar: “A palavra ‘pesquisa’, por si mesma, é provavelmente uma das palavras mais sujas no vocabulário do mundo indígena. Quando mencionada em muitos contextos indígenas, perturba o silêncio, conjura más lembranças, provoca um sorriso que é inteligente e desconfiado” (*Ibid*, p. 1). O esforço da autora é identificar a força imperialista que contorna os métodos de pesquisa mais usados em campo, mostrando o viés colonialista impresso nos processos, o que evidencia uma relação hierárquica entre o “Eu etnográfico” e o “Outro textualizado”. Sendo assim, minha segunda viagem foi uma experiência através da qual eu queria, a qualquer custo, comprovar as especulações feitas em

torno da metodologia. Tive por isso dificuldade de interagir com o grupo. Confesso que fiquei em certa medida alheia aos acontecimentos, muito tomada pela sensação de descontrole frente ao fenômeno.

Desta vez a viagem demorou mais tempo que a primeira, e como estava chovendo, um dos caminhões atolou na estrada e chegamos em Frencheiras com mais de uma hora de atraso, e por esta razão o Reisado não dançou, mas notei que isto não foi recebido como um drama por seus integrantes, pois estavam todos muito cansados com os imprevistos da viagem, assim como eu também. Considerando as singularidades deste meu segundo deslocamento, posso informar que a experiência serviu para confirmar as impressões sobre a organização e manipulação da Romaria por parte do empresário e para verificar que a hostilidade de algumas pessoas em relação a minha participação já não mais existia. Logo, pude retomar os contatos com o grupo, após um longo tempo sem diálogo.

A organização interna da dissertação

É bom salientar que as viagens permitiram não só as observações feitas acima como a aplicação de um roteiro de entrevistas que me permitiu analisar o Reisado e sua espetacularidade, discussão que está distribuída em três capítulos. O primeiro traz um contorno histórico do Reisado, o Reisado no Brasil e no estado de Alagoas e, por fim, apresenta o Reisado Senhor do Bonfim, objeto de minha pesquisa; o segundo aborda as questões teóricas que norteiam a pesquisa em dois momentos distintos: a) a discussão sobre o conceito de cultura e b) a discussão sobre indústria cultural, espetáculo, cultura popular, cultura de massas e as perspectivas atuais de análise da cultura popular no contexto da globalização, e o terceiro é o espaço onde a espetacularidade do Reisado é exposta, considerando suas experiências singulares e evidenciando também as relações sociais que são suscitadas pelas suas apresentações.

CAPÍTULO I O REISADO DO SENHOR DO BONFIM



Figura 1 – Reisado Senhor do Bonfim sob o comando do mestre



Figura 2 – Tambor, pandeiro e sanfona, nas mãos dos tocadores, dão o tom musical ao grupo, que se apresenta no interior da casa sagrada em Frencheiras

*“Você não sabia que é a flor mais bonita
que tem no jardim. É cravo, é cravinho,
é canela, você é a mais bela que temos aqui.
É cravo, é cravinho, é canela,
você é a mais bela que temos aqui”*

Música cantada pelo Reisado Senhor do Bonfim

Nas descrições sobre o Reisado os autores são quase unânimes em afirmar que se trata de um auto popular profano-religioso, composto de músicos, cantores e dançadores que vão de porta em porta, no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro (Dia de Reis), para levar a boa nova, que é a chegada do Messias; prestar homenagem aos três Reis Magos e fazer louvações aos proprietários das casas onde dançam (PEDROSA, 2000). No “Dicionário do Folclore Brasileiro”, Luís Câmara Cascudo informa que o Auto é “uma forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano, representada no ciclo das festas do Natal” [1954, p. 115].

A figura dos Reis Magos faz parte do Brasil desde sua colonização, o que pode ser comprovado com a construção do Forte dos Reis Magos, em Natal, no Rio Grande do Norte, e que foi fundado em 06 de janeiro de 1598. O que se sabe também é que já no século XVI, os padres jesuítas recorreram ao auto religioso, aproveitando figuras clássicas e entidades indígenas para a realização da catequese. Esta relação pode ser justificada por se acreditar que a catequização dos índios, através dos jesuítas, alcançava melhores resultados quando eram usados recursos de imagem, o que se dava com a utilização dos presépios, nos quais está implícita a figura dos Reis Magos.

Debruçando-se mais detidamente sobre o termo “Reisado”, Câmara Cascudo o categoriza como a “denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e dia de Reis” [*Ibid*, p. 774], deixando informado que o dia de Reis marca o encerramento do ciclo do Natal, finalizando as lapinhas e pastoris com a “queima”; assim como os autos

tradicionais: bumba-meu-boi, chegança, fandango e congos, que também fazem suas últimas exposições. Em Portugal, segundo estudiosos, fala-se em reisada e reiseiros, que tanto pode ser o cortejo de pedintes cantando versos religiosos ou humorísticos, como os autos sacros com motivos sagrados da história de Cristo. Nas descrições de Câmara Cascudo, também está dito que no Brasil, “a denominação, sem especificação maior, refere-se sempre aos ranchos, ternos, grupos que festejam o Natal e Reis” [*Ibid*, p. 776].

Mário de Andrade, que minuciosamente se dedicou ao estudo das características gerais das danças-dramáticas brasileiras, buscou em suas pesquisas identificar a palavra “Reisado” e concluiu que vem de ‘Reis’; “foi uma masculinização brasileira de palavra portuguesa mais logicamente criada” (1982, p. 36). Recorrendo então ao que se tem em Portugal, ele afirma que lá existe o termo “Reisada”, como quem fala “rapaziada” e “patuscada”, coisas próprias de rapazes ou de patuscos. Em sua percepção, só se diz Reisado no Brasil talvez por contaminação com Reinado, ou dando origem a este. Ele comunica ainda que Teófilo Braga – fazendo uma leitura talvez de Silvio Romero – informa confusamente que não se sabe bem se a Chegança de Marujos e os Congos, dizendo que “na província de Sergipe tem a designação local de Reinados” (*Ibid*, p. 37). Em seus relatos, Mário de Andrade também declara que existem os que identificam o Reisado com o Rancho, e, para ilustrar tal afirmativa, transcreve uma descrição feita por Nina Rodrigues em um, segundo ele, “jornalzinho literário bahiano que principia assim: O Rancho ou Reisado, como no centro do Estado o chamam, é um grupo de homens e mulheres, mais ou menos numeroso, representando pastores e pastoras que vão a Belém, e que de caminho cantam e pedem agasalho pelas casas das famílias” (*Ibid*, p. 39).

As pesquisadoras Zaíde Maciel de Castro e Aracy do Prado Couto, em seus estudos, tratam de Folia de Reis, a qual “pretende reproduzir a viagem dos Magos a Belém, ao encontro do Homem” (1977, p. 3). A terminologia “Folia de Reis” é mais comum nos estados do Sul e Sudeste, enquanto que na região Nordeste, a nomenclatura mais usada é “Reisado”.

Nesta região é muito evidente a relação entre o Reisado e as comemorações natalinas, cujas características, em Alagoas, segundo o pesquisador Théo Brandão, podem estar associadas a duas possibilidades de influência, a saber: o fato da estiagem no Nordeste pegar os meses de dezembro e janeiro ou porque se suspendessem neste período, que vai do Natal ao dia de Reis, os trabalhos nos campos e nas usinas e engenhos de açúcar, de modo que as pessoas podiam assim se envolver com festividades. Logo, segundo o referido autor:

O fato é que no Nordeste açucareiro, ao contrário do que ocorre no Sul do país e nos países andinos foi o Natal e não as festas de Padroeiros que capitalizaram maior número de folguedos e autos populares, justamente autos e folguedos estruturados nas formas portuguesas e peninsulares da Nadales, Reis e Janeiras (1961, p. 17).

Na Idade Média, em Portugal, era comum grupos de janereiros e reiseiros andarem pelas ruas solicitando que lhes abrissem as portas para que pudessem levar a nova do nascimento de Cristo. O Dicionário da Porto Editora decifra Janeiras como “Cantigas de boas-festas por ocasião do Ano Novo”. Logo, não podemos deixar de relacioná-las com Janeiro, o primeiro mês do ano, assim chamado em homenagem ao deus Jano (de janua = porta, entrada). Este deus ocupava um lugar relevante na mitologia romana, sendo o seu nome invocado antes de Júpiter. Jano era o porteiro celestial e conseqüentemente o deus das portas, que as abria e fechava, esperando-se a sua proteção na partida e no regresso. Considerado um deus dos começos, Jano era invocado para afastar das casas os espíritos funestos e não podia deixar de ser invocado no mês de Janeiro, começo do novo ano. Em sua honra, aproveitariam os romanos para se saudarem uns aos outros. Parece, portanto, que as Janeiras têm origem nesses cultos pagãos, que o cristianismo não conseguiu apagar e que foram transmitindo de geração em geração.

Os grupos de janeiros eram recebidos pelos moradores que lhes davam comida e dinheiro. Este procedimento de visitar as casas e receber delicadezas de seus donos continua ainda em algumas localidades de Portugal; e, no Brasil, na maioria das vezes, é o que compõe os Reisados. Contudo, é lógico que novos aspectos foram agregados a este modo de ser, ainda que hoje persista a passagem dos grupos de Reisado pelas casas, onde – cantando – pedem para entrar, e são retribuídos pelos donos dessas casas com agrados, a exemplo de doces e licores. Somente a título de ilustração, para indicar que há mesmo renovações na forma como se dá o encontro entre os integrantes do Reisado e os donos das casas visitadas, convém dizer que a estudiosa Zilda Paim registra em seu “Relicário Popular” que no município de Santo Amaro, na Bahia, “por ser surpresa para os donos da casa, cada um dos componentes oferecia galinha e perua assados, panelas de mungunzá, e outras guloseimas” (1999, p. 74).

No entanto, o que deve ficar impresso é que, segundo Brandão, mesmo que o referido auto popular, com o correr do tempo e nas diversas regiões, tenha tido alguns dos elementos integrantes das pedinchas suprimidos, de modo que numa primeira vista se tem dificuldade em classificar tal auto ou folguedo como um Reisado, está aceito entre os pesquisadores o informe de que o Reisado é uma derivação dos grupos de Janeiros e Reiseiros portugueses, e somente para não excluir deste trabalho a possibilidade de apresentar um conceito mais amplo de Reisado, lançamos mão da definição construída por Théó Brandão que será aqui reproduzida:

São Reisados, portanto, de modo genérico, todos os grupos organizados que, de Natal a Reis, saem de porta em porta, de casa em casa, de lugarejo em lugarejo, a realizar a pedincha, de gêneros e alimentos, como se fazia em Portugal, ou mais precisamente, o pedido de dinheiro, de espórtulas, de ‘festas’, como se diz entre nós. Característico dos Reisados é o pedido de abrição de porta (1961, p. 32).

Difícil precisar os pontos e a seqüência de difusão para os Reisados no Brasil, mas em todo o país é possível encontrar grupos de Reisado. Cada região reserva sua especificidade, e este fenômeno pode ser verificado na adoção dos diferentes personagens que são figurados pelos distintos grupos para transmitir o enredo da Boa Nova. No estado do Rio de Janeiro, por exemplo, a Folia de Reis se estende até o dia 20 de janeiro, dia de São Sebastião, e os palhaços são vistos como os soldados de Herodes. Théo Brandão (1961) chega a falar em Reisado *sensu lato*, que seria aqueles que fazem antes do início da representação, dança ou cantoria, ou o pedido da abertura de porta, ou o elogio ao dono da casa, o petitório dos agrados, a ceia, as despedidas; e em Reisado *sensu stricto*, os quais estão representados por aqueles grupos de cantadores ou tiradores de Reis que isoladamente ou com outros cantos, danças e dramatizações encenam a farsa ou “entremeio” do Boi. Voltando novamente aos dizeres de Câmara Cascudo, tem-se acesso a um relato feito por ele numa das vezes em que assistiu à apresentação de um Reisado:

Um reisado a que assisti em Maceió, Alagoas, janeiro de 1952, tinha vários motivos, lutas do rei com os fidalgos, até que era ferido, depois de prolongado duelo a espada, sempre solando e sendo respondido, em repetição e uníssono, por todo o grupo, espetaculosamente vestido e com coroas e chapéus estupefacientes, espelhos, aljôfares, fitas, panos vistosos com areia brilhante, etc. O reisado era da cidade de Viçosa [1954, p. 776].

1.1 O estado de Alagoas, os folguedos e o Reisado

O estado de Alagoas, cujo nome se originou da antiga sede da comarca e antiga capital Santa Maria Magdalena das Alagoas do Sul e do Norte, atual Marechal Deodoro, tem um território de 27.793 quilômetros quadrados de extensão e uma população estimada, em 2005, de 903.463 habitantes. Limita-se ao norte e a noroeste com Pernambuco, ao sul com Sergipe, a leste com o Oceano Atlântico e a sudoeste com Pernambuco e Bahia, e tem, no município de

Penedo, a foz do rio São Francisco. Pertenceu à Capitania de Pernambuco até 16 de setembro de 1817 e teve um povoamento motivado pela expansão da agroindústria do açúcar nos meados do século XVI. Na metade do século XIX, por meio da consolidação da agroindústria e da introdução das estradas de ferro em 1868, foram iniciadas modificações que permitiram ao estado de Alagoas institucionalizar-se e reduzir a sua dependência econômica dos grandes centros.

Na tentativa de observar a composição cultural do estado de Alagoas, Théo Brandão diz que em Alagoas se confirma o que Câmara Cascudo (1954) declara quando se propõe a estudar a formação dos contos populares, e chega a conclusão de que a etnia portuguesa é a mais presente. Em termos de Autos e Folguedos Populares, reconhece-se uma influência portuguesa patente nas Cheganças, nos Fandangos, nos Presépios, nos Pastoris e nas Cavalhadas.

Alagoas, mais que outros Estados do Nordeste, está integrado na área da cana de açúcar, porque, relativamente ao seu território, a zona de seu plantio – a mata – excede de muito à zona do sertão, e porque como muito bem asseverou Diegues Junior, a sua história é a história da cana de açúcar, os folguedos natalinos, as danças, os autos, saíram dos engenhos ou se iniciaram nos engenhos, mesmo quando se orientavam por tradições oriundas da península, ou sobretudo quando constituídos por autos e diversões de origem lusitana (1961, p. 17).

Percorrendo as pesquisas relativas a Reisado no estado de Alagoas, foi encontrada nos relatos de José Maria Tenório Rocha (1977) a informação de que, em Alagoas, o Reisado sincretizou com o Auto dos Congos ou Rei dos Congos e que em suas apresentações aparecem os seguintes personagens principais: rei, rainha, embaixadores, mestre ou secretário de sala, contramestre, mateus e palhaço. As vestimentas são: saiote de cetim colorido, enfeitado com gregas douradas ou prateadas, acompanhado de chapéu de abas largas guarnecido de espelhos redondos, flores artificiais e fitas variadas. Uma outra referência que

vale a pena ser ressaltada diz respeito aos episódios que um grupo de Reisado realiza: pedido de “abrigão” de porta, que equivale à licença pedida ao dono da casa, louvação ao dono da casa; louvação ao divino; ceia e despedida. Esses episódios ainda são constituídos de representações denominadas “entremeios” – sendo o do “Boi” caracterizado pela morte, repartição e ressurreição –, de danças cantadas que recebem o nome de *Peças* (com os mais diversos motivos), e partes declamadas: as embaixadas. Acompanhamento: harmônica (sanfona), tambor e pandeiro. O Reisado tem um forte componente musical, os cantos são executados pelos tocadores para que os que dançam realizem os passos. Conforme descrição de Zilda Paim, “os reisados são protagonistas dos ternos. Os coros são entremeados de palmas e bater os pés” (1999, p. 70). De um modo geral, os cânticos referem-se ao nascimento de Cristo e à visita dos Magos.

O estado de Alagoas concentra um número significativo de práticas artísticas populares que desperta o interesse de estudiosos, os quais contribuem para o mapeamento da ampla quantidade de fatos folclóricos que existem nos municípios e povoados alagoanos. Em termos de reisado, têm o Reisado Três Amores, cuja mestra é Virgínia Moraes, do povoado de Rio Novo; Reisado do Mestre Osório, comandado pelo mestre Bananal, na localidade de Viçosa, e Reisado do Mestre João Júlio, em Junqueiro. A opção desta pesquisa pelo Reisado Senhor do Bonfim, do povoado de Piau, em Piranhas, se explica pelo rumo que este grupo vem tomando ao acrescentar à matriz natalina comum aos Reisados um caráter mais relacionado ao que pode se chamar de apresentações artístico-espetaculares, na medida em que seus componentes têm ao longo do ano uma rotina de ensaios e cumprem uma agenda de eventos que conta com inaugurações públicas, festas municipais e uma Romaria, que é tomada neste trabalho como importante campo de análise por ser uma ocasião na qual se registra de modo singular a exposição do referido Reisado.

1.2 O município de Piranhas, o povoado de Piau e o Reisado Senhor do Bonfim

Piranhas, localizada no sertão alagoano do Vale do São Francisco, está inserida num estreito vale de pedras à margem esquerda do rio São Francisco, situada a 315 quilômetros de Maceió. No passado foi um entreposto comercial para quem ia do sertão em direção ao rio ou para os que saíam da cidade alagoana de Penedo e iam para o sertão. Teve origem no antigo cais; antes de 1870 era somente um aglomerado de construções muito simples e, após a construção da estrada de ferro: Piranhas - Paulo Afonso, começou a se redesenhar. Conforme Ferreira (1959), foi promovida à condição de freguesia, em 1885; tornou comarca, em 1910, e cidade, em 1930. Numa área de caatinga, Piranhas é um município do Semi-Árido nordestino com vocação para o turismo, e sua população luta para aprender a conviver com a seca. Sua extensão territorial é de 408 quilômetros quadrados e tem 23.483 habitantes, população esta que sofre o impacto da construção da Usina de Xingó, cuja obra foi finalizada em 1997 pela Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (Chesf).

Para a edificação da usina foi arquitetado o bairro de Xingó, com casas, clubes, escolas e outras instalações. Este bairro teve por objetivo abrigar os profissionais, a exemplo de engenheiros, arquitetos e geólogos, que oriundos de outros estados brasileiros, foram residir em Piranhas para trabalhar no projeto. Este novo local ficou conhecido como “Piranhas Nova”, de modo que passou-se a ter “Piranhas Velha”, a antiga cidade, ou melhor, a cidade histórica de Piranhas que junto com mais dois outros dois bens matrimoniais: a paisagem histórico-cultural do Sertão do Vale do Rio São Francisco e a Vila de Entremontes pode vir, por meio de uma Proposta de Tombamento, a ser incluída na lista de bens tombados de valor histórico-cultural, e “Piranhas Nova”, o conglomerado de residências e serviços providenciado em função das demandas que a construção da hidrelétrica gerou.

As razões que justificam o tombamento desse território do Sertão do Vale São Francisco, onde se localiza Piranhas Velha, estão relacionadas principalmente à história do processo de ocupação do sertão brasileiro, bem como sua modernização; duas situações históricas reconhecidas pelos signatários da Proposta como “processos fundadores da nossa cultura e nacionalidade”, mas que estão pouco representados nos acervos matrimoniais do Brasil. A informação é que na área prevista para ser tombada estão as marcas da ocupação humana do sertão nordestino, desde a pré-história até os últimos momentos do século XX, traduzidas em sítios arqueológicos, casario, fazendas de gado, monumentos, espaços públicos, os quais compõem os *bens patrimoniais materiais* com seus valores culturais, históricos, paisagísticos e artísticos. Além disso, o recorte territorial dispõe de um rico acervo de tradições, festas, saberes populares e artesanato, o qual constitui os *bens patrimoniais imateriais*.

A cidade de Piranhas dispõe de um conjunto arquitetônico valioso devido à homogeneidade do casario e à existência de edifícios monumentais estrategicamente colocados no espaço urbano, todos bastante representativos da arquitetura vernácula brasileira. Além disso, a Proposta de Tombamento ressalta a relevância de fatos históricos relacionados ao desenvolvimento tecnológico, os quais são ilustrados pela navegação a vapor, iniciada em 1867, estabelecendo assim linha regular entre as cidades de Penedo e Piranhas, e redimensionando o curso da história do sertão alagoano. A ferrovia Recife – São Francisco causou impacto no contexto nacional, visto que representou a conquista dos sertões e a ligação comercial e social das regiões do Alto e Baixo São Francisco. Em funcionamento em 1881, esta linha férrea garantiu para Piranhas a posição de principal entreposto comercial, conectando-a com o Baixo São Francisco e com a Cachoeira de Paulo Afonso, e foi desativada pela Rede Ferroviária Federal, em 1964. No que toca à modernização, atrelado à navegação a vapor e à ferrovia encontra-se o fato tecnológico mais recente e que é a

construção da usina. Sendo assim, existem dois diferentes circuitos em dois distintos períodos: navegação / ferrovia e energia / usina.

A identidade do território de Piranhas interligada à do sertão associa-se, por um lado, à caatinga, à fazenda, à pecuária, ao rio, ao “cânion” e ao cangaço; por outro lado, à navegação a vapor, à ferrovia, à urbanização e à energia elétrica. Essa composição de fatos singulares, marcos da memória de uma região, confere ao *território de Piranhas* importância nacional e seu futuro tombamento registrará *o primeiro sítio histórico localizado no sertão de caatinga do Nordeste*.

A Proposta de Tombamento foi concebida e organizada pelo Departamento de Meio Ambiente da Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (CHESF) e pela Prefeitura Municipal de Piranhas. Sua elaboração ficou a cargo do Centro de Conservação Integrada Urbana e Territorial (CECI) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). O inventário dos bens culturais foi realizado pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Consta no documento síntese do Projeto que a Câmara Municipal já sancionou, ou seja, a Lei de Tombamento. Entende-se que o tombamento não deve ser restrito ao município, mas ser ampliado para contemplar um território que contenha a paisagem histórico-cultural na qual ele se desenvolveu. O documento revela ainda que pelo conjunto de estudos incluso no processo de tombamento, o qual vai da gestão da conservação dos bens tombados ao plano de gestão da educação patrimonial do território de Piranhas, “esse conjunto de estudos e propostas faz do Tombamento de Piranhas um trabalho único no Brasil, pela sua abrangência e completude” (2001, p. 2).

Piau é um povoado com população de aproximadamente 9 mil habitantes, sua economia é de base agrícola – o plantio de milho, feijão e mandioca garante a sobrevivência das famílias da localidade, que para incrementar a renda, contam com pequenos criatórios de bode. Os grupos de Reisado, no município de Piranhas, estão concentrados nesse povoado. Além do grupo Senhor do Bonfim, há também dois outros com uma forte ligação com a

igreja. Esses últimos, por não deterem adequada organização interna e incentivo da prefeitura, têm mais dificuldades para se apresentar do que o Reisado Senhor do Bonfim, e em algumas situações já aconteceram desentendimentos entre eles.



Figura 3 – Chapéus dos mateus expostos na estante da casa do mestre

O Reisado Senhor do Bonfim é remanescente de um Reisado que surgiu em 1897 e sua encenação começou com os ancestrais da família Ramos. Eles habitavam uma fazenda de nome não identificado pelos atuais integrantes, cuja maioria continua carregando o sobrenome Ramos. Segundo o mestre J. A. B., o local que concentrava a referida fazenda é hoje ocupado pelo município alagoano Senador Rui Palmeira, afastado 40 quilômetros do povoado de Piau. A história que explica a saída do grupo das instalações da fazenda de origem e sua conseqüente partida para Piau é pouco conhecida na localidade. Sabe-se apenas que os ancestrais da família Ramos se deslocaram rumo ao povoado de Piau em busca de melhores condições de vida. As informações sobre o Reisado são pouco documentadas e mesmo os

relatos orais sobre a sua história são vagos, por isso não se sabe com segurança quando a mudança ocorreu e quais foram os homens, mulheres e crianças que estavam nessa viagem em direção ao novo lugar de morada.

Ainda hoje a composição do Reisado é tipicamente familiar; participam pais, mães, filhos, tias e tios da linhagem Ramos, sendo Ramos o nome através do qual o grupo é mais freqüentemente identificado na região. O que se verifica é que paralelo ao nome “Senhor do Bonfim”, posto em homenagem ao padroeiro do povoado, a expressão “Reisado da Família Ramos” continua representando emblematicamente o grupo. O Reisado Senhor do Bonfim tem trinta componentes e está sob o comando do mestre J. A. B., que há pelo menos dez anos vem exercendo a função de mestre, cabendo-lhe cantar e fazer a linha de frente. Assessorado pelo contra-mestre A. P., que canta em segunda voz. O mestre é filho de A. P. B., de quem herdou o gosto pelo Reisado.

Para a execução de músicas durante as apresentações, o Reisado Senhor do Bonfim dispõe de quatro tocadores: R. S. R., responsável pela sanfona; J. A. P. B., que se ocupa da zabumba; R. S. R., do triângulo, e R. S. R., do pandeiro. Eles entoam o som que embala os dois mateus do grupo, J. A. S. e M. de Z. P., que juntos têm a função de tomarem conta do grupo, anunciando sua chegada e protegendo as dezesseis dançarinas adolescentes que se dividem em duas filas de oito meninas. Todo esse pessoal conta ainda com a rainha A. S., o primeiro embaixador E. S. R., e o segundo embaixador G. S. R., membros da ala da frente, que recebe a guarda do palhaço D.

O mestre e o contramestre vestem calção vermelho com fitas coloridas costuradas sobre a barra, mais uma camisa de gola com mangas compridas que trazem as fitas coloridas torneando o punho. Sobre esta camisa é usado um colete com fitas coloridas, que, aplicadas sobre o tecido cruzadamente, fazem um quadriculado de quadrados e dentro de cada quadrado tem um espelho redondo. Nos pés, tênis da marca All Star, e as meias são até o joelho. Eles

usam também chapéu com as abas viradas para cima e adornados com espelhos redondos, brilho e fitas coloridas de aproximadamente sessenta centímetros e que ficam penduradas, de modo que, quando se movimentam, elas balançam. Nas mãos carregam uma espada.

O primeiro embaixador e o segundo embaixador dispõem desta mesma indumentária, porém, na cor azul. No que diz respeito às dançarinas, oito vestem saia azul e as outras oito vestem saia vermelha, sendo do mesmo modelo, ou seja, de pregas na roda com fitas coloridas fixas na borda. O restante do visual delas acompanha o do mestre e embaixadores, com exceção da espada. Os tocadores usam calça preta, blusa de manga comprida branca, com gola e botão, e calçam sapatos pretos. Os mateus se compõem com uma calça folgada com fitas coloridas pregadas na barra, mais blusa de gola, com botão e mangas compridas que também têm as fitas coloridas circulando-as. Os dois calçam tênis, pintam o rosto de preto e usam um chapéu em formato de cone com uma pena na ponta e todo enfeitado com espelhos redondos, sendo que a roupa de um mateus é azul e a do outro é vermelha. O palhaço usa uma calça e uma blusa estampados e tem duas fitas transpassadas na blusa formando um x. Seu chapéu é vermelho, tem abas viradas para cima, porém, os espelhos colados são em forma de retângulo, e não tem fitas nem brilho. Seu rosto é pintado com tinta preta e branca e ele também calça tênis. E, por fim, a rainha que, ao contrário das outras meninas do grupo, não se apresenta com saia, pois lhe cabe pôr um vestido vermelho com alguns discretos apliques em branco, e, para garantir o toque de majestade, exhibe uma coroa e um colar de pérolas.

O grupo cumpre o calendário natalino todos os anos, mas tem a tarefa de nos outros meses fazer ensaios quinzenais, os quais são assistidos pelos moradores do povoado. É comum o Reisado Senhor do Bonfim ser convidado pela Secretaria Municipal de Turismo e Cultura de Piranhas, para exhibir sua dança nas festas de inauguração de obras públicas. Eles já estiveram também em outras localidades vizinhas, a exemplo do município de Malhada Grande, distante 60 quilômetros de Piau. Um dia significativo para o grupo é o domingo da

última semana de setembro, quando acompanha em carro exclusivo a carreta que sai de Piau levando a imagem da Santa Maria Quitéria, para o povoado de Frencheiras, no município de Garanhuns, Pernambuco. Esta prática religiosa acontece há pelo menos dez anos.

A viagem do grupo para Frencheiras é bancada pelo organizador da Romaria, que se comporta como seu proprietário. Trata-se do comerciante já citado na Introdução e que aparece novamente no capítulo três em virtude da descrição da Romaria. Ele é o responsável pelo deslocamento do grupo, cedendo um caminhão cuja carroceria quase se converte em palco para os tocadores do Reisado, pois eles costumam tocar e cantar quando passam em algumas localidades localizadas à beira da estrada. É na carroceria do caminhão, então, que o grupo segue para Frencheiras. Chegando lá, todos têm direito à alimentação financiada pelo empresário e preparada por seus familiares.

O Reisado Senhor do Bonfim já foi exibido no programa televisivo *Muvuca*, uma produção da Rede Globo de Televisão integrada ao Núcleo Guel Arraes, que foi ao ar no final de 1998, a princípio no horário nobre de sábado, depois foi reformulado e passou a ser transmitido, às terças-feiras, às 22h35. A animadora deste programa, a atriz Regina Casé, na condição de entrevistadora, viajou até o município de Piranhas para gravar cenas do Reisado. O programa tinha como diretriz evidenciar multiplicidades. O Reisado já foi mostrado também, conforme ficou indicado na Introdução, num programa do SportTV, sendo que para isto foi montado um roteiro no qual dois aventureiros ciclistas adentravam a caatinga fechada, e depois de percorrerem muitos quilômetros, encontravam-se com alguns integrantes do Reisado, de quem recebiam acolhimento e ainda faturavam uma breve apresentação. Houve também visitas internacionais no povoado, turistas japoneses procuraram o grupo a fim de filmá-lo, e turistas alemães optaram por registrar imagens do grupo em contato com um balão movido a gás, quando este ainda estava no chão sendo tecnicamente preparado para ser lançado. Este episódio é narrado pelos integrantes do Reisado como uma das passagens mais

curiosas de suas vidas, e a importância deste evento é tão nítida entre eles, que a fotografia do Reisado ao lado do balão está fixada na parede da casa do mestre. Estes eventos serão revisitados no capítulo três como as experiências insólitas vividas pelo Reisado.

A seguir, estão exibidos dois diferentes mapas do estado de Alagoas, numa tentativa de dimensionar o espaço geográfico que diz respeito ao lócus da pesquisa.

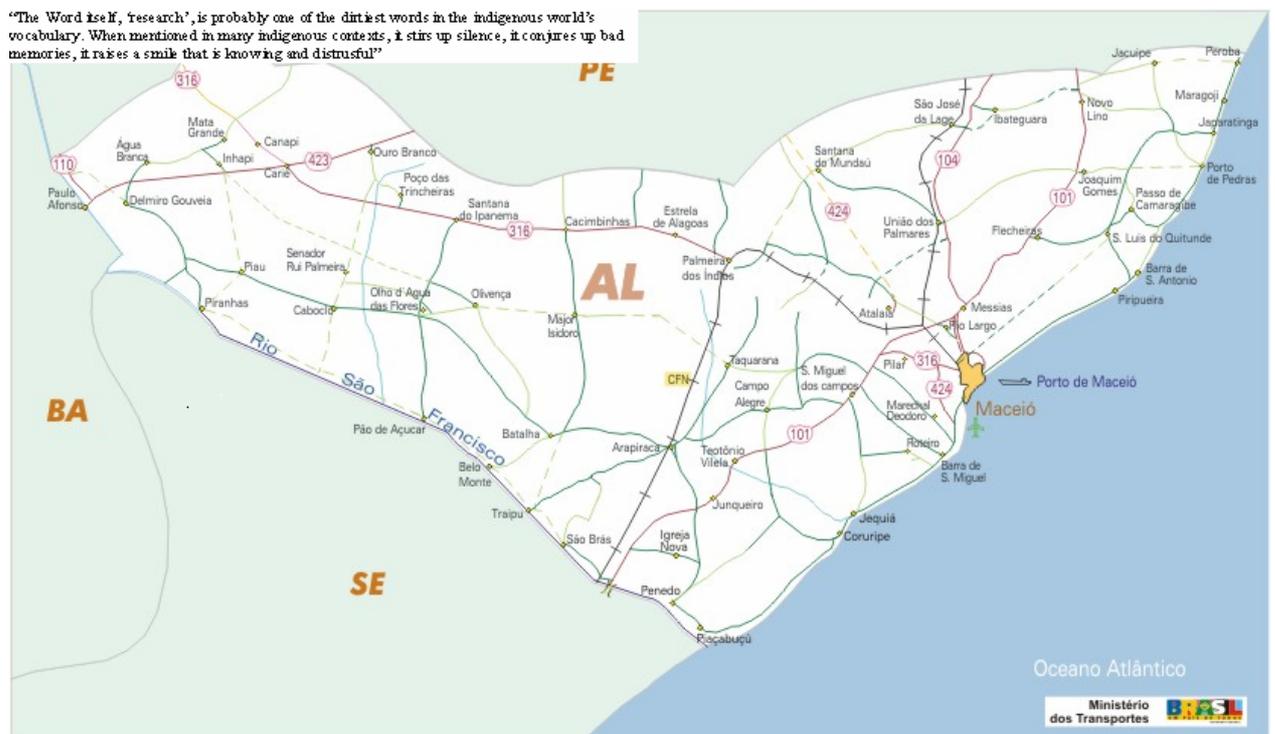


Figura 4 – Mapa do estado de Alagoas

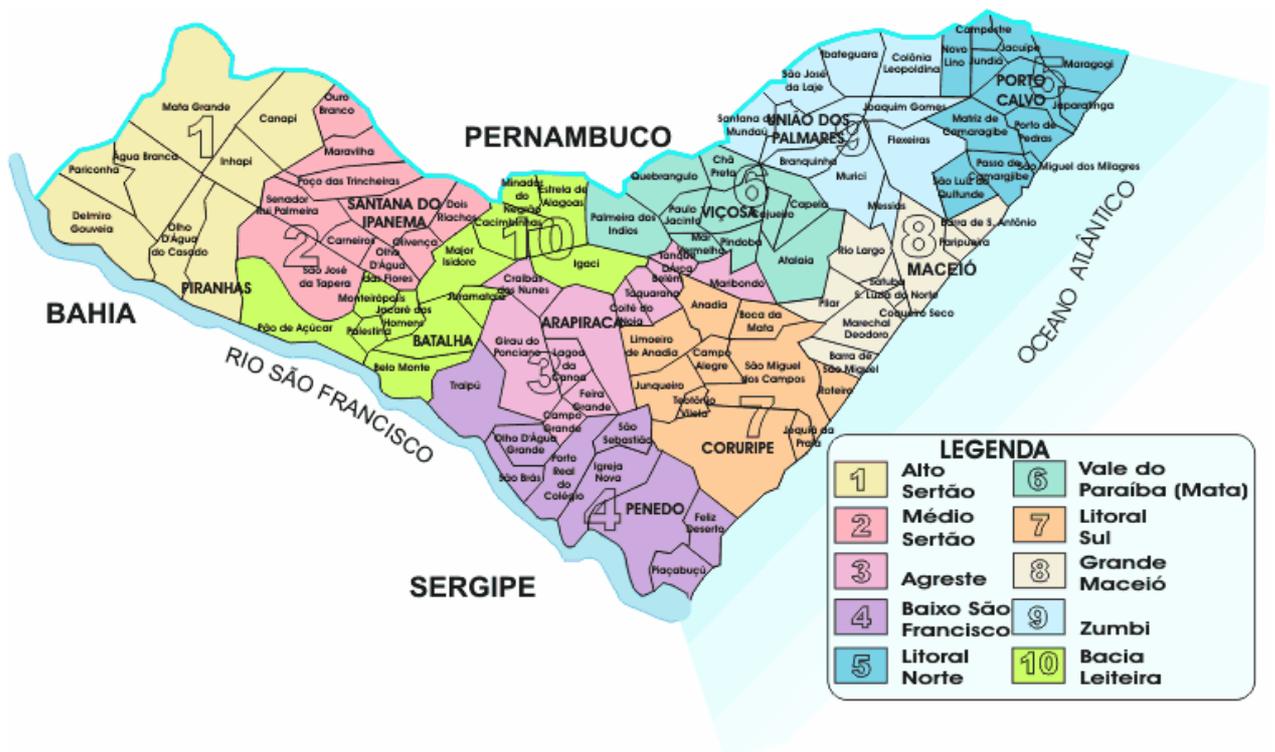


Figura 5 – Mapa do estado de Alagoas, por microrregião

CAPÍTULO II
CULTURA, INDÚSTRIA CULTURAL,
CULTURA POPULAR E ESPETACULARIDADE:
FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA



Figura 6 – Reisado Senhor do Bonfim desembarca em Frencheiras

“Tu é rica e tem dinheiro e vai comprar o Rio de Janeiro com tudo que tiver lá. Tu já comprou o Japão e a Argentina, comprou o estado de Minas porque tem com que pagar”.

Música cantada pelo Reisado Senhor do Bonfim

A incursão no Reisado Senhor do Bonfim aconteceu mediada por uma abordagem sociológica, que, em razão da natureza cultural delimitadora dos Reisados, foi obviamente acompanhada da leitura de alguns autores da antropologia. A leve aproximação com a antropologia decorreu do interesse em verificar como se configura o conceito de cultura, com vistas à opção teórico-metodológica. Uma vez constatada a multiplicidade de sentidos deste conceito no âmbito das Ciências Sociais, buscamos fixar o conceito mais condizente com o percurso analítico aqui perseguido, percurso este que elege a troca simbólica entre diferentes processos socioculturais como possibilidade de ampliação e reinvenção de tais processos. Sendo assim, o conceito de cultura adotado como matriz referencial, como será visto mais adiante, pertence ao esquema de Néstor García Canclíni, na medida em que seus argumentos versam sobre a hibridação de culturas, que é entendida por ele, em linhas gerais, como: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003, p. XIX).

A reflexão acerca dos estudos sobre os processos de hibridação, para a tarefa investigativa desta pesquisa, se justifica de modo especial no reconhecimento que Canclini faz da mutação discursiva que esses estudos estão propiciando, na medida em que “modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (*Ibid*, p. XVII). Logo, ao empreender uma percepção que aponta para possíveis novas abordagens em relação a termos indispensáveis a uma

investigação que toma como campo de análise um Reisado na dimensão espetacular, a exemplo de “tradição-modernidade”, é de se esperar que no esquema analítico deste mesmo autor se encontre também a noção de cultura popular que melhor se aplique a análises, cuja observação esteja voltada às práticas artísticas populares em contato com novas experiências. Portanto, além do conceito de cultura mais abrangente, a literatura de Canclini também fornece a compreensão de cultura popular que norteia a produção das reflexões tecidas na mediação com o objeto de estudo desta pesquisa, como ficará exibido proximamente.

2.1 A extensão da cultura e a adoção de um conceito como diretriz reflexiva

É sabido que a tentativa de promover um alinhamento único para o termo “cultura”, a partir dos inúmeros conceitos que já foram e continuam sendo construídos para defini-la, é uma possibilidade que não tem a menor condição de acontecer no âmbito da comunidade acadêmica, visto o quão é difícil demarcar o que é “cultura”. Afinal, como informa Roque Laraia, “(...) uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana” (2005, p. 63).

Porém, neste universo de tantos achados científicos, considerando que, como informa John B. Thompson, ainda que não exista um consenso em relação ao significado do conceito em si, boa parte dos analistas concorda que “o estudo dos fenômenos culturais é uma preocupação de importância central para as ciências sociais como um todo” (1995, p. 165), aceita-se de um modo geral entre os estudiosos, que o primeiro grande conceito de cultura no âmbito das concepções antropológicas foi desenvolvido por Edward Burnett Tylor. Este autor teve conhecimento dos escritos de Gustav Klem [1851], que buscou produzir uma abordagem ampla e sistemática do “desenvolvimento gradual da espécie humana”, e, vivendo num contexto inglês em que o contraste

entre “cultura” e “civilização” não era tão evidente como na Alemanha, Tylor comunicou já no início de “Primitive Culture”:

Cultura e civilização, tomadas em seu sentido etnológico mais vasto, são um conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade [1871, p.1].

Lógico que deste limiar teórico demarcado por Tylor, e que tem o status de uma concepção universalista; passando pelas colaborações de Franz Boas [1896] que chamou a atenção para o particularismo histórico, dentre outros autores que no campo científico contribuíram significativamente para o conhecimento de diferentes organizações simbólicas que a vida humana encarna nos mais distintos contextos espalhados pelo mundo, a exemplo de Malinowski (1996), Lévi-Strauss (1989) e Radcliffe-Brown (1973), muito se caminhou até alcançar o que hoje se aceita como opções metodológicas que podem ajudar na construção de um estudo, cujo tratamento do objeto exige a adesão a um conceito ou outro de cultura.

Não convém explorar detidamente, nestas páginas, cada uma das passagens que ao longo do tempo dimensionaram as acomodações e desacomodações da terminologia cultura. Afinal, o foco não é problematizar as suas incontáveis definições, rastrear arqueologicamente suas feições, mas somente percebê-las, ou melhor, confirmar sua pulverização para que, sem alguns receios epistemológicos, um conceito dentre tantos outros existentes na arena acadêmica venha a ser tomado como esteio, e então possa contribuir para o andamento da pesquisa sobre o Reisado Senhor do Bonfim. Por esta razão, cabe neste capítulo apenas ilustrar o estágio “último”³ da trajetória científica, o que será feito através do registro pontual

³ Falar em estágio “último” no campo da ciência não é nada recomendável, se em mente estiverem bem pontuadas as afirmativas de Max Weber que denunciam o aspecto efêmero do conhecimento científico. Weber é um teórico empenhado em mostrar o caráter volátil da ciência, e sugere que fatos empiricamente provados sejam tomados como objetos de análise crítica. “Quando o normativamente válido se torna objeto de uma investigação empírica, este ‘válido’ enquanto objeto perde o seu caráter de norma: apenas deve ser tratado como ‘algo que é’ e não como ‘algo que deve ser’” (1992, p. 391).

de concepções muito usuais nas investigações recentes, sendo uma delas uma tendência que não se engloba puramente na antropologia, mas vale ser frisado devido à contribuição dos chamados Estudos Culturais, que têm buscado desvencilhar a discussão da cultura da dicotomia positivista. Estes estudos, segundo Stuart Hall, “abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas” (2003a, p. 200), pois têm como “objeto privilegiado de estudo: cultura, ideologia, linguagem, o simbólico” (*Ibid*, p. 203). Esta corrente tem sido muito utilizada por pesquisadores que se voltam a objetos de estudo marcadamente da esfera cultural, por endossar o reconhecimento da heterogeneidade e fazer do percurso investigativo um movimento que se faz também de rupturas e dá sentido às miudezas do mundo fenomênico do pesquisador em si.

A metáfora do discurso, da textualidade, representa um adiamento necessário, um deslocamento, que acredito estar *sempre* implícito no conceito da cultura. Se vocês pesquisam sobre a cultura, ou se tentaram fazer pesquisa em outras áreas verdadeiramente importantes e, não obstante, se encontraram reconduzidos à cultura, se acontecer que a cultura lhes arrebate a alma, têm de reconhecer que irão sempre trabalhar numa área de deslocamento. Há sempre algo descentrado no meio cultural [*the medium of culture*], na linguagem, na textualidade, na significação; há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas. E ainda, simultaneamente, a sombra, a estampa, o vestígio daquelas outras formações, da intertextualidade dos textos em suas posições institucionais, dos textos como fontes de poder, da textualidade como local de representação e de resistência, nenhuma destas questões poderá jamais ser apagada dos estudos culturais (*Ibid*, p. 212).

Citada a declaração de Stuart Hall, que permite compreender a construção da identidade na modernidade tardia, afirmando que haveria um descentramento do sujeito pós-moderno – pois trata-se de um sujeito não mais associado nem à concepção de pessoa humana, comum ao Iluminismo, nem muito menos ao sujeito sociológico apreendido como

aquele que ainda tem um “eu real”, cuja modificação se dá no contato com mundos exteriores – é possível pôr o termo “identidade” no plural. Ele fala em “identidades culturais – aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (*Idem*, 2003b, p. 8).

É oportuno também citar as recentes tendências da antropologia, o que pode ser ilustrado pela percepção de Clifford Geertz (1978) e pela condução sugerida por Marshal Sahlins (1979). O primeiro investe na concepção simbólica da cultura e por isso entende que a antropologia busca nada mais nada menos que interpretações, por isso não se pode mais aceitar a possibilidade de um pesquisador se fixar tautologicamente sob o ponto de vista do nativo; o segundo argumenta que o homem vive num mundo material mediado por símbolos, logo a cultura define a vida, não por meio das pressões de ordem material, mas sim em correspondência com um sistema simbólico definido, que jamais é o único possível.

Feita esta curta explanação com o intuito de informar sumariamente a extensão do processo que investe na tentativa de definir cultura, evidenciando que a própria “cultura é um processo (...) a palavra *cultura* traz em si uma raiz latina; vem do verbo *colo*, que significava ‘cultivar a terra’” (BOSI, 1987, p. 38), fica evidente que, ao realizar uma investigação cujo objeto de estudo detém um caráter marcadamente cultural, é preciso metodologicamente adotar um conceito de cultura – traçado por algum autor que lide diretamente com as problematizações em torno da temática – e a partir daí conduzir as observações. Somente assim consegue-se estabelecer uma ancoragem teórica e organizar uma feição científica necessárias ao andamento das análises. No que se refere a este estudo, em particular, como já foi dito, a noção de hibridação é reconhecida e adotada como uma zona de pensamento bastante útil, de modo que o conceito de cultura que inspira a produção aqui delineada é o estabelecido na obra de Canclini: “A cultura é um processo de montagem multinacional, uma

articulação flexível de partes, uma colagem de traços que qualquer cidadão de qualquer país, religião e ideologia pode ler e utilizar” (2001, p. 41).

Este conceito foi escolhido como ponto de partida para as reflexões tecidas em torno do Reisado Senhor do Bonfim devido à sua carga de flexibilidade, que permite absorver a cultura como um processo de montagem multinacional. Afinal, em foco está uma prática artística popular capaz de ser redimensionada, na perspectiva da continuidade, a cada nova experiência para qual se abre, como ficará exibido no próximo capítulo por meio da análise de algumas vivências que dão margem a esta leitura. Sendo assim, o referido conceito, que anuncia a cultura como uma “colagem de traços”, funciona como força-motriz para a investigação, mas, considerando que se encontra em pauta o Reisado Senhor do Bonfim, o conceito macro de cultura serve de pano de fundo para a chamada de um outro que traduza, para fins operacionais, o que se define como cultura popular; desde já deixando bem explícito que se trata também de uma zona de registro imensamente problemática, que merece ser cuidadosamente penetrada.

2.2 Uma norteadora compreensão de cultura popular

Denys Cuche (2002), ao escrever “A noção de cultura nas ciências sociais”, chama atenção para as duas possíveis perspectivas de abordagem que podem ser feitas em relação à cultura popular: a minimalista, que enxerga a cultura popular como derivação da cultura dominante, não percebendo dessa forma sua dinâmica e criatividade; e a maximalista, que vê as culturas populares como completamente autônomas e, portanto, não deveriam nada à cultura das classes dominantes. Assumindo esta última postura, tem-se, segundo Cuche, uma visão mítica da cultura popular que fugiria da realidade. Por outro lado, o autor chama a

atenção para um viés sociológico que atuou sempre na direção do reconhecimento do tom de submissão nas culturas populares, situação que pode ser notada em algumas circunstâncias, porém, jamais generalizada sem problematizações.

A mediação da comunicação feita através de grandes redes favorece a mundialização da cultura, e conseqüentemente influi na produção simbólica; essa esfera tem vivenciado uma dinâmica que aponta para tendências de intenso fluxo entre a cultura popular e outras esferas sociais, por isso as restrições à cultura popular como puramente subalternas aparecem como inadequadas; além disso, não podemos descurar dos processos correntes de reinvenção de práticas culturais populares. Há inúmeros exemplos de negociações e redimensionamentos possíveis frente ao desconhecido com o qual as práticas artísticas populares se deparam, e para isto vale a assertiva de que a cultura popular pode ser, ao mesmo tempo, de aceitação e de negação, conforme já pronunciou Marilena Chauí, ao informar que o popular deve ser encarado em sua ambigüidade; trata-se de ver o popular como “tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar” (1987, p. 124).

Ocupando-se com o popular, Stuart Hall também reconhece que há “pontos de resistência e momentos de superação” (2003a, p. 255). Tem-se a dialética da luta cultural, e ele admite que atualmente essa luta é ininterrupta e se desdobra nas linhas complexas da resistência e da aceitação, que “transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (*Ibid*, p. 255). Esta é uma análise feita por Hall nas “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, texto incluso no livro “Da diáspora: Identidades e mediações culturais”, no qual assumidamente declara: “Quero afirmar (...), que não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de

força das relações de poder e de dominação culturais” (*Ibid*, p. 254). Logo, é possível perceber que a cultura popular não escapa à contradição.

Canclini, por sua vez, faz questão de ressaltar que a especificidade das culturas populares não está somente no fato de que a sua apropriação daquilo que a sociedade possui seja inferior e diferente (1983, p. 43). Ele busca compreender as formas específicas de reelaboração simbólica das relações sociais, para além da relação classe dominante/dominada, e, por adotar esta ótica, concebe a cultura popular da seguinte forma:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (1983, p. 42).

Em seu esforço para conceituar as culturas populares, ele está preocupado em se distanciar das interpretações imanentes, cunhadas na Europa pelo populismo romântico e na América Latina pelo nacionalismo e indigenismo conservadores, e, por outro lado, se afastar também do positivismo que, preso a um pretense rigor científico, negligenciou o sentido político da produção simbólica do povo. Com uma perspectiva diversificada do conteúdo e das formas que adquire a cultura popular, distanciando-se dos estudiosos que optaram por temer o desaparecimento das práticas populares frente aos novos contornos econômicos produzidos pela industrialização desenfreada, a exemplo de Adorno e Horkheimer, para os quais “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (1978, p. 113), é de se esperar que do repertório analítico de Canclini seja possível também extrair subsídio para tentar localizar as culturas populares no contexto da modernidade. Afinal, ele declara: “hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade” (1998, p.

22). Binarismo que tem sido, na concepção de Hall, “progressivamente minado” (2203a, p. 73).

Partindo dessas considerações, é imprescindível afirmar que frente à constatação da existência de uma produção simbólica bastante múltipla, que aponta para uma tendência mais dinâmica em termos da relação da cultura popular com a indústria cultural, por exemplo, vê-se indicado um outro caminho para o estudo da cultura popular, o qual presta-se a encará-la não mais restringida a um segmento isolado. Pensando assim, não convém privar a cultura popular de possíveis conexões com outras incontáveis e até inimagináveis referências culturais. Afinal: “Perde-se muito da versatilidade dos processos culturais quando, para celebrar aquilo que os globalizadores não conseguem devorar, esquecemos o desejo de participar da globalização” (CANCLINI, 2003, p. 46). Vale salientar, porém, que para tratar de globalização, é necessário ponderar algumas assertivas. Muniz Sodré referenda esta necessidade chamando atenção para o que a palavra sugere.

O sentido de uma palavra como “globalização” ou o comportamento de um ator social em face desse sentido podem variar de um indivíduo para outro, de uma região do mundo para outra, ou mesmo de um curto período de tempo para outro (2005, p. 21).

Conclui-se que não se pode ver a globalização como paradigma, ainda que seja encarada como desfecho não evitável da modernidade por boa parte dos estudiosos que a tomam como campo de análise. Para atingirmos uma compreensão acerca da globalização, é fundamental se dar conta de seus vários contornos, considerando-a como um fenômeno multifacetado que recebe as mais diferentes abordagens.

2.3 Globalização, cultura popular e seu entorno numa dimensão

Segundo Ianni, “a globalização do mundo expressa um novo ciclo de expansão do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório de alcance mundial” (1999, p. 11). Para ele, este termo estaria associado à expansão ampliada do capital na era moderna. Vários autores sustentam que a globalização perpassa o modo de vida da contemporaneidade⁴. Giddens (2002), por exemplo, ao explicar os dilemas do “eu” na alta modernidade – quando a segregação da experiência e a abertura ao desconhecido são duas situações correntes – argumenta que as mudanças geradas pela modernidade encontram-se intrinsecamente vinculadas a influências globalizantes, e a menor sensação de ser presa das ondas galopantes de transformação global é perturbadora.

Mas, mesmo diante de novas relações sociais que parecem ultrapassar o contorno territorial, é preciso, conforme percepção de Jesús Martín-Barbero, perceber que “a globalização pesa tanto ou mais no plano dos imaginários cotidianos das pessoas do que sobre os processos macrossociais” (2005, p. 58). Este alcance da globalização no plano imaginário também é notado por Canclini, que em seu discurso observa a inexistência de um consenso acerca da nomenclatura “globalizar-se”.

Muito do que diz sobre a globalização é falso. Por exemplo, que ela uniformiza todo o mundo. Ela nem sequer conseguiu estabelecer um consenso quanto ao que significa “globalizar-se”, nem quanto ao momento histórico em que seu processo começou, nem quanto a sua capacidade de reorganizar ou decompor a ordem social (2003, p. 41).

A globalização, portanto, carece de aprofundamento teórico. Mas, embora se perceba a amplitude do fenômeno e os cuidados que devem ser tomados para dimensioná-lo, em se

⁴ Contemporaneidade, no sentido da ordem da percepção, limitude das realizações da modernidade.

tratando do potencial de ambivalência que apresenta, inclusive em relação à cultura, pois a “própria cultura encontra outros horizontes de universalização, ao mesmo tempo em que se recria em suas singularidades” (IANNI, 1999, p. 24), a globalização não pode estar ausente quando se pesquisa cultura popular. Afinal, não se pode deixar de registrar algumas anotações teóricas (aqui reproduzidas), por se reconhecer, ao se tratar de cultura popular, a necessidade de localizar as práticas populares no contexto da modernidade, traduzida como pensa Bauman, (1998), isto é, modernidade entendida como novos começos. Sem falar numa outra perspectiva – na medida em que se pode também optar por uma outra terminologia, a saber: cultura local –, e assim compreender como esta última vem se comportando num período histórico marcado por uma dimensão transnacional que parece afetar o planeta, como nos faz crer o autor Renato Ortiz. Ele se refere à emergência de relações sociais planetarizadas, que acionam uma desterritorialização das raízes culturais, delineando uma cultura internacional-popular, o que põe em pauta um conjunto de premissas através das quais compreenderemos as sociedades.

O movimento de desterritorialização não se consubstancia apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, este tipo de cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo (1994, p. 111).

Segundo Ortiz, estaríamos diante do aparecimento de uma cultura internacional-popular, na medida em que haveria uma modernidade-mundo, ou seja, uma certa idéia de um *continuum* espacial decorrente do fato das novas relações sociais acontecerem deslocadas da fisicalidade dos espaços, sendo que tal deslocamento – favorecido pelos serviços dos meios de comunicação que propiciam eixos de contato entre os mais distantes pontos do planeta – é

por Ortiz reconhecido a partir da percepção de que a globalização das sociedades e a mundialização da cultura são, em sua perspectiva, fenômenos que rompem com a integridade espacial, de modo que a categoria “nação” precisa ser revisada. “Refletir sobre a mundialização da cultura é de alguma maneira se contrapor, mesmo que não seja de forma absoluta, à idéia de cultura nacional” (*Ibid*, p. 116). Sobre os contornos da categoria nação tem muita serventia também o que diz Homi Bhabha: “a nação se transforma de símbolo da modernidade em sintoma de uma etnografia do contemporâneo dentro da cultura moderna” (1998, p. 209). E isto é dito por ele porque em seu repertório analítico, vê-se uma disposição para se opor ao nacionalismo como certeza histórica e estável, pois deposita força argumentativa em verificar a representação da nação como processo temporal.

A modernidade-mundo, para Ortiz, multiplica os referenciais identitários que constituem a narrativa do “nacional”, visto que os elementos que lhe compõem não estão mais somente vinculados ao registro do que está no interior das fronteiras, mas sim a um universo simbólico que transpõe as linhas divisórias entre as mais diversas partes do mundo, e tem o mercado como um dos grandes eixos das práticas sociais, na medida em que a sociedade do consumo funciona como o suporte da cultura internacional-popular. Para um entendimento mais preciso da relação entre o internacional-popular e o consumo, vale expor minimamente o que caracteriza a sociedade de consumo, cuja especificidade foi anunciada por Mike Featherstone, que, envolvido com as análises sobre o pós-modernismo, escreveu: “O termo *sociedade do consumo* introduz uma mudança: em vez de o consumo ser considerado como mero reflexo da produção, passa-se a concebê-lo como fundamental para a reprodução social” (1995, p. 109).

A mundialização da cultura, fenômeno gerador de inúmeras questões que têm norteado pesquisas referentes, por exemplo, à construção da identidade; ao papel do Estado-nação; ao espaço da diversidade, pois não se atinge por completo uma homogeneidade global;

às novas condições de trabalho provocadas pela expansão do capitalismo que parece transformar o mundo numa fábrica, dentre outras, tem recebido tratamento analítico por parte de uma série de autores, alguns inclusive já explorados nestas páginas, a exemplo de Octavio Ianni (1999), que se preocupa com os desdobramentos da globalização na divisão internacional do trabalho, e Stuart Hall (2003a), que se interessa em perceber o efeito da diáspora pós-colonial. Verifica-se uma tentativa para compreender os contornos que a vida social assume em virtude das novas características das sociedades complexas, características estas que, na acepção de Zygmunt Bauman (1998), podem ser reunidas em quatro traços importantes, a saber: a nova desordem mundial, a desregulamentação universal, o enfraquecimento das redes de segurança, e a indeterminação do mundo futuro. Esses aspectos evidenciam, segundo ele, o teor da incerteza presente.

Diante então do que foi dito sobre globalização, a condução teórica acerca do processo da globalização sublinhada neste trabalho é exatamente aquela que expõe o contorno ambivalente que lhe caracteriza, pois já é consenso que as expansões globalizantes também podem reacender a dimensão local, dando-lhe novas nuances. Afinal, em tempos de tons globais, além das cidades globais descritas por Octavio Ianni (1999) como aquelas onde se encontram os centros de decisão, a exemplo da sede do Banco Mundial, a diversidade ganha relevância chegando a alcançar o ponto extremo da diferença, como é o caso dos movimentos afirmativos, sendo um deles o da militância ambiental. Mike Featherstone descreve assim a globalização:

Um processo através do qual uma série de fluxos culturais produz, *em primeiro lugar*, tanto homogeneidade cultural e desordem cultural, ao entrelaçar bolsões anteriormente isolados de cultura relativamente homogênea que, por seu turno, produzem imagens mais complexas das outras reações que, por sua vez, também geram um fortalecimento de identidade; e, também, *em segundo lugar*, culturas transnacionais, que podem ser consideradas autênticas “terceiras culturas”, direcionadas para além das fronteiras nacionais (1994, p. 12).

Além da admissão de que já se pode falar em culturas articuladas para além das fronteiras nacionais, conforme está pautado na afirmativa de Featherstone, muitos outros teóricos já reconhecem também que o tradicional não é dissolvido pela industrialização em larga escala dos bens simbólicos. Canclini (1998) é um deles, o que fica visível quando retrata a quebra das coleções como sinal de que não se tem mais a fixação das práticas artísticas populares, ele fala da agonia das coleções como sintoma mais claro de como se dissolvem as classificações que diferenciavam o culto do popular e ambos do massivo, processos cambiantes de desterritorialização; remodelação tecnológica das práticas sociais e realocização das velhas e novas produções simbólicas.

Parece mesmo existir uma situação em que é possível verificar a coexistência de referenciais ou, nas palavras ainda de Featherstone: “As variedades de respostas ao processo de globalização sugerem com toda a clareza que existe pouca perspectiva de uma cultura global unificada; pelo contrário, existem muitas culturas no plural” (1994, p. 17). Por esta via de resposta, está praticamente descartada a hipótese de uniformidade cultural do mundo. Até porque não se pode esquecer o que Alfredo Bosi expressa: “Existe na sabedoria popular a presença dos contraditórios, das coisas reversíveis e das coisas perecíveis. A tendência mais forte, porém, reside na alta probabilidade que têm as coisas de voltar. Porque nada parece definitivo na cultura do povo” (1987, p. 52).

É preciso, então, se dar conta de que diante de um novo cenário, no qual as conexões entre as diversas partes do mundo são mais comuns, apresenta-se como necessidade indispensável: contextualizar as culturas populares numa dimensão transnacionalizada, tomando “as fronteiras como laboratório para o global” (CANCLINI, 2003, p. 31). Frente a este acontecimento, as culturas populares não ficariam imunes aos efeitos de uma lógica de capital cada vez mais industrializada. Afinal, não dá para conceber a globalização como uma realidade de mão única, de maneira que é questionável adotar uma ótica apocalíptica que a

considere como um rolo compressor que somente aniquila as referências culturais, ditas de raiz.

Os repertórios folclóricos locais, tanto aqueles ligados às artes cultas quanto às populares, não desaparecem. Mas seu peso diminui em um mercado onde as culturas eletrônicas transnacionais são hegemônicas, quando a vida social urbana se faz cada vez menos nos centros históricos e mais nos centros comerciais modernos, quando os passeios se deslocam dos parques característicos de toda cidade para os *shoppings* que imitam uns aos outros em todo o mundo (*Idem*, 2001, p. 134).

Entretanto, convém registrar que mesmo fazendo uma revisão crítica das assertivas teóricas que apontam para a exploração e apropriação das referências culturais por parte do mercado, chamando a atenção para o fato de que outras leituras podem ser feitas em situações nas quais se apresenta o viés mercadológico, não se pode deixar de reconhecer a força que o mercado exerce na vida social no sentido da padronização. Tal reconhecimento, porém, deve ser feito com o cuidado também de verificar que a ação de mercado não implica necessariamente na completa homogeneização. Diante deste informe, cabe inclusive enunciar que somente pesquisas mais específicas poderão dar conta desta contradição, envolvendo a força das práticas mercadológicas e as suas conseqüências e as suas respostas concretas nas comunidades locais.

Talvez somente um estudo mais detido de situações empíricas consiga demonstrar nuances de uma realidade que permita discutir o paradigma, segundo o qual, o mercado em contato com a cultura popular acarretaria perda para esta e ganho exclusivamente para aquele. Reconhecida como um termo traiçoeiro da cultura popular, na acepção de Stuart Hall, a tradição, segundo ele, funciona em geral menos como “doutrina do que como repertórios de significados” (2003a, p. 74), pois entende que: “A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos” (*Ibid*, p. 259).

No que toca à realidade brasileira, são significativas as investigações de pesquisadores da Fundação Joaquim Nabuco⁵ sobre cultura popular, pois eles reconhecem que as danças e folguedos tradicionais se tornaram alvo de exportação e, para sobreviverem no contexto do capitalismo, criam e recriam novas formas de adaptação, conforme pode ser conferido nos estudos de Rúbia Lóssio (2005), que ainda indica o surgimento de grupos para-folclóricos ou chamados grupos alternativos que invadem a classe média e a elite. Segundo essa autora, os folguedos e danças, que antes eram encarados com preconceito, agora são valorizados e reconhecidos pelas pessoas desses segmentos socioeconômicos. O maracatu rural ou nação, o caboclinho, o congo, o bumba-meu-boi, a folia de reis, a cavalcada, entre outros, ganham destaque na mídia, atraem pesquisadores em teses de doutorado e mestrado, que estudam desde a sobrevivência até as práticas populares nos dias atuais, analisando as permanências e alterações nestas práticas culturais populares, e como os seus produtores enfrentam as demandas na era globalizada, produzindo CDs, *home-pages* e produtos reciclados, e adquirindo celulares e computadores, por exemplo.

2.4 A indústria cultural na perspectiva da Escola de Frankfurt

As assertivas dos autores da Escola de Frankfurt são comumente visitadas quando se há interesse em verificar a cultura de massa como campo de análise. “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear” (1978, p. 114), escreveram Adorno e Horkheimer, e assim denunciaram os feitos da indústria cultural como propagadores da cultura de massa. Logo,

⁵ Situada no Recife, Pernambuco, esta Fundação tem como missão: Produzir, acumular e difundir conhecimentos; resgatar e preservar a memória; e promover atividades científicas e culturais, visando à compreensão e ao desenvolvimento da sociedade brasileira, prioritariamente a do Norte e do Nordeste do país.

pode-se afirmar que esses dois pensadores, fundadores da Teoria Crítica, produziram um tipo de abordagem que não antevê nenhuma possibilidade de resultado satisfatório no amplo alcance que a cultura de massa tem na vida social.

Nesta perspectiva, em se tratando de um contato da cultura de massa com a cultura popular, estes dois autores não pontuam nenhuma possibilidade de efeitos favoráveis para as práticas populares, pois, em casos deste tipo, a cultura popular, segundo eles, seria apenas apropriada pela cultura de massa, e o resultado seria a perda de sua “originalidade” com vistas a atender a demandas do mercado. Suas feições particulares são redesenhadas, de modo que a cultura de massa auferir lucro à custa da mercantilização desse redesenho, e, uma vez havendo processos de massificação, vive-se a dissolução do popular, prevendo-se inclusive sua completa extinção se nenhuma política de proteção for promovida contra a influência da indústria cultural.

A Escola de Frankfurt propagou a expressão “indústria cultural”, conceito elaborado por Adorno e Horkheimer, que, quando escreveram “A indústria cultural – o iluminismo como mistificação de massas”, categoricamente declararam: “por hora a técnica da indústria cultural só chegou à estandardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica social” (*Ibid*, p. 160). As formulações acerca da indústria cultural são carregadas então de um sentido de desconfiança em relação a seus feitos. Nesta perspectiva, a indústria cultural teria uma potência avassaladora capaz de converter a cultura em mercadoria, sobretudo, em diversão.

A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despedido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feito das mercadorias (*Ibid*, p. 126).

Os comandos da indústria cultural estariam permanentemente voltados à promoção da diversão, e o público não exercitaria nenhum protagonismo, afinal, o homem se comportaria como um pseudo-ser genérico⁶ completamente dominado pelos feitos de uma produção massiva que encara o indivíduo como “meras encruzilhadas das tendências do universal” (*Ibid*, p. 145). Em resumo, a indústria cultural seria uma espécie de avalanche da qual dificilmente alguém poderia escapar. Logo, a cultura popular, em situações de alinhamento com a cultura de massa, na concepção de Adorno e Horkheimer, fatalmente estaria destinada à completa homogeneidade.

A produção teórica da Escola de Frankfurt, ao tratar determinados fenômenos que dão margem a análises acerca da propagação de práticas culturais, através dos meios de comunicação de massa, resulta então em inferências filosóficas de caráter absoluto. Corretamente estes autores apontam para a tendência de subordinação da cultura à reprodução do capital e à mercantilização da vida social. Contudo, não renunciaram à concepção do próprio Marx (1989) de compreensão dos sujeitos enquanto agentes históricos ativos, logo com amplas possibilidades de reagir ao processo de homogeneização da indústria cultural. Por isso tomam como totalizante a tendência da cultura de massa em se apropriar de valores tanto da cultura de elite quanto da cultura popular, dissolvendo a tradicional oposição entre “alta cultura” e “cultura popular”, criando assim uma “barbárie estilizada”. Aos olhos deles tudo que passa pela indústria cultural é descaracterizado, em outras palavras, sofre um processo de pasteurização em nome do lucro.

⁶ Aceito que os autores, ao referirem-se ao ser genérico, apontam para a falsificação destes, pois o ser genérico na formulação hegeliana e, posteriormente, na marxista, implicaria num conteúdo universal que seria expresso pelos sujeitos. Um pseudo-ser genérico, ao contrário, expressaria uma falsa universalidade com os indivíduos reconhecendo-se a partir de características que lhe são atribuídas, aqui no caso pela indústria cultural.

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 (*Ibid*, p. 173).

Compreende-se então que a produção de bens culturais como itens de consumo é uma reflexão que ocupou de forma preponderante os estudos realizados pelos teóricos da Escola de Frankfurt. As relações entre cultura de massa e cultura popular – traçadas por eles – foram problematizadas por outros autores que lhes consideram por demais influenciados pelos efeitos da Revolução Industrial e da padronização imposta às mercadorias pela grande indústria. Tais autores, como é o caso de Jesús Martín-Barbero, alertam para o atual processo de mundialização, afirmando: “Não se pode, portanto, confundir mundialização com *padronização* dos diferentes âmbitos da vida, que foi o que a revolução industrial produziu (2005, p.60).

O que explica a chamada dos autores da Escola de Frankfurt para o debate aqui realizado é a feição de bem simbólico que o Reisado Senhor do Bonfim exhibe, por se comportar como uma prática popular que, singularmente, incorpora um tom de evento cultural, visto que realiza apresentações para além do calendário natalino, configurando-se então como uma espécie de grupo artístico-popular. Essa característica lhe sugere uma dimensão de produto, o que, em termos de teorização, pode atrair os escritos de Adorno e Horkheimer, uma vez que os dois deliberadamente afirmam: “A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada” (1978, p. 151).

Contudo, a linha frankfurtiana é apenas um dos caminhos analíticos a serem observados quando se examina reflexivamente uma experiência cultural, e claro que ao se fazer um estudo no qual a cultura é o objeto, sem dúvida, os resultados alcançados seguramente tendem a qualificar a relação da cultura de massa com a cultura popular como

danosa e unilateral, na medida em que a cultura de massa apenas causa “males” às práticas populares, já que lhes massifica, e estas nada aproveitam da aproximação, visto que em tais condições de apropriação seriam vítimas de uma descaracterização. Afinal, na ótica frankfurtiana, a indústria cultural, sem nenhum cuidado, massifica a cultura popular retirando-lhe o que tem de singular para ser propagado sem freios em nome do lucro.

Está evidente que as reflexões frankfurtianas intensificam o teor crítico quando teorizam a composição dos bens simbólicos como mercadoria. A referida composição é vista como completamente prejudicial para a sociedade, pois esta ficaria privada do poder de escolha e destituída de senso crítico. Esta idéia é tão incisiva na condução analítica de Adorno e Horkheimer que eles chegaram a escrever: “A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas” (*Ibid*, p. 119). Porém, esta opção de raciocínio, considerando as novas facetas da produção cultural, as novas reinvenções experimentadas pela cultura popular frente aos fenômenos que planetarizam as relações sociais, como menciona Ortiz (1994), e percebendo que não se pode enviesar nenhuma noção a ponto de cristalizá-la sem chance de contrapontos, precisa ser redimensionada com a ajuda de outras perspectivas, sendo uma delas os estudos dos processos de hibridação que reconhecem a chance de novos alcances quando se tem a aproximação da cultura popular com outras experiências, inclusive, mercadológicas, como já foi levemente indicado em linhas anteriores e será a partir de agora mais detidamente descrito.

Ainda no enfoque da Escola de Frankfurt, percebe-se que se trata de uma via discursiva que dimensiona a cultura de massa como acachapante, desdobrando-se pela cultura de elite e cultura popular, categorias analíticas que, ao longo do tempo, foram alvos de crítica devido à difícil precisão que pode ser dada a cada uma delas. Nesta direção, argumentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari merecem ser consultados, na medida em que se referem ao

conceito como campo vibratório que tem um contorno histórico e, portanto, é esperado que sofram alterações.

E se conceitos podem ser substituídos por outros, é sob a condição de novos problemas e de um outro plano, com relação aos quais (por exemplo) ‘Eu’ perde todo o sentido, o começo perde toda necessidade, os pressupostos toda diferença – ou assumem outras. Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação (1992, p. 40).

Estes pensadores informam ainda que “os novos conceitos devem estar em relação com problemas que são os nossos, com nossa história e, sobretudo, com nossos devires” (*Ibid*, p. 40). Tem-se aí, portanto, um bom terreno para justificar porque as relações a respeito de conceitos, por exemplo, estão propensos a excessos. Em outras palavras, se um desavisado pesquisador não tiver em mente a dinâmica móvel e fragmentária que constitui os conceitos, segundo Deleuze e Guattari, ele pode esvaziar o conteúdo de um conceito, rotulá-lo de insuficiente, ou equivocadamente lhe assegurar o selo de desprovido de sentido.

E o que se verifica com os conceitos frankfurtianos é que precisam realmente ser revistos diante de uma nova dinâmica sociocultural altamente mediada pelos meios de comunicação, a ponto de funcionarem como novos mecanismos de sociabilidade. Por vezes, é o conteúdo transmitido por uma telenovela que aciona o diálogo que garantirá a interação entre pessoas desconhecidas que estão, temporariamente, num mesmo contexto, a exemplo do interior de um ônibus ou uma sala de espera de um consultório médico. Em suma: pode-se reconhecer a participação dos meios de comunicação na sociabilidade de uma sociedade altamente midiaticizada.

As mensagens recebidas via televisão e outros meios são, comumente, sujeitas à elaboração discursiva: elas são discutidas pelas pessoas no curso de suas vidas cotidianas, tanto dentro da região primária de recepção, como numa variedade de outros contextos interativos nos domínios públicos e privados (THOMPSON, 2002 p. 317).

Para se ter uma noção da midiatização da cultura moderna, vale consultar o aporte de John Thompson, que ao empreender um esforço para compor uma Teoria Social da Comunicação de Massa, considerando em suas observações a necessidade de analisar as formas e processos sociais dentro dos quais, e pelos quais, as formas simbólicas permeiam o mundo social, ilustra formulações que evidenciam a dimensão central dos meios de comunicação na sociedade moderna. Para este autor, as trocas simbólicas constituem-se na marca principal das relações sociais contemporâneas, e ciente disso ele problematiza os ganhos mercadológicos que podem advir destas trocas, tomando como trocas simbólicas: gestos, expressões lingüísticas, obras de arte etc. Para deixar evidente o que está afirmando em relação à midiatização da cultura moderna, Thompson acredita que identificar a comunicação de massa apenas como um conjunto amplo de instituições e produtos de mídia é uma análise restrita, e por isso problematiza o termo “massa”, dizendo que o termo “massa” não deve estar associado apenas a uma interpretação quantitativa, é preciso verificar a pluralidade de receptores.

Por isso, o termo “massa” não deve ser tomado em termos estritamente quantitativos; o ponto importante sobre comunicação de massa não é que um determinado número ou proporção de pessoas receba os produtos, mas que os produtos estão, em princípio, disponíveis a uma pluralidade de receptores. Ainda mais: o termo “massa” é enganador enquanto sugere que as audiências são como amontoados inertes e indiferenciados. Tal percepção obscurece o fato de que as mensagens transmitidas pelas indústrias da mídia são recebidas por pessoas específicas, situadas em contextos sócio-históricos específicos (*Ibid*, p. 287).

Na ótica de Thompson, não se pode esquecer as peculiaridades das pessoas-receptoras e seus singulares contextos sociohistóricos. Ao se perceber potenciais especificidades na recepção, abre-se a possibilidade de verificar a recepção de mensagens como um processo ativo, inerentemente crítico e socialmente diferenciado. Ele admite então um processo de recepção mais elaborado do que prescrevem alguns teóricos da mídia fieis ao pensamento dos frankfurtianos, e para elucidar o seu propósito reflexivo, que é analisar a interação social mediados, aponta para peculiaridades dos meios técnicos de comunicação, que estabelecem modos de recepção e, por conseguinte, de interação diferenciados.

Os meios facilitam a interação através do tempo e do espaço, modificam a maneira como as pessoas agem sabendo que os outros (com quem falam) estão distantes, modificam-se as respostas em função disso e também modificam o processo de recepção. O desenvolvimento dos meios técnicos possibilita formas de interação social que independem de um local físico comum. Os meios de massa permitem tipos específicos de interação mediada entre produtores e receptores – Quase Interação Mediada. Logo, ao contrário de um público despreparado para receber os produtos midiáticos, tem-se um público abastecido de um poder de crítica.

2.5 A sociedade do espetáculo na percepção de Guy Debord

A proposta teórica de Adorno e Horkheimer, se não for relativizada, pode beirar o paroxismo no que se refere ao raio de alcance da indústria cultural, o que também pode acontecer com a concepção de espetáculo proposta por Guy Debord. Tanto em um arcabouço teórico quanto em outro, as práticas sociais são vistas como permanentes alvos dos interesses puramente mercadológicos. No primeiro, essas práticas são alvos dos feitos da indústria

cultural, no segundo, do espetáculo, cujo entendimento preencheu as referências de Debord, símbolo maior da Internacional Situacionista (IS), que, embasado no que compreendia da sociedade em 1967, explorou, a partir da Teoria Crítica, o que Mc Luhan já tinha se ocupado de reverenciar até meados de 1976, quando começou a mudar suas conclusões sobre a aldeia global.

Mas o espetáculo não é o produto necessário do desenvolvimento técnico, visto como desenvolvimento *natural*. Ao contrário, a sociedade do espetáculo é a forma que escolhe seu próprio conteúdo técnico. Se o espetáculo, tomado sob o aspecto restrito dos “meios de comunicação de massa”, que são sua manifestação superficial mais esmagadora, dá a impressão de invadir a sociedade como simples instrumentação, tal instrumentação nada tem de neutra: ela convém ao automovimento total da sociedade (DEBORD, 1997, p. 20).

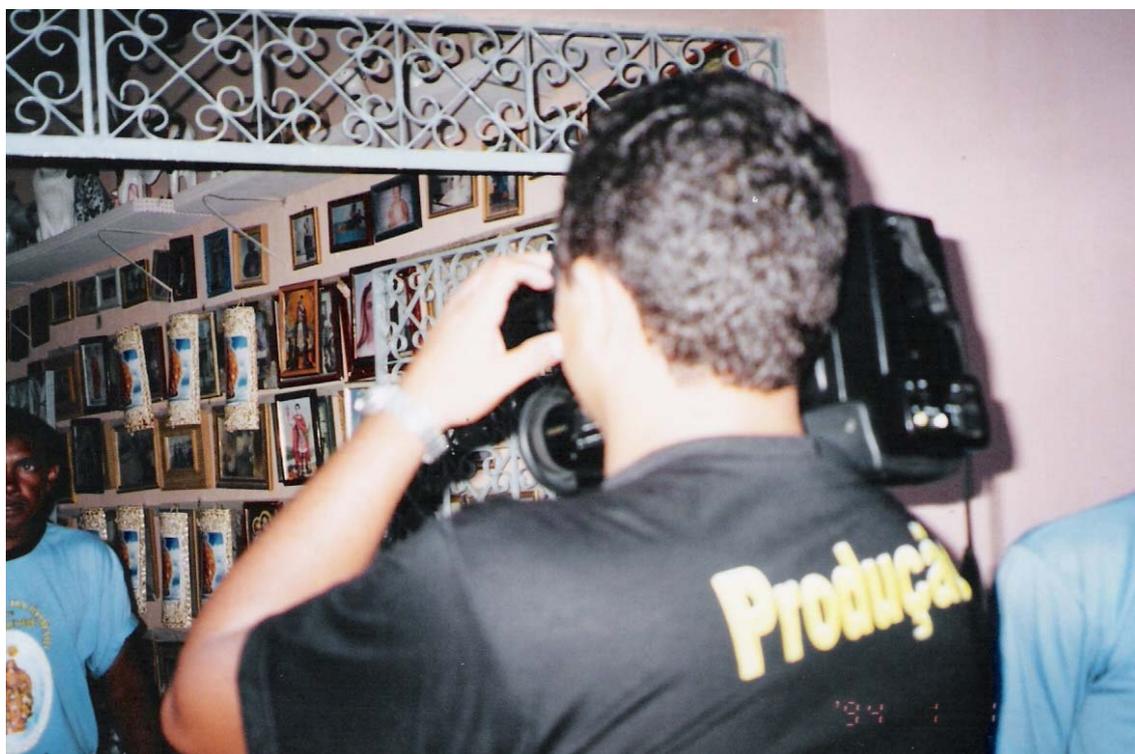


Figura 7 – Cinegrafista contratado pelo empresário, que patrocina a Romaria, registra o evento

Debord, ao questionar o espetáculo, voltou-se sobretudo ao esvaziamento histórico provocado pela sociedade capitalista, que na sua opinião, tudo *economiciza*, fetichizando todas as relações sociais. Nesta situação a mercadoria exerceria um fascínio extraordinário sobre os indivíduos: “O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado como ele é, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem” (*Ibid*, p. 28). Para ele, o espetáculo “é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” (*Ibid*, p. 30).

Se por um lado Debord denuncia uma face da sociedade capitalista, por outro lado nega a possibilidade de outras formas de trocas sociais a não ser as mercantis. Logo, o espetáculo vê-se restringido ao quadro da reprodução do capital. Por isso é imprescindível checar de qual espetáculo ele está falando, pois, conforme explicitaremos mais adiante, é necessário considerar a faceta espetacular da vida social como um dos seus componentes para além dos processos artificiais de espetacularização, ou seja, também deve ser encarada como elemento vivo e integrante de todas as sociedades. Porém, é justamente apresentando um enfoque mais crítico que Debord registrou o traço aparente que delinea a vida moderna, esta que, segundo ele, se antes emergiu do *ser* para o *ter* já pode, por sua vez, passar para o *parecer*, envolvendo-se num sistemático esquema de consumo ilusório: “o consumidor real torna-se consumidor de ilusões” (*Ibid*, p. 33). E por meio desta compreensão, ele chegou a categorizar o espetáculo como um aspecto fundante da atual sociedade.

Considerando em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade (*Ibid*, p. 14).

Percorridas as idéias de Adorno e Horkheimer e as do autor Guy Debord, tem-se uma abordagem bastante crítica, mas que sugere reservas, tanto em relação aos efeitos da indústria cultural sobre os indivíduos, quanto à lógica do espetáculo. Mas, ao apreciar outras contribuições teóricas, é possível verificar limites no modo como esses autores posicionaram-se frente a alguns fenômenos.

2.6 Contrapontos a Adorno, Horkheimer e Guy Debord

Não resta dúvida de que as contribuições de Adorno e Horkheimer são necessárias para uma discussão sobre circuitos culturais que envolvem a cultura popular, mas é necessário verificar novos processos de produção industrial, outros formatos que aparecem como um novo tipo de bens, outras experiências de circulação massiva e transnacional e novos tipos de recepção e apropriação, que passaram a acontecer e a afetar as dicotomias: subalterno/hegemônico, tradicional/moderno (CANCLINI, 2000). Convém reconhecer que os contornos conceituais fornecidos pela Escola de Frankfurt precisam ser revistos, pois eles não exploraram – num movimento de mão dupla – as contradições que podem advir da relação da cultura (elite e popular) com a cultura de massa como, por exemplo, assinala posteriormente Ecléa Bosi ao vislumbrar a relação bipolar entre cultura de massa e cultura popular, sugerindo que: “Ante a pergunta – ‘A cultura de massa vai absorver a cultura popular? -, podemos pensar em outra pergunta: - “A cultura popular vai absorver a cultura de massa?” (1986, p. 65).

A autora mostra-se disposta a verificar a cultura popular para além de um sistema que se fixa distanciadamente de outras práticas sociais, pois em sua concepção a cultura popular, tanto do ponto de vista histórico como do funcional, pode penetrar a cultura de massa

apanhando seus elementos e perfazendo o cotidiano em arte. Trata-se da possibilidade de ressignificação num fluxo contínuo e dialético. A tônica deste tipo de abordagem é a multiculturalidade. Prioriza-se uma perspectiva que enxerga a cultura popular como uma possibilidade aberta a intercâmbios interculturais, processos de reelaboração simbólica, conexões com diferentes linguagens, como é o caso da produção audiovisual, experiência que pode ser ilustrada, por exemplo, através do projeto “Bahia Singular e Plural” produzido pelo Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (Irdeb), e que registra folguedos populares encontrados no interior do estado. Tal iniciativa é, na acepção do professor Armindo Bião (1999), muito mais que um registro – e uma ação de animação – cultural, é a confirmação de uma hipótese: as tecnologias de telecomunicação podem oferecer novo fôlego às formas tradicionais de brincadeiras populares. Constatamos assim uma realidade que mina, em certa medida, as assertivas dos frankfurtianos, as quais foram revisadas por Canclini:

A noção de *indústrias culturais*, útil aos frankfurtianos para produzir estudos tão renovadores quanto apocalípticos, continua servindo quando queremos nos referir ao fato de que cada vez mais bens culturais não são gerados artesanal ou individualmente, mas através de procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram; entretanto, esse enfoque costuma dizer pouco sobre *o que é produzido* e *o que acontece* com os receptores. Também ficam de fora do que estritamente essa noção abrange, os procedimentos eletrônicos e telemáticos, nos quais a produção cultural implica processos de informação e decisão que não se limitam à simples manufatura industrial dos bens simbólicos (1998, p. 257).

Assim o autor amplia o campo de observação e reconhece os moldes das produções culturais numa dimensão que não se ancora puramente na concepção de indústria cultural delineada pelos frankfurtianos. Afinal, existem circuitos que acontecem sob perspectivas mais renovadoras e emancipatórias, de modo que ele aponta a perda de funcionalidade da definição de popular que, de um modo geral, move o pensamento dos comunicólogos, os quais para

Canclini ainda estão embevecidos com os efeitos que a televisão provocou no que se refere à multiplicidade da audiência na fase primitiva de públicos (*Ibid*, p. 261).

Em contato com um dado desta natureza, é possível pôr em outro patamar de análise a questão das relações contraditórias entre indústria cultural e cultura popular, a qual é investigada por pesquisadores de várias apetências científicas, sendo objeto de abordagens inter, multi e transdisciplinar (em que pese toda a complexidade envolvida na utilização desses termos), o que tem enriquecido o debate e dado abertura ao pensamento polissêmico, sempre cientes de que a delimitação do que pode ser chamado de cultura popular não é tarefa simples.

A noção de cultura popular tem, desde sua origem, uma ambigüidade semântica, devido à polissemia de cada um dos dois termos que a compõe. Nem todos os autores que recorrem a esta expressão dão a mesma definição ao termo “cultura” e/ou “popular”. O que torna o debate entre eles bastante difícil (CUCHE, 2002, p. 147).

A definição de cultura popular é um esforço intelectual difícil de ser empreendido, e a condução teórica assume os contornos científicos que são condizentes com o invólucro perceptivo no qual se inscreve a leitura que dela é feita, conforme ficou elucidado no início deste capítulo, de modo que, após percorrer algumas definições, está reproduzida como a mais apropriada noção, para o andamento da pesquisa em foco nestas páginas, a construção conceitual de Canclini (1983), cuja preocupação está em ver como se refazem as culturas populares no capitalismo. Não se pode negar que a abordagem da cultura popular pode assumir distintas acepções, inclusive uma nuance pós-moderna, sendo o “pós-moderno” entendido como questionamento dos pressupostos da modernidade.

Steven Connor (1993) admite um paradoxo que se transmite na dualidade que caracteriza a teoria da cultura popular contemporânea, atrelada a uma lógica oposicional de

dominante e marginal que não lhe possibilita a junção das duas categorias, e assim ilustra um prisma analítico que faz uso da nomenclatura “pós-moderno”, quando se propõe a analisar os rumos de alguns fenômenos, dentre eles, a cultura. Ele ressalta que o dominante na cultura contemporânea é a projeção de múltiplas diferenças, como também aponta Bauman (1999), em sua análise na qual ilustra os turistas e os vagabundos.⁷ Em suas incursões pelo que chama de “cultura pós-moderna”, Steven Connor alcança patamares de análise que permitem enquadrar também a cultura popular num registro dito pós-moderno.

Na cultura popular, como em outros campos, a condição pós-moderna não é um conjunto de sintomas simplesmente presentes num corpo de evidência sociológica e textual, mas um complexo efeito do relacionamento entre prática social e a teoria que organiza, interpreta e legitima as suas manifestações (1993, p. 149).

O que se tem cada vez mais de ser aceito é que a forma categórica como a cultura popular era abordada por alguns intelectuais precisa mesmo ser revista, como diz Canclini: “as novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais” (2000, p. 283). Este também é o reconhecimento feito por Jesús Martín-Barbero (2005), quando ele faz uma leitura tentando decodificar a transformação cultural ocorrida em virtude do dinamismo das práticas populares. O movimento que vem acontecendo em termos culturais, considerando a força comunicativa, não permite que se continue a ver a cultura popular como puramente estática, sem chances de revigorar-se.

Em suas aferições, Barbero mostra-se atento a duas situações pautadas no campo analítico: uma diz respeito ao indicativo de Octavio Ianni (1999) de que o mundo deixou de

⁷ Trata-se de um desdobramento que advém da sua abordagem que põe como ordem da pureza nas sociedades pós-modernas o consumo, de modo que “o fora da ordem” é o consumidor fêlho, que ele chama de vagabundo. O incluído é o turista que usufrui do mundo como um parque de diversões, ao passo que o vagabundo o atravessa como uma armadilha. Ver BAUMAN, Zygmunt. “Globalização: As consequências humanas”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

representar apenas um suporte físico, pois, em virtude da expansão do capital e das novas relações sociais que transpõem fronteiras, ganhou ares de ente histórico, e a outra se refere à formulação de Ortiz (1994) sobre a desterritorialização, e que ilustra o esvaziamento de certas referências para o preenchimento alhures de tantas outras, e estas não necessariamente deliberadas pelo Estado-nação. Ciente destas tendências, Barbero avança informando sobre um “desenraizamento que leva à hibridação das culturas” (2005, p. 60). Em seu esquema, ele posiciona os meios de comunicação e os fenômenos que chama de globalização comunicativa como processos que não devem ser pensados apenas como meros processos de homogeneização, pois é mais que preciso assumir que o que está em jogo hoje é uma profunda mudança no sentido da diversidade.

Até pouco tempo atrás a diversidade cultural foi pensada como uma heterogeneidade radical entre culturas, cada uma enraizada em um território específico, dotadas de um centro e fronteiras nítidas. Qualquer relação com outra cultura se dava como estranha/estrangeira e contaminante, perturbação e ameaça, em si mesma, para a identidade própria. O processo de globalização que agora vivemos, no entanto, é ao mesmo tempo um movimento de potencialização da diferença e de exposição constante de cada cultura às outras, de minha identidade àquela do outro (*Ibid*, p.60).

2.6.1 Outras abordagens: os processos de hibridação e a Etnocenologia

O estudo dos processos de hibridação acionado por Canclini é por demais válido para a construção de inferências sobre o Reisado Senhor do Bonfim, uma vez que se verifica, por exemplo, os ganhos alcançados pelo Reisado em virtude de sua abertura para outras experiências, como aconteceu quando seus tocadores inscreveram suas composições num concurso de música promovido pelo estado de Alagoas, o que demandou a gravação, em estúdio, de um cd, prática esta que tem a ver com a defesa que Canclini faz da multiculturalidade, quando, ao usar o termo hibridação – o que faz reconhecendo sua origem

biológica, mas já sinalizando que as Ciências Sociais importam inúmeras noções de outras disciplinas (2003, p. XVIII) – considera a interculturalidade uma possibilidade proveitosa.

As contribuições dadas pelos processos de hibridação deixam evidente que um repensar acerca das relações em torno da cultura popular torna-se mais que necessário, num período em que se tem um movimento muito mais intenso e visível de aproximação entre esferas sociais, na medida em que se confirma, até certo grau, teias globais. Tem-se o que pode se chamar de tradições reformuladas e intercâmbios modernos proporcionando uma multiplicidade de novos quadros que levam a considerar, nos moldes de Norbert Elias⁸ (1999), a cultura popular como uma permanente (re)configuração no tempo. Sendo assim, a hibridação se estabelece como possibilidade de manutenção das práticas artísticas populares, e Canclini chega a afirmar: “Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma” (2003, p. 22). Ele está ciente de que as alterações podem gerar ganhos para a cultura popular.

2.6.2 Etnocenologia

Sobre o sentido fundador do espetacular se posicionam os teóricos das artes cênicas, entre os quais, aqueles que arquitetaram a Etnocenologia, disciplina inserida no leque das etnociências como a etnociência do espetáculo e que encontra, portanto, na espetacularidade o argumento para pesquisar, dentre outras coisas, a cultura popular. Um deles, o francês Jean-Marie Pradier diz: “Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma

⁸ O conceito de configuração coloca o problema das interdependências humanas no centro da teoria sociológica. “(...) As dependências recíprocas das pessoas não são obviamente sempre as mesmas em todas as sociedades nos seus vários estádios de desenvolvimento. (...) as interdependências mudam, à medida que as sociedades se tornam cada vez mais diferenciadas e estratificadas” (ELIAS, 1999, p. 147).

forma distinta das ações banais do cotidiano” (1998, p. 24). Em sua percepção, as atividades espetaculares humanas consistem num traço da espécie, de modo que ele chega a reconhecer a existência de uma lacuna que seria a “ausência de uma teoria fundamental do ‘espetacular’ humano” (*Ibid*, p. 25). Constata-se que, nas palavras de Pradier, o espetacular, entendido como forma de ser, possibilita um sentido acerca do espetáculo que se difere, e muito, daquele tecido por Guy Debord. Ainda falando sobre Debord, que reconhece ser o “espetáculo não um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, p. 14), nota-se que em sua visão o espetacular é posto como um extrato já normalizado pela sociedade, quando afirma: “A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculista” (*Ibid*, p. 17).

Com uma proposta de se voltar às formas espetaculares “que não pertencem ao sistema codificado do teatro tradicional” (KHASHNADAR, 1998, p.58), a tendência à demarcação de uma vasta área de pesquisa é, pois, um perigo constante no campo da Etnocologia, cuja serventia se materializa na leitura dos “comportamentos humanos espetaculares organizados” (BIÃO, 1998, p. 15), único e verdadeiro motivo de atenção dos estudiosos dessa disciplina, que, na esteira das etnociências, vem se firmando como um poderoso braço disposto a edificar um discurso comprometido com a valorização do saber popular e com a desconstrução de um olhar etnocêntrico sobre as culturas que nos soam estranhas. O pendor à marcação de um extenso raio de atuação ocorre em função de a ampla disciplina nos deixar tentados a relativizar excessivamente a verdade, o que pode vir a prejudicar a apreciação da prática examinada, que vale dizer, nem sempre carrega o selo de ser um fato nunca tido como objeto de estudo, pois a Etnocologia não se propõe a estudar um território de atuação virgem do ponto de vista científico. Afinal, algumas práticas já foram investigadas por teóricos de outras áreas de estudo, como Eugênio Barba (1994), na

Antropologia Teatral, e Shechner (2002), juntamente com Turner (1988), nos *Performances Studies*.

O espetacular, no entanto, pode encontrar raiz já na própria “Poética”, célebre obra de Aristóteles, na qual já era possível observar, de sua parte, o interesse em estudar a reinvenção da cultura, visto que a imitação, fio condutor do clássico escrito aristotélico, pode ser considerada uma forma de reelaboração do que existe, seja no campo natural, seja no cultural como foi confirmado por Muniz Sodré: “os gêneros artísticos (tragédia, comédia, epopéia, dança, pintura, etc) estudados por Aristóteles na Poética têm em comum a imitação da realidade natural e humana” (1996, p. 104). E tomando a cultura popular como recurso para delinear melhor sua posição, Sodré diz que “foi a partir das máscaras africanas que Picasso criou o cubismo; a partir da pintura de areia dos índios Navajos, o norte-americano Jackson Pollock rejeitou o cubismo e criou o expressionismo abstrato” (*Ibid*, p 121). Vale indicar, também, o pensamento de Walter Benjamin, quando ele afirma:

“Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (1987, p. 166).

Conduzindo a discussão aqui pautada para o campo dos estudos feitos sobre folclore, pode-se afirmar que os fatores comumente utilizados para a identificação de uma prática cultural como folclórica: “aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade”⁹ não contemplam entre seus indicativos o aspecto da espetacularidade. O folclore sendo um instrumento educativo, como mostra Ecléa Bosi ao afirmar que “o Folclore é uma 'educação

⁹ VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, quando a Carta do Folclore Brasileiro foi revisada.

informal' que se dá ao lado da sistemática, como educação que orienta e revigora o comportamento, faz participar de crenças e valores, perpetua um universo simbólico” (1986, p. 65), condicionou o nosso olhar diante da cultura popular. Tendo surgido na Inglaterra para designar a cultura que não era considerada de elite, ou seja, o saber do povo, o folclore nasceu num ambiente histórico que marcou sua gênese com uma carga de valor diferenciada em relação às concepções de cultura das ciências humanas, que nessa mesma época se estruturavam para estudar a cultura. Isso porque as indagações sobre as razões que explicavam a existência de costumes, modos de vida, práticas e crenças de povos diferentes já pertenciam a especulações milenares que eram feitas a respeito do mundo, algumas dessas são inclusive encontradas em autores da Grécia, Roma e China antigas.

A mercê da temporalidade, o termo folclore foi assumindo uma carga de sentido reducionista. O professor Nelson de Araújo, que na década de 80 percorreu o interior da Bahia registrando e catalogando as práticas populares para escrever os tomos referenciais da cultura popular baiana, demonstrou essa defasagem chamando-o de restritivo: “Cultura popular é a versão aproximada do termo folk-lore (sabedoria popular), cunhado na Inglaterra no século XIX, para denotar as “antiguidades” e a “literatura popular”, conceito desde muito não mais aceito, pelo seu sentido restritivo” (1986, p. 39). Canclini, que acredita que “o capitalismo acostumou-nos a enxergar a cultura do povo através de um espetacular espelho retrovisor” (1983, p. 107), fala do folclore como arquivo ossificado.

Na arte, o nacionalismo burguês exalta o folclore entendido como arquivo ossificado e apolítico, e aquelas formas de populismo que, com o pretexto de ‘dar ao povo o que lhe agrada’, evitam problematizar se a cultura nacional se forma dando-se ao público produtos enlatados ou permitindo-lhe escolher a criar. Não se pergunta, tampouco, quem dá, nem quem, através dos séculos de domínio, modelou o gosto do público (*Idem*, s.d., p. 72).

Sabendo-se dessa leitura acerca do folclore e ao mesmo tempo adotando a iniciativa de verificar o espetacular, a partir de uma perspectiva etnocenológica, pode-se atentar para situações em que, por vezes, acontece de dançarinos, atores, diretores, coreógrafos ou produtores culturais apropriarem-se das práticas artísticas populares como base de criação e, por meio de um processo cênico e também midiático – o qual pode vir a alterar a prática artística popular que serviu de matriz, e que depois de apropriada passa a ser exibida numa nova composição, dando assim condições de perceber que “aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca” (HORKHEIMER e ADORNO, 1978, p. 195) –, comporem suas trajetórias valendo-se da cultura popular. Este fato merece um tratamento mais apurado, pois deve ser visto de forma crítica, o que pode ser feito numa outra oportunidade, uma vez que neste trabalho os interesses estão voltados para outros fins. Afinal, não se pode pensar que a cultura popular só é espetacular, quando é “escolhida” como referência de trabalho por artistas profissionais.

A cultura popular em sua diversidade de arquétipos e representações tem sido alvo de incontáveis remontagens que, por meio de um processo de reelaboração cênica, absorvem seus signos, transformando-os em matrizes estéticas com o fim voltado à produção de espetáculos multireferenciais. Trabalhos apresentados por grupos que se inspiram na cultura popular como, por exemplo, o “Balé Folclórico da Bahia”, que recria práticas populares, sobretudo, da Bahia, confirmam: a construção da linguagem cênica de algumas companhias de dança incorpora expressões extraídas das práticas populares. Diante disso, é coerente trazer para a discussão o pensamento de Guy Hermet, que reivindica uma nova postura frente à cultura.

Em uma palavra: o desafio consiste em transformar o que geralmente se considera acessório – a cultura, empregando este termo em sua acepção – em fator principal do ressurgimento de uma comunidade ante si mesma: isto é, em apoiar-se na promoção da cultura, confundida erroneamente com

gratuidade, para provar-lhe que ainda pode realizar proezas que revelem não estar condenada, de forma alguma, a uma morte lenta (2002, p.164).

Fica explícito que o debate sobre cultura popular, quando realizado sob uma ótica que focaliza sua dimensão espetacular, atrai uma série de possíveis observações que vão desde a revisão crítica das assertivas dos autores ligados à Escola de Frankfurt sobre indústria cultural à constatação de que algumas práticas artísticas são tomadas como horizonte de inspiração por alguns grupos cênicos profissionais, o que confirma o aspecto espetacular em si de tais práticas. E sabendo deste tom genuinamente espetacular que compõe as práticas artísticas populares, como levam a crer os autores adeptos da Etnocologia, o esforço, em termos de pesquisa, também deve se dar na direção de perceber como este comportamento espetacular pode favorecer a manutenção de um grupo artístico popular, na medida em que se fazer espetacular para o olhar do outro pode ser o combustível para este grupo manter-se em atuação.

CAPÍTULO III
A DIMENSÃO ESPETACULAR DO REISADO SENHOR
DO BONFIM E SUAS MUDANÇAS NO TEMPO



Figura 8 – Reiseiros e dançarinas na carroceria do caminhão rumo a Frencheiras



Figura 9 – Dançarina compra artigos na feira popular de Frencheiras

*“Tu é um homem de valor, dá pra ser governador
da capital de Maceió. Tu é um homem de valor,
dá pra ser governador da capital de Maceió.
Vou falar pro deputado e senador,
que pra vereador tu é o maior.*

Música cantada pelo Reisado Senhor do Bonfim

Ao decifrar o termo *espetáculo*, oriundo do latim “spectare”, chega-se à noção do ato de olhar. Em seu entendimento há, portanto, espaço para uma assimilação do tipo da que foi mostrada, por exemplo, no dicionário francês Petit Robert (1995), o qual apontou para a seguinte definição: “o conjunto de coisas ou de fatos que se oferece ao olhar, capaz de provocar reações”. Porém, é no próprio Petit Robert, avançando na tentativa de diferenciar o que é teatral do que é espetacular, que entende-se por espetacular o que “remete a chocante, espantoso, impressionante”. Seguindo ainda a linha de consulta a dicionários, ao fazer uma pesquisa no Aurélio Buarque de Holanda (1986), a definição de espetacular conduz à de espetáculo e, numa segunda acepção, é definida como: “espetacular – 1. que constitui espetáculo. 2. ótimo, excelente”. O termo espetáculo, por sua vez, está colocado como “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar. Representação teatral, ou semelhante. Cena ridícula ou escandalosa”. E, recorrendo a um dicionário especializado, ou seja, o “Dicionário de Teatro”, de Patrice Paves, encontra-se para o verbete espetacular o seguinte texto:

Tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público. O espetacular é uma noção bastante fluida, pois, como o insólito, o estranho e todas as categorias definidas a partir da recepção do espectador, ela é função tanto do sujeito que vê quando do objeto visto (1999, p. 141).

Nesta passagem, Patrice Pavis deixa evidente que o espetacular move-se pelo olhar, informe muito valioso para o esforço analítico que vem aqui sendo empreendido na direção de

detectar a dimensão espetacular do Reisado Senhor do Bonfim, dimensão esta que é melhor percebida exatamente em contato com o olhar desconhecido, ou seja, o olhar de um público formado por pessoas que não fazem parte do cotidiano do grupo. Tal público aparece para o Reisado Senhor do Bonfim em ocasiões como viagens, quando seus integrantes se deslocam para outro lugar, onde são os “de fora”¹⁰, e visitas de turistas ao povoado de Piau, quando eles são os do local que recebem pessoas de fora.

Esmiuçando mais profundamente o que tem o olhar a dizer a esta pesquisa, sabendo que se trata de um estudo em que o olhar tem relevância, é louvável perscrutar como socialmente o “ver” passou a significar e ter destaque na macha civilizatória. Sobre isto, o que Norbert Elias (2000) expõe, ao falar da relação com a natureza que sofre mudança nos fins da Idade Média – o que se dá de forma cada vez mais intensa a partir do século XVI, pela ascendente pacificação das áreas habitadas –, é a “crescente importância que o olho adquire como mediador do prazer, ante a gradativa moderação das emoções” (*Ibid*, p. 246). E levando este entendimento para a dimensão humana como matéria para ser vista, ele escreve:

Da mesma maneira que a natureza passara a ser, mais do que antes, uma fonte de prazer mediada pelo olho, as pessoas tornaram-se fonte de prazer visual, ou de um desagrado visualmente despertado. O medo direto inspirado no homem pelo homem diminuiu, e o medo interno mediado pelo olho e pelo superego crescia na mesma medida (*Ibid*, p. 247).

Reconhece-se, nas palavras de Elias, cujo aporte teórico aponta para a economia de pulsões, como o olho se localiza no tempo histórico. Considerando que Patrice Pavis explica que “o espetacular é uma categoria histórica que depende da ideologia e da estética do

¹⁰ Ainda que haja, nesta construção sobre o “de fora”, facetas relativas à coesão social, o debate aqui não se estabelece na linha do que Norbert Elias propõe em “Elias, Norbert & SCOTSON, John. “Estabelecidos e os Outsides”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. Neste livro, o autor chama a atenção para a variação da natureza das fontes de poder, mostrando que a análise da relação entre grupos com níveis de coesão social distintos pode preencher uma lacuna conceitual no que se refere às teorias de poder que se sustentam na explicação a partir da obtenção / posse de objetos.

momento, as quais decidem o que pode ser mostrado e sob que forma: visualização, alusão pela narrativa, uso de efeitos sonoros etc” (2004, p. 141), conclui-se que existe uma historicidade perpassando o que se tem como espetacular. Afinal, a temporalidade influencia a construção dos sentidos e valores, de modo que se pode notar tendências legitimadoras que ficam vigentes por um período, ao mesmo tempo em que se deve, na contemporaneidade, (sempre lembrando do uso deste termo no sentido da ordem da percepção, limite das realizações da modernidade), posicionar a percepção do espectador numa linha que observa seu corpo midiado, isto é, um corpo afetado pelas mídias, o que está expresso também por Patrice Pavis, cujo esforço é comunicar o quão desafiador é analisar espetáculos, chegando a ser por ele considerada uma tarefa que demanda as competências de mais de uma pessoa.

Podemos estimar que o confronto cotidiano com as mídias – do telefone à televisão passando pelo cinema, o vídeo, a fotografia, o computador ou... a escrita – influencia a nossa maneira de perceber e conceitualizar a realidade e que nós percebemos também a realidade espetacular de modo diverso do que há vinte, cinquenta ou cem anos (*Ibid*, p. 41).

O interesse deste capítulo é verificar então como o Reisado Senhor do Bonfim 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 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 originário 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 prática imaterial que mantém correspondência com uma tradição que sofreu recriações.

Já sabemos que pautar a recriação é por demais relevante numa pesquisa sobre cultura popular, pois refletir a relação tradição x inovação é mesmo uma tarefa que instala problematizações complexas e que parece solicitar um posicionamento frente a tal relação conflitante, posicionamento este que provoca tanto os fazedores da cultura popular, quanto o pesquisador dedicado à sua análise, bem como as esferas da vida social que se voltam institucionalmente para a preservação do patrimônio cultural, a exemplo do Ministério da Cultura, prefeituras, Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura e órgãos internacionais como a Organização das Nações para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Afinal, lidar com um horizonte que põe tão categoricamente em tensão a “continuidade” e o “desaparecimento”, visto que está se falando de cultura popular, é uma experiência que descortina várias nuances e comunica que se trata mesmo de uma situação que ainda tem muito a revelar, especialmente, considerando as inúmeras novas possibilidades de trocas simbólicas apontadas pela globalização, já discutida no segundo capítulo.

Sabe-se que diante de interferências nas práticas artísticas populares realizadas por agentes externos a estas, os enunciadores mais tradicionalistas enfatizam a permanência em termos absolutos e tendem a desconfiar de qualquer possibilidade de aproximação com o novo. Já foi ilustrado, porém, neste trabalho, um conceito de cultura popular articulado por Canclini (1983) e que se propõe a flexibilizar este tipo de leitura mais resistente, valorizando a reinvenção, o que é aceitável se se percebe que é típico da história o convívio e/ou disputa entre continuidade e ruptura, e um dos esquemas teóricos que postulam esta perspectiva é a Arqueologia do Saber, de Michel Foucault (2000), que aposta no zigue-zague dos processos

sociohistóricos. Sendo assim, seu arcabouço¹¹ deve ser consultado e tomado como referência para a composição de leituras analíticas.

Neste ponto da discussão aqui elaborada, convém explicitar que reconhecer a recriação como saudável é romper com uma lógica que faz crer que as práticas artísticas populares, quando em contato com experiências inovadoras, têm como único resultado apenas a dissolução e, portanto, seu desaparecimento. Deve-se, no entanto, meticulosamente se dá conta de que o novo pode ser inserido na vida de um grupo artístico-popular por meio de diferentes vias, e a depender da natureza desta via, a alteração pode não se apresentar como puramente exógena, mas guardar, em certa medida, um tom endógeno, o que para ser notado exige sensibilidade, pois há de se ter o cuidado de perceber relacionalmente até que ponto é possível delimitar o que é externo ao grupo. Afinal, por vezes, a alteração em algum aspecto da prática popular pode ser sugerida por pessoas que, embora não façam necessariamente parte do grupo como integrantes, vivem na mesma comunidade¹², lócus do grupo, e têm com ele um envolvimento afetivo, ou por ser sua costureira ou por admirá-lo, por exemplo. É possível, no entanto, apostar na abertura do tradicional para o novo, como fica visível na fala do mestre do Reisado Senhor do Bonfim, que sobre a história particular do Reisado no qual atua, diz:

Esse Reisado, esse de hoje que eu danço, a história dele é que já vem dos meus tataravô, passou pra meu bisavô, do meu bisavô passou pro meu avô, do meu avô passou pro meu pai, que inclusive se chamava P. P. B., a gente dancemo o Reisado na quinta-feira, na sexta, ele faleceu. Aí eu fiquei

¹¹ O empreendimento intelectual de Foucault, este pós-estruturalista francês que viveu entre 1926 e 1984 e que se empenhou em mostrar que “a natureza do século XIX é descontínua, na mesma medida em que é viva” (2000, 376), é um subsídio a ser visitado como fonte de referências por pesquisadores cujas reflexões absorvem sem restrição as discontinuidades, as rupturas e os zigue-zagues. Afinal, sua obra reúne investidas que alteram o modo mesmo de se portar frente à realidade, não se fazendo mais convincente o postulado da totalidade, não se considerando mais legítimo o traçado de uma causalidade una, situação com a qual os autores de síntese comungam ao se mostrarem mais distanciados do entendimento metafísico dos fenômenos que marcaram a *epistémê* clássica, ainda que haja vestígios no modo ontológico que, por vezes, alguns deles assumem mesmo frente a um nível de categorização que aposta na contingência.

¹² Comunidade, apreendida na acepção de Raquel Paiva que explica a comunidade por meio do espírito comum. Ver PAIVA, Raquel. “O espírito comum. Comunidade, mídia e globalização”. Petrópolis: Vozes, 1998.

tomando de conta. Hoje eu tenho 33 anos, tô com 23 anos que danço o Reisado. Eu acho que melhorou 100% daquela época. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Neste trecho da entrevista, o mestre nos dá condições para perceber, por meio de sua explanação a respeito da transmissão do Reisado em sua família – ao elucidar que o Reisado já fazia parte da vida de seu tataravô, que passou para seu bisavô, que fez o mesmo com seu avô, que iniciou o filho, seu pai, que então lhe ensinou os primeiros passos –, bons indicativos que fortalecem a exposição teórica redigida nos capítulos anteriores, sobretudo, no capítulo 2, na passagem em que se recorre ao aporte sociológico de Canclini (1983) para definir cultura popular, o qual associa cultura popular, reprodução e transformação das condições de vida. Sendo assim, é necessário termos presente a compreensão de que as camadas populares têm capacidade de reinventar suas práticas, pois há de se pensar, também, que a cultura popular, como tudo que está a mercê do tempo, pode, por parte de seus fazedores, reconfigurar-se em outras modalidades. No que diz respeito à mudança, o depoimento do mestre aponta para uma melhoria do Reisado em decorrência da exibição para públicos diversos e em diferentes lugares.

Naquela época, a gente dançava mais pelos sítios no interior, ninguém nunca chegava a ser reconhecido em um lugar desse. Hoje a gente já participa de muitas coisas, de muitas apresentação bonita, maravilhosa que a gente nunca participava, só era mais nos sítios. Então, eu acho que melhorou. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Fica evidente que esta explanação funciona como a fonte de vida para a discussão aqui proposta e que, como já foi outras vezes expresso, se interessa em perceber como a dimensão espetacular do Reisado Senhor do Bonfim lhe estimula a continuar e manter-se vivo. Afinal, segundo o mestre, o Reisado alcança o reconhecimento a partir do volume de apresentações

que participa, as quais não acontecem somente nos sítios, ou seja, nas roças da microrregião de Piau, elas também ocorrem em outros espaços, dentre estes, o povoado de Frencheiras, em Granhanhuns. Além desse quadro, que se define pela ampliação – em relação a um período muito anterior – de locais de exposição; as mudanças no grupo Senhor do Bonfim podem ainda ser ilustradas através de duas outras alterações; uma que diz respeito à quantidade de participantes, pois, antes, numa data não localizada pelos reiseiros no calendário, o número de integrantes era quinze, o que era justificado pelo fato de o Reisado ser visto como um Rosário, que é um objeto de devoção constituído de um colar com 165 contas, correspondentes a quinze dezenas de ave-marias e quinze padre-nossos; e o figurino, que era composto de saias, valendo aqui dizer que tais peças femininas eram vestidas pelos homens, que se ocupavam da dança, e, segundo o mestre, há cerca de oito a dez anos (isto em 2003, ano da entrevista) uma senhora conhecida por Dona P., moradora de Piau, a partir do que viu em Juazeiro do Norte, Rio Grande do Norte, acionou uma modificação no grupo de Piau, que atualmente tem meninas como dançarinas e elas é que vestem saias. Este episódio ilustra muito bem o que foi escrito anteriormente acerca da sutileza que se deve ter na observação do que vem a ser o “endógeno” e o “exógeno”¹³, em termos de grupo popular.

Tem-se no gesto de Dona P. este indicativo. Afinal, trata-se de uma pessoa que tem relações sociais com os integrantes do grupo, visto que moram no mesmo local, sendo este local um lugarejo onde todos se conhecem. Mas, voltando à alteração visual do Reisado, o que ocorreu é que as saias usadas pelos homens sumiram de cena e agora fazem parte da memória, o que fica facilmente exposto, quando o mestre relata: “Nós dançava de saia, ainda hoje tem uma saia aí que é do tempo que meu pai dançava, ainda tem uma saia aí, uma jaqueta, um coletizinho de espelho, que é do finado M., que já morreu, que era o mestre. Tá

¹³ O ponto da discussão que se refere ao “dentro” e “fora” dá margem à consulta à obra de Jacques Derrida, na medida em que este autor faz uma nova recomposição desta relação e propõe uma coexistência. Ver DERRIDA, Jacques. “Gramatologia”. São Paulo: Perspectiva, 1999.

guardada aí. Era saia”. Logo, as falas emitidas por aqueles que fazem o Reisado Senhor do Bonfim confirmam satisfatoriamente as considerações já elaboradas nesta dissertação e que aprovam a recriação da tradição, o que ficou dito no capítulo anterior por alguns autores, dentre eles Alfredo Bosi (1987) que deliberadamente comunica que nada é definitivo na cultura do povo.

Já se sabe que para aferir como o Reisado Senhor do Bonfim se faz espetacular, voltando-se para o objetivo da pesquisa, estão eleitos, para fins de análise, a viagem rumo ao povoado de Frencheiras, em Garanhuns, Pernambuco, para onde o grupo segue e se apresenta, no mês de setembro, na Romaria de Santa Quitéria, e os eventos insólitos ocorridos em Piau e promovidos por pessoas que não integram o convívio diário do grupo, nem muito menos da população de Piau, e que demandaram apresentações especiais. No que se refere ao insólito, serão analisadas três experiências específicas: o encontro de dois reiseiros com dois ciclistas de São Paulo que protagonizaram um vídeo, cuja tônica esteve centrada no esporte e na cultura e foi exibido no canal por assinatura SporTV; a participação do Reisado no programa *Muvuca*, sob o comando da atriz Regina Casé, e que foi transmitido pela Rede Globo, e o contato do grupo com turistas alemães, que propuseram que os reiseiros e dançarinas conhecessem um balão movido a gás e dançassem relacionando-se com ele.

3. 1 A Romaria de Santa Quitéria como uma viagem

A Romaria de Santa Quitéria é uma carreata com características de cunho religioso organizada por um empresário, proprietário, dentre outros empreendimentos espalhados na região, de dois pequenos mercados no povoado de Piau. Ele é dono 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

peessoas que participam da Romaria, 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 dos romeiros. Ele é o responsável economicamente pela produção do evento, tanto que o mestre diz que a promessa à Santa Quitéria é mais do senhor C. de A., o qual, segundo o mestre, é mais vinculado à história da Santa Quitéria do que o empresário.

Essa é uma pessoa que eu considero demais é C., por causa que ele é quem conhece a história da Santa direitinho, que ele é de lá de Garanhuns. Nascido e criado lá, a promessa inclusive é mais dele do que mermo de T.. Porque ele tava doente, fez a promessa e ficou bom, se curou-se, foi Deus que curou, né? Aí T. entrou com a carreata também porque tem devoção com ela. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Importante notar que na relação do Reisado com a Romaria, a participação do grupo não se dá porque seus integrantes têm devoção pela santa, cuja origem é portuguesa, segundo o senhor J.E., que é quem toma conta do “santuário de Frencheiras”, que é nada mais nada menos que a casa de propriedade de sua família, cujas paredes são cheias de fotografias e ex-votos anunciando graças alcançadas. A imagem que está nesta casa foi trazida de Portugal por um membro da família Rocha como presente para sua mãe. Hoje a santa está totalmente coberta de cordões e medalhas de ouro como símbolo da devoção, que, conforme o senhor J. E., surgiu há aproximadamente dois séculos. Mas, não se sabe quais milagres esta santa realizou.

Reforçando: é curioso observar que a participação do Reisado Senhor do Bonfim na Romaria se justifica pelo “afeto” que seus integrantes têm pelo empresário, seu patrocinador, e não por serem necessariamente devotos da Santa Quitéria, cabendo aqui ressaltar que o Reisado não dança na festa de Senhor do Bonfim, padroeiro de Piau, e que segundo o mestre e a esposa, “é uma festa grande e bem organizada”. Reconhecer que a ligação com a Romaria é movida mais pelas relações pessoais do que por uma razão religiosa faz pensar que o

deslocamento até Frencheiras está atravessado por relações de poder¹⁴. Abaixo o depoimento do mestre que traduz a razão afetiva para se fazer o deslocamento até Frencheiras.

Eu acho que ele ficava triste, mas mais triste ia ficar eu, por causa que eu considero muito a família deles, eu vou mais em consideração a ele, porque eu tenho muita consideração por ele, aí eu vou. Faço tudo que ele pedir, sendo nessa festa, o que ele pedir eu faço, tenho todo o prazer de organizar o meu Reisado e acompanhar a carreta dele. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro 2003).



Figura 10 – Durante parada da carreta na estrada, dançarina corre para retornar ao seu lugar no caminhão

¹⁴ Ciente de que não há nesta dissertação um objetivo tão demarcado de pesquisar as relações de poder que perpassam Piau e microrregião, a literatura destinada a esta categoria de entendimento e que encontra espaço argumentativo, por exemplo, no arcabouço teórico de Norbert Elias (2000) não foi esmiuçada.

A razão para justificar a participação na Romaria estando atrelada bem mais a relações pessoais do que religiosas também se faz percebida em virtude da consideração que o grupo tem por C. E embora estudar profundamente a Romaria não seja a razão deste trabalho, observando as relações do Reisado com a Romaria, as quais são construídas muito mais pela disponibilidade do grupo em oferecer um pronto-atendimento ao empresário, o que exibe uma faceta de submissão do grupo, é indispensável dizer que se trata de uma Romaria pessoal, ou seja, “a Romaria do empresário”. É fácil perceber que as pessoas da localidade embarcam para Frencheiras muito mais motivadas pela experiência da viagem em si – lembrando que Octavio Ianni (2000) fala sobre a capacidade geradora de emoções de uma viagem – do que estimuladas por questões religiosas acionadas pela devoção, ainda que muitos dos que sobem nos caminhões e se dirigem a Frencheiras façam promessas à Santa Quitéria.

Contudo, não se pode deixar de notar que, sendo uma vivência religiosa ou apenas uma diversão, pois é uma viagem com visíveis características lúdicas, há de se registrar que se trata de um evento sociocultural que beneficia o empresário, visto que os moradores de Piau e microrregião responsabilizam os poderes de Santa Quitéria pelo patrimônio que ele detém. Sendo assim, não se questiona como alguém, num lugar de desempenho econômico limitado, consegue crescer comercialmente em demasia e assim exercer um largo poder na localidade, o que se reflete não somente na Romaria, como também em várias outras cenas sociais, principalmente no comércio.¹⁵

¹⁵ No período da pesquisa, em 2003, os seus dois estabelecimentos eram os únicos credenciados para receber o cartão do Programa Fome Zero, que tem por objetivo promover ações para garantir segurança alimentar e nutricional aos brasileiros. Suas iniciativas envolvem todos os ministérios, as três esferas de governo (federal, estadual e municipal) e a sociedade. O mais intrigante é que o mercado do empresário não vende carne, e assim os beneficiados pelo Fome Zero, para comer carne, tem que recorrer a trocas de produtos noutros pontos de venda de alimentos do povoado.



Figura 11 – Panorâmica do interior da casa sagrada, em Frencheiras

3.2. O espetacular e a identidade

Como foi dito na parte inicial deste capítulo, 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 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 das apresentações do Reisado Senhor do Bonfim.

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, segundo Benjamin, 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. 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” (*Ibid*, p. 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 ocorrer de modo 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, conseqüentemente, 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 prática popular imaterial – articular as seguintes interrogações: O que significa para os participantes de práticas artísticas populares viajarem e se apresentarem para um público desconhecido? E como tal apresentação revigora a identidade do grupo como grupo de dança popular? Já foi dito que o deslocamento do grupo, de Piau para Frencheiras, se dá por meio de uma viagem que acontece há dez anos, no último domingo do mês de setembro, e é um acontecimento esperado com muita ansiedade pelos reiseiros e dançarinas. 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, p. 13).

Conforme exposto na Introdução, 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 integrantes do 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, que comercializa vários artefatos religiosos, a exemplo de chaveiros e blusas com a imagem de Santa Quitéria. Os reiseiros e dançarinas só retornam à casa sagrada para se apresentarem 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.



Figura 12 – Rainha e embaixador durante apresentação na casa sagrada em Frencheiras

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 reiseiros e dançarinas sofre interferência das motivações do contexto extraordinário onde a exibição é feita para um público desconhecido. Esta afirmação ampara-se em estudos sobre a noção de espetáculo como, por exemplo, a que é problematizada por Patrice Pavis, quando – examinando instrumentos voltados à análise dos espetáculos – fala, ainda que de forma crítica, da possibilidade de o espetáculo ser encarado como “uma ‘finalidade sem fim’, um objeto tanto a ser constituído graças ao desejo do espectador, quanto a ser comunicado segundo um contrato espetacular claramente estabelecido” (2004, p. 31). Atentando-se para o contrato espetacular como um possível privilégio de uma dimensão do espetáculo, a exemplo de “presença/corpo” (*Ibid*, p. 31). Apanhando algumas falas do mestre, constata-se como a ida para Frencheiras é importante, deixando entrever que a viagem instala novidades no cotidiano do grupo, inclusive, evidenciando que a apresentação em Frencheiras tem caracteres peculiares, o que reforça as afirmativas que foram feitas no segundo capítulo a partir do pensamento proposto pela Etnocologia.

É diferente porque a gente faz apresentação lá quando a gente chega, a santa vai na frente, a banda de pífano encostada na santa, e o Reisado atrás da banda de pífano, então, fica muito ruim pra a gente fazer a apresentação, mas num é bom que nem a pessoa quer, porque se fosse que nem a pessoa queria eu gostaria que a apresentação seria melhor. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Tem-se, desse modo, a informação de que diferentes contextos podem despertar distintas gradações do espetacular, até porque, como informa Pavis, o terreno do espetacular é um “campo minado pelas mais contraditórias tendências” (2004, p. XVII). No presente

trabalho, incrementamos a análise acerca do traço espetacular do Reisado Senhor do Bonfim, fazendo um paralelo com os estudos sobre identidade, o que se mostra viável ao se observar o encontro do grupo com excepcionais situações identitárias, sendo tal observação o meio para compor a justificativa que sustenta a afirmativa: a circulação/propagação das práticas populares imateriais – à medida que se apresenta em outros espaços que não o da morada de seus integrantes – não deve ser encarada apenas como uma ameaça, pois a avaliação de algumas experiências desse tipo pode apontar o “deslocamento para um outro lugar” como um recurso favorável à manutenção da cultura popular.

A aproximação com o Reisado Senhor do Bonfim serviu dentre outras finalidades para revelar isto. Afinal, considerando especificamente este grupo, ficou evidente que a exposição a públicos novos pode se estabelecer como uma experiência de extrema importância para as práticas artísticas populares, na medida em que os aplausos emitidos por aqueles com os quais não se tem vínculo parecem estimular a feitura da prática. Sempre lembrando que a base para compor esta percepção é a Etnocologia, uma vez que “estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares que são destinadas a um público, seja ele passivo ou ativo (KHASNADAR, 1998, p. 58). E esta disciplina, que valoriza o saber popular, tem tudo a ver com a resposta que o mestre deu ao questionamento acerca da apresentação em outros lugares. Ele disse:

É. Isto é muito interessante. Por causa que o povo, os habitantes daqui não dá nem tanto valor como o povo que vem de fora. 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. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Tal declaração, além de evidenciar como as apresentações para públicos desconhecidos movimentam o Reisado Senhor do Bonfim, pois a demonstração de prazer que o público experimenta, ao assistir ao Reisado, impulsiona a sensação de prazer em seus

integrantes e reforça o desejo do grupo de querer dançar festivamente, expõe também como os reiseiros e as dançarinas se sentem, em certa medida, desvalorizados em seu convívio social cotidiano, conforme está registrado no fragmento em destaque, por meio da opinião do mestre sobre o modo como a população do povoado de Piau absorve o Reisado. Fica explícito que ele se sente mais reconhecido por quem é de fora da localidade. Porém, embora o mestre indique que há um certo alheamento em relação ao Reisado por parte dos moradores de Piau, é necessário pontuar que esta informação pode ser confrontada com uma outra que comunica o grande interesse que as meninas de Piau têm em participar do grupo Senhor do Bonfim, de modo que o grupo não teme a dissolução, o que dá margem ao entendimento de que o Reisado Senhor do Bonfim tem um valor para quem mora no povoado.

Tal impressão pode ser extraída da afirmativa da dona de casa, esposa do mestre e coordenadora do Reisado Senhor do Bonfim, que para ilustrar o quanto o grupo é procurado pelas meninas de Piau, expõe: “já chegou até de muitas aqui (na casa dela onde a entrevista foi realizada). Às vezes, aí o grupo tá completo, e aí quando sai uma, aí eu convido alguma, às vezes, chega duas, três, mas eu só posso colocar a que saiu”. Isto porque há um limite de trinta componentes. As meninas que participam do Reisado são chamadas de dançarinas, mas, anteriormente, num tempo não determinado pelo grupo, que de um modo geral se refere ao passado sem muita precisão de data, eram conhecidas como “figura”. A respeito das meninas no Reisado, ainda pode-se falar rapidamente – até porque não é objetivo deste trabalho – sobre questões de gênero, pois a mesma M. que assume a coordenação do grupo, cargo que ilustra a existência de uma organização interna, quando indagada sobre sua atuação como dançarina, solta um riso e diz que não dança porque “caiu da moda”, tendo ela dançado no grupo até quando não era casada com o mestre, que concorda com o fato dela não dançar, dizendo: “não combina não”.

Ainda delineando a discussão relacionada à apresentação para olhares desconhecidos, e alinhando-a com o debate acerca da identidade, uma fonte de recursos para arquitetar uma argumentação – conforme foi dito no segundo capítulo – é, sem dúvida, Stuart Hall, um dos autores dos Estudos Culturais, que na modernidade tardia absorve a identidade como uma construção fragmentária. Hall (2003b) aponta a interferência dos fluxos culturais na construção das identidades. Com este registro, pode-se evidenciar que se a viagem do Reisado para Frencheiras for encarada como um fluxo cultural ou como uma troca simbólica – valendo-se para tal qualificação das considerações de John Thompson (1995) – 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.

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 (HALL, 2003b, p. 74).

O eixo em foco, e que está centrado numa possível relação existente entre a realização de uma viagem e a construção da identidade, tem condições de ser aprofundado, tanto com o exame daquilo que pode ser captado do deslocamento feito em virtude da Romaria, ao observar que a ida a Frencheiras é encarada como um importante momento do ano, uma oportunidade de ir para mais longe um pouco do local de morada, e os depoimentos dos componentes do grupo revelam isso; quanto com a leitura dos escritos de Octavio Ianni, quando ele diz que “sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (2000, p. 14).

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” (*Ibid*, p. 22). E uma vez apanhada a interpretação de que uma viagem pode funcionar como provocação para o redimensionamento do eu, esta experiência pode ganhar uma observação ainda mais detida se for encarada à luz das especulações relativas à construção do *self* 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 elucidava:

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, p. 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, que apontam para inaugurais re-composições; e lógico que assim sendo, constata-se uma imprecisão no devir, de modo que as ocorrências do cotidiano costumam, às vezes, serem codificadas como ameaças que podem vir a ser ou não amenizadas através do investimento em relações puras, aquelas cujo índice de confiabilidade é semelhante ao que se tem no âmbito da família, ou seja, uma confiança baseada em compromissos voluntários. 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” (*Ibid*, p. 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 para lá do local. “Embora todo mundo viva uma vida local, os mundos fenomênicos da maioria são verdadeiramente globais” (*Ibid*, p.174).

A reflexão sobre a construção identitária do grupo fica ainda mais instigante, se recorrermos ao que se extrai do próprio grupo nesse sentido, pois, indagado sobre o que é Reisado, o mestre construiu uma resposta que não só serve para captar como ele e seus parceiros se sentem em termos da vivência cultural, mas revela uma contradição entre a cultura oral por ele expressa e as pesquisas realizadas por estudiosos, alguns dos quais foram citados no primeiro capítulo deste trabalho, e que dizem ser o Reisado um auto popular religioso de origem ibérica. O paradoxo se verifica quando, nas palavras do mestre, em momento algum aparecem vestígios de reconhecimento de uma herança portuguesa. Em sua memória encontram-se traços africanos.

O Reisado é uma cultura que muitas pessoas contam muitas histórias do Reisado. Aí pelo que eu sei, que as pessoas me informam, a origem do Reisado é africana. Saiu brincando naquela época, não sei nem a década, nem quantos anos tem. Saiu da África e ficou no Brasil, foi na época da Princesa Isabel, que o Reisado ficou muito por perto lá sem ninguém, acho que ninguém dava valor naquela época era... só conhecia negro, era coisa de negro. Na época em que Princesa Isabel libertou os negros, foi quando o Reisado pegou até mais um conhecimento, e daí foi quando veio crescendo. Um diz que é brasileiro, outro diz que é africano. Mas, pelo que eu conheço, eu acho que nós semo brasileiro. (Grifo nosso). (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Ainda sobre isto é elucidativo comunicar que o mestre inclusive demonstrou total desconhecimento quando perguntado se já tinha ouvido falar de alguma influência portuguesa: “Não, nunca ouvi falar”. Ressalta-se então que seja lá qual for a origem, o que importa para os reiseiros é que se sentem brasileiros.

3.3. O Reisado em Frencheiras

Certos de que a Romaria de Santa Quitéria diz respeito a duas imagens reproduzidas, e que uma sai para “saudar” a outra, em cumprimento a uma promessa feita pelo empresário, é preciso dizer que a referida promessa nunca foi divulgada por ele. O ápice da Romaria se dá quando a imagem transportada é posta de frente para a que “mora” no “santuário”, em Frencheiras, e os romeiros, ajoelhados para as duas, fazem suas orações. A santa, com sua coroa e colares de ouro, 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, como já foi dito, não há grupo de Reisado, e a única oportunidade dos moradores deste povoado assistirem 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 carreato, os reiseiros e dançarinas 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 da região 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. 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. São os reiseiros e dançarinas diante das duas imagens.

Com base nas concepções sobre o que é espetacular, bem como nas referências de que a identidade pode ser compreendida como um texto 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” (MOURA, 2005, p. 80), é possível, frente ao exposto, detectar 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 devido à exposição a um olhar diferente motivam seus integrantes para permanecerem dançando e compondo-se socialmente como fazedores de Reisado. É na exposição para o olhar desconhecido que o valor e a importância de sua prática cultural parecem ser mais bem captados por eles. De um modo geral, os integrantes do Senhor do Bonfim, quando questionados sobre a apresentação para turistas que visitam o povoado e também sobre a participação na Romaria de Santa Quitéria, expressam alegria, satisfação e vontade de continuarem em atuação, por saberem, por exemplo, que em Frencheiras, onde não

existe um grupo de Reisado, eles são a única aparição dessa natureza e podem assim proporcionar aos moradores desse lugar a oportunidade de assistirem a uma apresentação de Reis. O mestre fala:

Quando chega lá que desce a santa que tira lá de riba do caminhão, aí (...) e os irmão leva a Santa lá pra outra Capela, onde tá a Santa Quitéria mermo, só que a banda de pífano, aquela banda que tá lá tocando, é quem primeiro acompanha, em seguida a Santa com eles. A gente vai adepois da banda de pífano, que vai acompanhando eles também, e pra gente chegar lá é muito cheio. Você vai ver como é lá. É gente demais. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003.

Ainda sobre a apresentação posiciona-se o tocador de sanfona: “É muita gente, sabe? O povo de lá não veve o Reisado, aí quando vê a gente lá, aí todo mundo ajunta, quer ver”. É bom frisar que o grupo já parte, na carroceria do caminhão, vestido como reiseiros e dançarinas, os quais se espalham na feira popular, em Frencheiras, expondo o figurino. E ainda 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, p. 12), o olhar como sentido que preside a espetacularidade, as discussões sobre identidade ganham notoriedade se formos pelo viés do texto, conforme recurso apontado por Milton Moura (2005).

Tal consideração importa a este trabalho, uma vez que o raciocínio aqui arquitetado está voltado ao realce das 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 lhes levam para uma situação extraordinária de apresentação, o gosto pelo que fazem é renovado, de modo que voltam para Piau convictos de que precisam reforçar a atividade, buscar apoio para manterem-se em evidência e permanecerem como grupo de dança popular. Há, em certa medida, um impacto principalmente em termos do tecimento e da tessitura da prática, o que acaba por fazer valer a identidade dos reiseiros e dançarinas como fazedores do Reisado.

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 prática artística popular*, é oportuno notar a possibilidade positiva de exibição em outros cenários – estes deslocados e, por vezes, muito distantes do berço onde se originou a criação artística –, o que causa especificidades em torno da mediação cultural. Benjamin (1969) 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 práticas materiais e imateriais, foi um certo incentivo a uma espécie de localismo, de fixação no espaço originário.

A recomendação apontada era manter os grupos populares enraizados em seu habitat, servindo apenas de ethos para a ligação local. Suas exibições deveriam acontecer na própria comunidade, e caso ocorresse a exposição para um olhar de fora (por exemplo um grupo de turistas ou equipe de televisão), era necessário 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, p. 107).

Dentre outras possíveis decorrências especuladas como frutos da teia da modernidade, Featherstone pontua suas reflexões demonstrando a busca pelo novo. Em suas argumentações, ele procura entender a globalização e chega a esboçar a existência de uma cultura de consumo (o que já foi mencionado neste trabalho) como fenômeno que sinaliza o registro de mudanças dramáticas na contemporaneidade, e nessa direção ressalta o registro de “uma dupla relativização: da tradição e da ‘tradição do novo’” (*Ibid*, p. 107). Também é interessante verificar seu comentário 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” (*Ibid*, p.110).

3.4 Apoios recebidos, experiências insólitas e a continuidade do Reisado

Falar da rede de apoio em torno do Reisado Senhor do Bonfim é adentrar uma trama de relações que apresenta diferentes facetas. Isso porque ao buscar perceber como o grupo de Reisado se sente na localidade de Piau, encontra-se uma dualidade entre o reconhecimento por parte do grupo em relação aos apoios políticos recebidos, o que justifica o alcance que tem, mas também aponta para uma falta de autonomia, visto que até as vestimentas usadas pelos reiseiros e dançarinas são doadas pela Prefeitura Municipal de Piranhas, e, por outro lado, constata-se que, na visão dos reiseiros, eles não contam com o apoio que desejam receber dos moradores de Piau. Há queixa de que dentro de Piau não se dá valor ao Reisado. “Se a gente tivesse o apoio aqui dentro de Piau, que nem a gente tem em Piranhas, eu acho que o Reisado no Piau era uma outra coisa, mas nem todas as pessoa aqui dão tanto apoio a gente”, desabafou o mestre, que seqüenciou dizendo ainda do apoio completo que gostaria de receber dos vereadores de Piranhas: “Eu acho que das pessoa que podia apoiar mais a gente

pra alguma coisa que precisasse, as únicas pessoa era os vereadores daqui da cidade, que devia manter a cultura, que é uma coisa que nunca devia cair, né? E eles não faz isso. Se não fosse a Secretaria, nós tava ferrado”.

O mestre assume a dependência que tem em relação ao poder público e prevê que, se não houvesse o apoio da prefeitura, o Reisado teria acabado. O apoio dado pela prefeitura está representado pela Secretaria Municipal de Cultura, e é comum, inclusive, quando ele se refere à atuação da Secretaria com o grupo, empregar o nome do secretário, ou seja, situar o apoio na figura pessoal de quem está à frente da Secretaria, e é de se imaginar que havendo uma troca desse gestor, pode-se mudar, claro, a relação entre o poder público e o Reisado. Afinal, o apoio que o grupo recebe não está previsto em lei. O mestre chega a falar da importância de um apoio à cultura, porque em sua opinião é “coisa que nunca devia cair”. Contudo, ao mesmo tempo em que se reclama da desatenção do povo de Piau – onde, segundo os reiseiros, o apoio só vem de M. S., costureira do grupo, e num certo período também contaram com o estímulo de uma vereadora eleita pelos votos tidos em Piau –, os reiseiros exibem uma auto-estima elevada e demonstram total prazer em participar dessa prática artística popular. Alguns chegam a dizer que só deixam o Reisado no dia em que morrerem, sendo que a morte em seus depoimentos não aparece como apartamento da vida, mas sim como um fim que contém o prazer da vida.

Eu pretendo porque isso aí foi um negócio do meu pai, que quando a gente sempre se apresentava, em Tapera (município alagoano), ele falava: oh... se eu num morrer dentro do Reisado, eu não morro satisfeito, aí nós começemo a dançar. Na quinta-feira, nós dancemo o Reisado, na segunda, ele morreu. Aí aquilo, eu acho que eu não me contenho, eu acho, pra mim eu tenho que morrer dentro do Reisado. Portanto, eu quero morrer e quero que a turma do Reisado me acompanhe pelo menos até o velório lá no cemitério, todo trajado, e bote minha roupa lá em cima do caixão, porque aí eu vou bem satisfeito. Eu vou bem feliz. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Este modo como os reiseiros se portam em relação à morte tem um aspecto bastante singular, na medida em que não se teme a partida. A finitude parece mesmo ser encarada como um estágio que pode guardar uma certa dose de prazer. Uma afirmativa como esta ilustra muito bem o que é o Reisado na vida de um homem que se fez socioculturalmente dentro do Reisado, recebendo a herança cultural do pai. No que se refere às dançarinas, verifica-se também um evidente gosto pelo Reisado, tanto que a senhorita A., a rainha, sabendo que ao casar terá que sair do grupo, está adiando um relacionamento mais sério, pois pretende ser dançarina do Reisado por muito tempo.

No caso das meninas, pode-se notar que o Reisado interfere diretamente na construção da identidade. Afinal, só é possível compor-se como dançarina enquanto for solteira. Há, no entanto, distinções entre o papel dos reiseiros e o das dançarinas, e isso ocorre tanto em termos de atuação no interior do grupo, pois eles tocam ou fazem palhaçadas, no caso do palhaço, ou protegem o grupo, que é a situação do mateus, e elas dançam; quanto à relação diferente que é mantida com a prática. Afinal, os homens envolvidos com o Reisado trabalham na agricultura, e para eles o Reisado é uma diversão no sentido da brincadeira que suaviza a realidade de uma vida no campo com todas as facetas de dificuldade em relação à sobrevivência como, por exemplo, a perda da safra – o que inclusive aconteceu no ano de 2003, quando teve início esta pesquisa: “se tem havido safra, esse mês era o mês da safra aqui, da bata de feijão, de colher”, segundo comunicou o mestre.

Já boa parte das dançarinas está em fase escolar, com exceção da rainha que trabalha numa rádio da região – a emissora fica no município de Canindé do São Francisco, Sergipe, fronteira com Piranhas, Alagoas – e para elas o Reisado é lazer. Vive-se uma diversão um tanto quanto diferenciada se comparada à vivida pelos homens, ainda que elas também enfrentem, no grau delas, algumas dificuldades típicas do universo agrário. O interessante é que, embora se verifique um certo descontentamento do grupo com a forma como são vistos

pelos de dentro de Piau, como eles próprios expressam – valendo aqui dizer que gostam da receptividade que recebem na sede do município, em oposição à insatisfação com a atenção dispensada pelos mais próximos, ou seja, os que residem no mesmo povoado – percebe-se, no entanto, o adiamento da rainha em casar-se e o desejo do mestre em morrer fazendo o Reisado. Logo, é possível concluir que há um orgulho entre os integrantes do Reisado por serem reiseiros e dançarinas de Reisado.

Eu considero aqui, aliás, eu considero que no estado de Alagoas que seja o melhor Reisado que existe. Por causa de na época desse concurso, foi até falado pela rádio de Delmiro (município distante 30km de Piau) que os componente do Reisado de Piau fosse fazer esse concurso, de achar que era o melhor Reisado do estado de Alagoas. Conversei com a moça que veio de Maceió, lá da Secretaria, e ela falou pra mim: “eu nunca vi um Reisado que nem o Piau”. Em Maceió, é só o que é que dá. É bonito e bom, sabe? Então, aquilo eu tenho orgulho. Nós temos o tocador, que é um grande tocador. Bom mesmo. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Tratando dos apoios ao Reisado, no que diz respeito à prefeitura, a iniciativa partiu da gestão da própria prefeitura. É possível acessar, em certo grau, como este apoio é fundamental para o grupo, pois, observando que sua trajetória é marcada por deslocamentos, ou seja, viagens de um lugar para outro para fazer suas apresentações, constata-se que o apoio do poder público é determinante para este movimento. Em Piau, já houve período de existirem, contando com o Senhor do Bonfim, três grupos de Reisado. Um deles acabou exatamente devido à ausência de apoio, e um outro continua, que é o chamado Reisado Familiar, mas que segundo o mestre não tem projeção quase nenhuma. Logo, os apoios ao Reisado aparecem como combustível para sua continuidade. Uma outra faceta que se apresenta ao examinar os apoios dados ao Reisado Senhor do Bonfim é que as relações pessoais em Piau são no nível de proximidade, pois o Reisado Senhor do Bonfim, conforme o longo depoimento descrito abaixo, foi criado porque houve desentendimento entre o tocador e o outro parceiro do

Reisado Santa Quitéria, que existia anteriormente e parece ter sido de onde surgiu o Reisado Senhor do Bonfim.

Nós começou lá tem uns, acho que tem uns dez anos que nós começou lá na Santa Quitéria. Só que através daí teve problemas entre o tocador e o outro parceiro que trabalhava com Reis. Começou com um Reisado, que veio fazer uma apresentação aqui mesmo na rua, aí meu sogro¹⁶, o dono da casa, pediu pra tocar um pouco pra as meninas dançar. Aí o contra-mestre não quis dançar, porque eu tava no sul trabalhando (no corte de cana). Aí por isso desentenderam. Aí eu decidi formar o meu. Decidi não, quando eu cheguei, fui atrás dele, conversei com ele: Seu M., dá pra nós ficar junto? Aí ele disse: “Oh, num dá não. Não, por causa que sou negro, preto e pobre, mas sou um nego de opinião”. Eu disse: tá bom. Então, tá bom. Aí eu vim embora fazer o meu aqui. Chamei o pessoá, aí Seu João Batista veio, deu o maior apoio a gente, lá da Secretaria, e daí pra cá comecemos. Ficou o meu, o do Seu M., e o de C. de T., que é o Reisado de Santa Quitéria. Aí tudo mudou, que só era Reisado Santa Quitéria, nem ficou com o nome de Santa Quitéria, que era o Reisado, mudei pra Senhor do Bonfim. O Reisado Santa Quitéria ficou lá. E o dele, ele mudou pra Reisado Familiar. Só que a gente, A. trabalhando lá por Xingó chegou com essa idéia: A.1, vamo colocar o nome do Reisado “Talentos Ramos”, por causa que é quase todo mundo da família Ramos? Aí eu falei: Tá bom, vamo. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Pautando o número de reisados existentes em Piau, o mestre, em outra passagem da entrevista, demonstra certa confusão ao dizer que “era três. Aliás, era dois. Não. Comecemos com um”. Vale sublinhar que no recorte transcrito acima o verbo escolhido pelo mestre para se referir à feitura do Reisado é “trabalhar”, o que fica visível quando fala de uma pessoa do Reisado como “parceiro que trabalhava com Reis”, e isto ressoa porque o que se sente dos reiseiros e dançarinas em relação ao Reisado é que se trata de uma diversão, uma brincadeira, e é, sem dúvida, intrigante notar que sobre a dissolução, criação, recriação de reisados no âmbito de uma microrregião – pois quando o mestre fala “nós começou lá”, este lá significa povoado de Santa Quitéria – o mestre narrando sobre o que ocorreu entre o contra-mestre e um outro parceiro do Reisado (e ele está contando na perspectiva do que não vivenciou esta

¹⁶ O sogro do mestre é o tocador de sanfona, que participa do Reisado Senhor do Bonfim e fala do Reisado como diversão, brincadeira.

situação, pois estava “no sul trabalhando”), usa o verbo “trabalhar”, ou seja, num mesmo enunciado a categoria analítica trabalho aparece tanto para ilustrar o fazer do Reisado, que é para os reiseiros uma prática de caráter lúdica, quanto para falar da produção em termos de sobrevivência, ou seja, da produção para obtenção de renda. Sentido este de trabalho¹⁷ que, para fins de análise, pode ser codificado nos moldes teóricos de Karl Marx (1989), cujo esquema teórico tem o trabalho como categoria central.

Esmiuçando o termo trabalho na vida dos reiseiros, é muito importante dizer que a expressão: “tava no sul trabalhando” significa a ida para a região sul do estado de Alagoas, onde existem fazendas de latifundiários plantadores de cana, ou melhor, os usineiros que exploram a força produtiva dos agricultores, os quais se submetem a condições inóspitas de trabalho e a ganhos financeiros baixíssimos. Há um gritante desrespeito a todas as leis trabalhistas. Trata-se, sem dúvida, de um problema que merece total atenção, mas que não cabe ser detalhadamente tratado aqui, visto que não é o objetivo desta pesquisa, e que pode então ser mais evidenciado numa outra oportunidade. Porém, mesmo não sendo o objetivo desta pesquisa adentrar as especificidades das relações de produção canavieira, vale trazer uma expressão que é comum entre os agricultores “levados para o corte de cana” – “levados”, no sentido literal da palavra, porque eles são obrigados, por falta de alternativa de ganho financeiro no local onde vivem, a embarcar em ônibus de péssima qualidade providenciados

¹⁷ Um dos eixos do pensamento de Karl Marx é a categoria trabalho. Ele aponta para o trabalho como a atividade ontológica, a mediação do homem com a natureza, a sua sobrevivência. Essa imbricação ocorre porque o materialismo histórico considera o homem um ser social, cuja relação com a natureza, por meio do trabalho, produz sua existência, constituindo um modo de produção, que é sinônimo de um modo de vida, o qual, ao ser mudado, promove uma evolução social e tecnológica. Logo, no arcabouço teórico de Marx as relações sociais de produção são o ponto-chave. “A maneira como os homens produzem seus meios de existência depende, antes de mais nada, da natureza dos meios de existência já encontrados e que eles precisam reproduzir. Não se deve considerar esse modo de produção sob esse único ponto de vista, ou seja, enquanto reprodução da existência física dos indivíduos. Ao contrário, ele representa, já um modo determinado da atividade desses indivíduos, uma maneira determinada de manifestar sua vida, um modo de vida determinado. A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto com o que eles produzem quanto com a maneira como produzem. O que os indivíduos são depende, portanto, das condições materiais da sua produção (1989, p. 13).”

pelos usineiros, deixar suas famílias por um período que pode variar de um a três meses e se envolver dos pés a cabeça com o corte de cana, chegando cada agricultor a cortar mais de três toneladas de cana por dia. A referida expressão é “trabalho mata-home”, e é usada pelos agricultores quando querem traduzir o sentimento deles em relação ao corte de cana.

É bom verificar que ainda em relação à resposta dada pelo mestre sobre os diferentes grupos de Reisado existentes ou não, os Reisados são identificados pelo nome dos seus mestres, de modo que enquanto havia três grupos, tinha-se: o do próprio mestre, que ele fala “o meu”; o do Seu M., que seria, a priori, o Reisado que não quis se juntar à proposta de Reisado do mestre, e o do senhor C., que é o Reisado Santa Quitéria. Apegando-se ao Reisado Senhor do Bonfim, percebe-se que, segundo o mestre, tal Reisado é fruto de uma cisão de um outro Reisado, mas aconteceu de ser articulado não por uma decisão isolada dele, conforme ilustra ao expor o motivo da organização do grupo Senhor do Bonfim: “Aí eu decidi formar o meu. Decidi não, quando eu cheguei, fui atrás dele, conversei com ele: Seu M., dá pra nós ficar junto?”. Ao que negou S. M., inclusive se valendo de uma resposta que dá margens a questionamentos que não serão delineados profundamente aqui e que dizem respeito à etnia, visto que disse: “Oh, num dá não. Não, por causa que sou negro, preto e pobre, mas sou um nego de opinião”.

E nas redefinições, Seu M. ficou então à frente de um Reisado, cujo nome é Reisado Familiar, que hoje está a cargo do senhor E.; já o Reisado Santa Quitéria, cujo mestre é C. aparece na fala do mestre como o que se transformou no Reisado Senhor do Bonfim, e quando o mestre diz: “Aí eu vim embora fazer o meu aqui”, ele está falando de Piau mesmo, mas do local específico onde eles (ele e Seu M.) estavam no dia em que trataram da organização dos Reisados. Percebe-se mudança de nomes, e convém destacar que ainda há um outro nome sugerido para o Reisado Senhor do Bonfim. A sugestão foi feita pela rainha A.. Ela trabalha

na emissora de rádio da região – mais uma vez a palavra trabalho no enunciado –, e deu a idéia do grupo passar a se chamar “Talento Ramos”, devido à marcante participação da família Ramos. Porém, este nome que curiosamente tem mais afinidade com a dinâmica do espetáculo, por se valer da palavra talento, ainda que não seja um verbete que aparece nas páginas do “Dicionário de Teatro”, de Patrice Pavis, mas que tem forte significado no imaginário artístico, parece não comunicar localmente, ou seja, em Piau e microrregião, pois o grupo continua sendo conhecido e identificado como Reisado Senhor do Bonfim. É importante ressaltar que o mestre não tem o sobrenome Ramos no nome. Sua ligação com a família “Ramos” se dá por meio do casamento com a filha do tocador. Antes do predomínio da família Ramos, tinha-se mais preponderantemente a família “Piano”.

Acontece que esse Reisado vem de longe, vem de trinta e poucos anos que eu sempre assistia, assistia os mais velhos, depois esse genro meu brincava, de criancinha, aí eu nada de tocar, mas de tudo que ele gosta da brincadeira, e eu gosto também, né? De qualquer maneira aí ele tentou fazer o grupo dele, aí fez, sei que tinha outro, mas não deu certo, nós conseguimos o da gente, encontremo apoio e nós conseguimos. Aí hoje a gente tem o grupo e tenta ver se melhora cada vez mais. Agora como começou, eu mesmo não sei o entender, sabe? Eu não posso entender, porque uns diz que vem da África, mas é caso de ouvir dizer, e caso de ouvir dizer não escreve, né? Agora que foi dado assim de dez ano, doze, quinze ano dava Reisado, assim um dia, até porque o pessoal era home, então vestia aquela sainha como umas mulhezinha, até tinha aqueles rapaz que chegava muito prestativo nas coisa e até namorava com aquelas figura sendo home, pensando que era mulher, então era home, aí o cara gastava dinheiro, acabava: aquela mulher de bacana, então tudo isso aí eu assisti, o Reisado, gostava de assisti as brincadeira do Reisado, então hoje é as que a gente encontra que não tem confusão, é umas coisa que não se preocupa muito porque é simples a brincadeira, todo mundo gosta da brincadeira, então é problema que a gente consegue sempre. Esperamo ver se cresce mais, ver se desenvolve mais qualquer coisa, quem não souber mais, alguém vai dando mais uma dica. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Prendendo a atenção no esforço de localizar melhor o Reisado Senhor do Bonfim em meio a um contexto no qual aparecem outros grupos, chega-se à percepção de que, ao verificar o motivo apontado pelo mestre para a dissolução do Reisado, é fácil certificar-nos de

que as relações sociais são bem próximas entre os moradores de Piau, o que é comum em sociedades marcadas pela solidariedade mecânica, o que fica claro também, num outro depoimento, quando é falado do fato do mestre de um outro grupo não ter comparecido a uma reunião marcada pelo secretário de Cultura, episódio que retirou a chance do grupo receber apoio do poder público, e na falta deste apoio o grupo então se dissolveu. “Por causa que o Dr. J. B., na época que nós separou, mandou convidar ele pra uma reunião aqui, aí ele falou que se o Dr. J. B. quisesse fosse na casa dele, por causa que aqui ele não vinha. Aí por isso ele não quis dá o apoio a ele, e ficou com a gente”, pronunciou o mestre. Esta relação entre os Reisados e a continuidade/descontinuidade fica patente também na voz do tocador R. S.. Sabendo da existência do apoio do poder público, e que nos depoimentos dos reiseiros este apoio é personificado no secretário e no prefeito do município de Piranhas, tanto que o mestre e sua esposa (a coordenadora do Reisado), citando os lugares para os quais o Reisado Senhor do Bonfim já foi, expuseram em coro a “gradidão” ao secretário.

Tapera (AL), Santana (AL), Ouro Branco (AL), Mata Grande (AL), Carneiros (AL), Piranhas (AL), esses são sempre os lugares onde a gente se apresenta. Inclusive uma pessoa que dá muito apoio pra gente é Seu João Batista (secretário de Cultura do município de Piranhas), essa é a pessoa que sempre ajuda, porque se não fosse ele, eu acho hoje nem existia Reisado. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

O teor do relacionamento entre o Reisado Senhor do Bonfim e o poder público ainda pode ser observado num ponto da teia sociopolítica que parece ser muito específico da realidade do município de Piranhas, e que portanto não pode ficar despercebido. É a exigência de licença para dançar que o Reisado precisa ter a cada apresentação que realiza. Este deferimento é conseguido por meio de um ofício encaminhado à Delegacia, comunicação que se justifica pelo fato de que a polícia local precisa ser convocada para acompanhar as apresentações; embora não se faça presente em boa parte das apresentações, em virtude da

situação precária que vive. Segundo relatos dos entrevistados, a polícia de Piranhas não dispõe de boas condições para cumprir seu papel. Já aconteceu do delegado deliberar que em caso de não envio de uma viatura para o lugar da apresentação – o que acontece devido à falta de recursos da polícia – o grupo deve arcar com o pagamento do combustível para pôr na viatura. Contudo, mesmo já tendo havido esta necessidade, o grupo nunca teve dinheiro para empregar nisso e então se apresentou sem a presença dos policiais, o que é mais comum inclusive.

O que se observa é que o grupo não assume fazer uma apresentação quando não consegue levar o ofício à Delegacia, em Piranhas, deixando assim entrever que os reiseiros sentem-se coagidos a cumprir rigorosamente o que está determinado no quesito “permissão para se apresentar”, mesmo que seja uma exigência vista como estranha pelo mestre e sua esposa que não entendem a obrigatoriedade da solicitação para se apresentarem, uma vez que não se tem registro de violência em exhibições do grupo e porque acreditam que o Reisado tem total liberdade de atuação. Para produzir o ofício, a coordenadora do grupo se dirige à Secretaria Municipal de Cultura, onde recebe o apoio de uma funcionária no que se refere à digitação do texto expresso no ofício, que feito em duas cópias, uma é entregue ao delegado e a outra fica com o grupo.

É uma coisa que eu acho muito errado também, que o Reisado, como brinda as Lei, o Reisado é federal, a gente pode brincar em qualquer lugar, sem briga e engancho. Só que aqui pra gente dançar, uma coisa errada que eu acho errado, toda apresentação que a gente faz tem que fazer um ofício pra mandar pra Piranhas. Eu acho errado por causa que tem um senhor, um amigo meu que é o mestre V., que ele dança em Santana (município próximo a Piau), ele tem uma carteirinha que foi feita por Maceió, pela Secretaria de Maceió, então, com essa carteirinha, ele dança em todo lugar do mundo, no mundo não tem engancho pra ele. Já aqui não, aqui é mais diferente, tem o apoio da Secretaria – tudo bem – mas, toda vez que a gente vai dançar tem que fazer um ofício. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Examinar esta questão relativa à emissão dos ofícios deixa que, de um lado, se evidencie a burocratização de uma etapa espontânea da cultura popular, sendo a espontaneidade, em certa medida, uma das marcas da cultura popular, visto que de um modo geral a rua é o espaço célebre de exposição, e, por outro lado, devido a algumas características do Reisado Senhor do Bonfim, pode-se perceber a intencionalidade do Reisado para dimensionar o mundo como o limite a ser alcançado, leitura esta que pode ser construída a partir da afirmativa: “ele dança em todo lugar do mundo, no mundo não tem engancho pra ele”, sendo ele o mestre V. do Reisado, do município de Santana, também no estado de Alagoas. Mas, deixando expresso também que este Reisado tem uma faceta burocrática que é a posse de uma carteira emitida pela Secretaria de Cultura de Maceió.

Mas, ainda que o mestre e a senhora M. discordem da obrigação do que rege a “lei”, e o primeiro até demonstre constrangimento ao falar: “A gente fica assim até envergonhado, por causa que o Reisado, filho natural do lugar da pessoa, num sei não”, continuam elaborando e enviando o ofício de pedido de permissão, e não questionam. O que chama atenção é que há uma contradição quando se busca saber mais acerca do que de fato é esta prática do envio do ofício. O paradoxo se instala quando se observa num dos depoimentos da coordenadora M.: “Essa formação já veio de muitas pessoas que dançou antes. Pode ter mudado, porque tudo muda, né? Mas, só que as pessoa já de idade que dança e os que já morreram sempre falaram: ‘O Reisado não precisa não, não tem nada a ver, dança em qualquer lugar, tendo a licença dele’”. E ao mesmo tempo em que se tem esta idéia de algo herdado injustificadamente, uma vez que já se tinha em períodos anteriores o entendimento de que a liberdade é a tônica do processo de exibição dos Reisados, em outro trecho do depoimento, está pronunciado que é uma situação recente que data de um ano e que parece acontecer por haver uma distância entre a Delegacia e a Secretaria Municipal de Cultura.

Porque temos uma licença que vem, o ofício da Secretaria que nos apóia. Aí eu levei lá na Delegacia de Piranhas, aí o delegado disse que ali não valia, só era um apoio que a gente tinha, agora se acontecesse alguma coisa no grupo, a responsável do Reisado era chamada porque tinha que fazer ofício, e se tivesse apresentação e não comunicasse com eles, se tivesse o combustível, eles tinham, e se não tivesse só se a gente tivesse condição de colocar pra eles vim. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Merece comentário também o fato de haver esta exigência para a elaboração de ofício destinado à solicitação de autorização para dançar, o que dá um registro legislativo aos comandos do Reisado, mas já no que diz respeito ao projeto de tombamento de Piranhas, cuja proposta de tombamento tem um dos signatários a Prefeitura Municipal de Piranhas, o grupo não tem quase que informação nenhuma, demonstrando praticamente total desconhecimento, ainda que na proposta tenha um tópico alusivo aos bens patrimoniais imateriais. Quando perguntado sobre o tombamento, os reiseiros mostram que pouco sabem sobre o assunto, ficando evidente que nunca foram envolvidos em nenhuma reunião na qual pudessem expor seu ponto de vista e, para resumir de que modo o grupo se reporta ao tombamento, basta dizer que eles ao responderem à pergunta que questionava se já tinham ouvido falar em tombamento, disseram: “Já, porque que nós já fez uma apresentação pra esse tombamento de Piranhas”. Em outras palavras, a Proposta de Tombamento é completamente exógena ao grupo.

Uma outra faceta que pode ser observada do Reisado Senhor do Bonfim no que se refere à sua trajetória é a participação, em 2003, de um concurso promovido por meio do Programa Estadual de Incentivo às Artes, uma iniciativa da Secretaria Executiva de Cultura do governo do Estado de Alagoas. Este concurso aconteceu nas modalidades Literatura, Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música, e para que o Reisado expusesse suas composições para concorrer com outras igualmente inscritas no concurso, foi preciso gravar um cd. É visível que este episódio instalou demandas novas na vida do grupo, o que gerou, desde a inscrição,

sensações muito novas, especialmente porque eles receberam um bom retorno da gravação já no momento da gravação, ao dizer que “ficou lindo, lindo, lindo!”, como avaliou a coordenadora M.

Na opinião do mestre, que disse: “se eu passasse no concurso, pra mim, já era uma grande coisa. Já era um primeiro passo porque eu acho que eu ia gravar e muitas pessoa ia conhecer o meu trabalho, porque muitas pessoa não conhece”, a gravação do cd geraria uma oportunidade para o grupo ficar mais conhecido, o que mostra a vontade do grupo de ser conhecido, percepção que instiga a fazer uma relação entre a gravação do cd, o desejo de ser ouvido em outros lugares e a verificação do Reisado sob a ótica do espetáculo, chamando a atenção para o fato de que essa gravação não inclui o Reisado numa dimensão comercial, nas gradações apontadas por Adorno e Horkheimer acerca da indústria cultural. Afinal, esta experiência fonográfica aconteceu num grau ainda incipiente, foi apenas a produção de um único cd destinado a um concurso. Logo, a distância do Reisado da dinâmica produtiva que foi chamada de indústria cultural pelos frankfurtianos.

Neste ponto da discussão faz-se necessário examinar mais detidamente o que o Reisado experimenta no que diz respeito ao contato com o que é de fora, mais precisamente o olhar daquele que é de fora, o que por si só já traz um desafio em virtude da abstração sugerida e de uma possibilidade de se cair na armadilha de hierarquizar o olhar, pondo mais valor no olhar de quem é de fora em detrimento do olhar de quem é de Piau, principalmente, ao ouvir o mestre pronunciar: “porque através das pessoa que vêm de fora, eu acho que tem mais comportamento, porque a gente tem que aprender com os outros”. Tem-se uma afirmativa que revela uma submissão ao que vem de fora.

A idéia de examinar o Reisado em contanto com olhar externo a Piau ganha traços de complexidade, à medida que se percebe que o grupo gostaria de receber mais valor de quem mora em Piau, ou seja, daquele que olha de dentro de Piau. Para atravessar esta parte da

reflexão, o caminho escolhido foi analisar os eventos insólitos ocorridos na trajetória do Reisado e que foram citados na Introdução. Antes, porém, é recomendável fazer duas indispensáveis considerações: uma diz respeito ao que está sendo chamado de insólito, no âmbito deste trabalho, e que é um evento extraordinário ao cotidiano do grupo e também do povoado, estando a força do evento insólito restringida à instalação do novo, do inédito; e a outra consideração está relacionada ao posicionamento, em termos de análise, do que se está chamando de “olhar de fora”, pois não se pode perder de vista que quem não participa da vida social dos reiseiros e dançarinas do Reisado Senhor do Bonfim se volte para tal prática artística popular como uma situação isolada na vida dos reiseiros e dançarinas, como se vivessem somente aquela dimensão, quando, no fundo, sabe-se que o Reisado é um aspecto da vida, ainda que seja um componente bastante significativo.

O que está em evidência a partir dos eventos insólitos, a saber: a gravação do programa *Muvuca*, sob o comando da atriz Regina Casé; o envolvimento do Reisado na filmagem de um programa que contou com a participação de dois ciclistas, e o episódio do balão promovido por alemães em visita ao povoado, é o que estas situações comunicam no que se refere à dimensão espetacular. Logo, no que diz respeito ao vivido em contato com as equipes de televisão, não se busca, por meio das teorizações que pontuam como a televisão exibe conteúdos ou como retrata as práticas artísticas populares, esmiuçar o debate acerca da televisão x cultura popular, pois o propósito deste trabalho é traçar uma linha de raciocínio que absorva, pela via do extraordinário, a chegada de uma equipe de televisão na localidade de Piau, tendo logicamente uma postura crítica de perceber que não se trata de uma vivência completamente igualitária, visto que pode ter ocorrido uma condução em que os reiseiros e dançarinas não participaram como enunciadores. Sendo assim, o que vale registrar, para os fins da pesquisa empreendida, sobre o programa *Muvuca*, cujas moldurações da câmera,

conforme Suzana Kilpp, são “inclusivas e antropofágicas” (2005, p. 94), é como a exibição na televisão causa uma sensação de reconhecimento para os reiseiros e dançarinas.

Porque ela recebeu a gente até bem demais. Eu não esperava ela fazer aquilo. Chegou lá abraçou-se com minha menina, que é a Rainha, na maior alegria lá em Piranhas, aí eu achei aquilo bem interessante, e quase que eu digo: quando vem lá de fora então cada vez mais a gente cresce. (Mostra foto da Rainha com a atriz Regina Casé, e algumas outras fotos). Eu acho interessante por isso porque quando ela veio de lá, quando nós demo fé, ela se atolou no meio do Reisado, assim como se fosse uma pessoa da gente, assim como uma pessoa matuta, acostumada, aí agarrou-se com a menina, e aí eu achei bem interessante aquilo, bonito. Onde aqui que merecia, porque nosso lugar é aqui, num faz isso, e quem vem lá de fora dá valor, tem aquele prazer por isso que eu sempre falei: compade enquanto nós for vivo e você quiser prosseguir, nós vai, só se acontecer de eu não conseguir mais tocar, não tiver mais condições, nós pára. Agora enquanto se quiser ir, nós vai, se Deus quiser. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

O fragmento expõe o quanto o tocador R. dos S. se emocionou com a exibição do Reisado no programa *Muvuca*. Em falas do mestre também é possível extrair a mesma conclusão, e uma outra observação ressaltada por ele é que, por meio do *Muvuca*, o Reisado “mudou, porque as pessoas ficou conhecendo. Muitas pessoas não sabia, não conhecia que existisse Reisado tão bom aqui no Piau”, disse, mas antes também falou que nem mesmo o grupo todo viu o Reisado na televisão porque alguns dos reiseiros estavam trabalhando no corte de cana no sul, na região sul do Estado. Porém, há de se voltar para a submissão que está evidente no depoimento, o que fica explícito quando o tocador fala que ela, a atriz Regina Casé, lhes receberam bem demais, sendo que eram eles, os reiseiros e as dançarinas, os anfitriões dela, que estava no local de morada deles, ainda que o registro das imagens pela câmera tenha acontecido em Piranhas, ou seja, na sede. Fica também evidente que a fotografia com a entrevistadora é guardada com muita estima. Contudo, num outro pronunciamento, o tocador revela que foi muito rápida a participação deles no programa. Perguntado se havia se visto, ele respondeu: “eu vi o Reisado, passou meio avexado, mas eu vi”. Pode-se imaginar

que o grupo não tomou conhecimento anterior de como as cenas seriam exibidas. É provável que a gravação tenha durado um longo tempo, mas, na etapa da edição, houve cortes.

A dimensão espetacular do Reisado também se reforça quando se percebe o Reisado envolvido na filmagem que gerou um programa de esporte protagonizado por dois ciclistas que ficcionalmente adentraram o sertão, após um prolongado percurso. A composição deste programa parece ter sido bem instrumental, visto que, diferente do *Muvuca*, que foi concebido com a proposta de percorrer cantos pouco divulgados do Brasil para encontrar pessoas e práticas culturais singulares, a equipe televisiva do SportTV tinha um roteiro pré-estabelecido, desconhecido pelos reiseiros e dançarinas que entraram como personagens da narrativa televisiva. Tinha-se na construção da seqüência de imagens, um passo a passo bem menos espontâneo do que o programa *Muvuca*, mas como o que importa a esta pesquisa, em termos de condução analítica, é verificar o efeito desta situação no grupo no tocante à dimensão espetacular, vale registrar a seguinte afirmativa do mestre:

Aquele momento das bicicletas, na verdade, foi uma parte muito importante. Veio aquele rapaz da bicicleta que chega fazendo a apresentação de frente pra gente, num raio de cinquenta metros de distância do Reisado, e quando chega na hora daquela mesma marcha que a gente tava tocando, ele faz uma apresentação dançando com a rainha, uma outra menina dançando do lado. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Constata-se que houve uma apresentação específica para este encontro com os ciclistas, e a rainha dançou com um deles. Mais uma vez é possível verificar que no que diz respeito ao grupo, houve uma pequena participação em termos de sugestão. É claro que se reconhece aí a forma de espetáculo apontada por Guy Debord (1997) como uma esfera essencialmente mercadológica, porém, é necessário pontuar que nesta situação específica o que foi registrado pela câmera foi dois tocadores cumprimentando os dois ciclistas e a rainha dançando com um deles, de modo que a apresentação do grupo só foi feita para a equipe após

as filmagens, de maneira que a dança não foi captada pela câmera. Logo, o espetacular empreendido para o olhar do outro aconteceu pela presença do outro que estava ali como integrantes de uma equipe de televisão, mas que na hora específica em que o grupo estava dançando, não estavam atuando como cinegrafistas ou repórteres.

Talvez dos eventos vividos de modo insólito o mais curioso seja o que aconteceu movido pela presença de um balão a gás. A proposta partiu de um grupo de alemães que estiveram em Piau e causaram muita surpresa. Os reiseiros e as dançarinas não têm informações sobre o porquê desta iniciativa. Sendo assim, não se pode deixar de elucidar a forma instrumental como também foram usados neste momento, mas, ao mesmo tempo, não tem como se apagar a dimensão simbólica vivenciada pelo grupo, o contato com um evento completamente novo e que se mostrou repleto de ineditismo. Os alemães chegaram a prometer um retorno a Piau com um balão com capacidade para doze pessoas, mas sobre esta possível volta, o mestre disse: “mas, aí ele não apareceu mais, né?”, deixando com esta afirmativa escapar um certo ar de desilusão pelo descumprimento do acordo feito. Porém, ainda que tenha tido esta sensação, ele não se poupa na descrição do que significou conhecer um balão, dizendo inclusive que a apresentação realizada nesta ocasião foi a mais bonita.

Então, daquele dia foi negócio de oito dias pra eles vim. Eu achei aquela apresentação a mais bonita que eu fiz, foi descer no balão, por causa que um trabalho muito bonito, a gente vendo tudo assim eles passarem pela estrada, aquela câmera lá passando pela estrada filmando. Eu achei muito importante. (Depoimento concedido à pesquisadora em setembro de 2003).

Os oito dias expressos pelo mestre na fala descrita se referem ao período que passou entre o contato com os dois ciclistas e a equipe de televisão da Globosat e a chegada dos alemães em Piau. Novamente se confirma que a forma como o olhar externo se dirige para o grupo põe sua dimensão espetacular em outras gradações, ficando a impressão de que alcança

outros patamares. O que também deve ser posto em foco é que nas três situações mencionadas está evidenciada a questão da diferença, já que houve encontro do Reisado com grupos de contextos tão distintos do seu. E, embora não se encerre aqui esta discussão que pauta a diversidade como componente da sociedade contemporânea, deve-se recorrer a Zygmunt Bauman (1998), pois em seu esquema teórico, conforme já mencionado aqui, ele se mostra interessado em desenvolver pensamentos acerca da diferença entre indivíduos, tendo o desafio de chamar para o modo como a diferença será tratada. Afinal, para Bauman, o homem e a mulher contemporâneos se comportam como coletores de sensações.

O que fica de comum entre as três situações insólitas narradas é a presença da câmera, mas este equipamento foi manejado de diferentes formas pelos visitantes que foram a Piau atraídos pelo Reisado. No caso do *Muvuca*, que vale lembrar, os reseiros e dançarinas não têm cópia do programa que foi ao ar, a câmera foi usada para o registro do grupo na sua “vida normal”, na medida em que a produção do programa tinha interesse em registrar “exatamente” o que o grupo faz nas apresentações. Já na filmagem que envolveu os ciclistas, a câmera foi utilizada para captar o que tinha sido previamente planejado pela equipe de produção, e no momento da apresentação propriamente dita não houve registro televisivo. E, por fim, o emprego da câmera pelos alemães foi o mais diferente para o grupo, porque eles usaram-na, em movimento, na estrada.

Por ter sido dado este destaque à câmera, deve-se levar em consideração, em termos de olhar, que a câmera não oculta este olhar do outro, ela na realidade o amplia¹⁸, no caso do cinegrafista, e impacta mais, no caso dos reiseiros e dançarinas.

¹⁸ Consultar MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensão do homem. (understandig media). São Paulo, Cultrix, 1964.



Figura 13 – Ala da frente abre caminho para os reiseiros e dançarinas em Frencheiras

CONCLUSÃO

Ao término do estudo sobre a dimensão espetacular do Reisado Senhor do Bonfim, não tem como não falar sobre como a escolha do objeto exigiu, durante a pesquisa, muita acuidade. Afinal, ficou muito evidente que a pesquisa trafegou numa linha muito tênue no que se refere ao espetáculo, e encontrar a coerência nesta linha configurou-se como um dos grandes desafios a ser enfrentado na investigação. Isto porque para analisar o “Reisado Senhor do Bonfim sob a ótica do espetáculo”, foi preciso, conforme dito na Introdução deste trabalho, recorrer a dois horizontes teóricos que pontuam o espetáculo em tons distintos, um mais mercadológico, que tem em Guy Debord sua força argumentativa, e um mais vinculado à área das Artes Cênicas e que legitima o espetáculo como o que se volta ao olhar, não necessariamente obedecendo a um apelo mercadológico.

Porém, quando se procurou apurar esta distinção verificando as apresentações do Reisado Senhor do Bonfim feitas para um público que conta com pessoas desconhecidas, sendo essas as apresentações que se firmaram como mais produtivas para o escopo da pesquisa, já que contam com o olhar de quem é de fora – olhar este que se mostrou como um fomento ao espetacular, o que ficou muito evidente na exibição, por exemplo, realizada para alemães que lhes apresentaram um balão, sendo esta a exposição escolhida pelo mestre como a mais bonita que fizeram –, foi possível se dar conta de que perceber a dimensão genuinamente espetacular do grupo exige sutileza e uma atenção muito peculiar para que não se escape das análises a desigualdade dos mundos fenomênicos que estão se encontrando no vivido, ou seja, foi factível refletir acerca do efeito do olhar externo na perspectiva de quem está se apresentando, mas não dá para esquecer que este olhar não reconhece, na feitura da prática, o mundo fenomênico de seus fazedores. Por um instante, pode ocorrer de absorverem

ao que assistem como uma experiência de pura alegria, quando é sabido que a vida diária no sertão não é nada simples.

Contudo, não se pode negar que as falas dos entrevistados exibem um gostar especial pelo aplauso de quem não é de Piau. Ao mesmo tempo, este informe não pode ser tratado de um modo que se volte exclusivamente para o tom festivo do aplauso e seu efeito na espetacularidade do Reisado, pois deve-se problematizar, em certa medida, porque localmente a prática artística popular não tem tanta importância para quem faz a vida social deste local, se é que não tem mesmo, uma vez que verifica-se que o grupo comunica ter uma elevada auto-estima. Em questão fica: como conduzir um processo espetacular mais adequado, especialmente quando se tem um outro aspecto dramático que pode ser posto em relevo que é verificar de que forma o grupo é envolvido no que foi chamado de evento insólito pela singularidade que carrega, a exemplo da gravação do vídeo com os dois ciclistas, quando pôde-se constatar que os reiseiros envolvidos foram apenas personagens encaixados num roteiro que eles não conheceram, podendo assim perceber que houve uma certa submissão?

Esta interrogação confirma mais uma vez como a análise aqui desenvolvida solicita uma observação extremamente cuidadosa da prática artística popular, pois não se tem uma pureza espetacular no feito, mas uma espetacularidade que, para o promotor do evento insólito, parece ter um conteúdo espetacular motivado pelo econômico e com forte traço de artificialidade, e, para os reiseiros e dançarinas, uma espetacularidade que está mais alinhada com o espetacular estudado pela Etnocologia, cuja linha investigativa volta-se aos comportamentos humanos espetaculares organizados. Afinal, na medida em que foram escolhidos três eventos classificados como insólitos, tem-se a leitura de que nestas situações estão condensadas as duas modalidades de espetáculo. E isto, ainda que abra espaço para uma discussão avaliativa em relação ao tratamento dispensado aos grupos populares quando são

alvos de programas televisivos, por exemplo, serve para confirmar como o olhar de quem é de fora do seu lócus pode acentuar o espetacular.

Mas, claro que cabe o alerta para não se estabelecer uma hierarquização do olhar, ao valorizar mais o olhar de fora do que o olhar de quem vive no lócus da prática artística popular. Ainda sobre a espetacularidade, deve-se reconhecer que o próprio recorte da pesquisa, ao se interessar em analisar o Reisado Senhor do Bonfim, na Romaria de Santa Quitéria, instalou uma situação que merece destaque: como lidar com a dimensão espetacular da Romaria? Esta é uma questão que pode ser respondida noutra oportunidade, num prolongamento deste trabalho, ficando aqui apenas o registro de que tal dimensão foi captada, mas não esmiuçada, pois o nosso propósito frente à Romaria resumiu-se a abordá-la como espaço de apresentação do Reisado. Contudo, mesmo nestas condições investigativas que foram impostas a Romaria no âmbito desta dissertação, foi possível observar que sua espetacularidade não advém da presença do Reisado. Sua própria estrutura já é preche de espetacularidade. O Reisado parece apenas lhe incrementar.

Ficou evidenciado também que a continuidade e manutenção do grupo têm a ver com o fato do Reisado Senhor do Bonfim contar com o apoio da Prefeitura Municipal de Piranhas, ainda que este apoio necessite ser problematizado, pois ficou revelado também que se trata de um incentivo que retira, em certo grau, a liberdade de atuação, tanto que no período da entrevista o grupo estava precisando de calçado, meião (que estava apertado) e de aproximadamente dois mil espelhos – que, junto com as fitas coloridas e brilhosas, enfeitam o colete e o chapéu dos reiseiros e dançarinas – e para solucionar a falta desse artigo, o grupo estava aguardando uma promessa feita pelo secretário de Cultura.

Para encontrar as pistas necessárias ao trabalho desenvolvido e exposto ao longo dos capítulos, foi realizado em torno da compreensão sobre cultura popular um esboço reflexivo que aderiu aos apontamentos teóricos de autores como Néstor García Canclini, Stuart Hall e

Jesús Martín-Barbero, cujos aportes – quando aproximados de uma vivência empírica, como a pautada nesta dissertação, e associados aos dizeres dos seguidores da Etnocologia, a exemplo de Jean Marie-Pradier e Chérif Khaznadar – favorecem observações mais móveis sobre cultura popular e permitem emoldurar pensamentos que evidenciam o fluxo das práticas artísticas populares 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 continuada e tantas outras vezes apresentada, sendo esta a ligação que se tentou fazer ao longo do trabalho, ou seja, o aspecto espetacular influenciando positivamente a manutenção do grupo.

Percebeu-se que 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 diferentes processos socioculturais como possibilidade de ampliação e reinvenção de tais processos. A partir da pesquisa, está explícito que diante de tantas novidades no processo produtivo cultural, os aportes de Adorno e Horkheimer precisam se somar a outros para responder certos questionamentos, pode-se falar de uma tradição reinventada e que a abertura da cultura popular para outras experiências, sobretudo, a exposição ao olhar do espectador desconhecido, ou seja, aquele público cujas pessoas não fazem parte da relação cotidiana dos grupos populares, pode, por vezes, servir de incentivo para a manutenção das práticas artísticas populares. Logo, o espetáculo pautado como análise por Guy Debord pode ser repensado numa perspectiva mais produtiva para o popular, desde que localizado em situações específicas, como a que foi revelada por esta pesquisa ao se valer dos depoimentos dos reiseiros do Reisado Senhor do Bonfim.

5. REFERÊNCIAS

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.

ARAÚJO, Nelson de. **Pequenos mundos: Um panorama da cultura popular da Bahia Tomo I. O recôncavo**. Salvador: UFBA, 1986.

ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

BARBA, E. A canoa de papel: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBERO, Jesús-Martín. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Denis de. (Org) **Por uma outra comunicação**. Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2005

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Mal-Estar na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BECKER, Howard. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**, São Paulo: Hucitec, 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.

BHABHA, Homi. Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. Reis & Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIÃO, Armindo Jorge. Etnocologia, uma introdução. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Orgs). **Etnocologia. Textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BIÃO, Armindo. **Ouro em pó na TV – Da Bahia para o mundo**. *Mimeo*. S.d.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: **Cultura Brasileira. Tradição. Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. Leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **A introdução a uma sociologia reflexiva**. In Poder Simbólico. Rio de Janeiro, Bertran Brasil, 1989.

BRANDÃO, Théo. **Folgedos natalinos de Alagoas**. Estudo introdutório e descrição. Maceió: Divulgação do Departamento Estadual de Cultura, 1961.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. São Paulo: Editora Iluminas LTDA, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Trad. Ana R. Lessa & Heloisa P. Cintrão. São Paulo: Edusp, 2 ed, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CANCLINI, Néstor García. **A Socialização da arte, teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cutrix, s.d.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., [1954].

CASTRO, Zaíde Maciel de & COUTO, Aracy do Prado. **Folias de Reis**. Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1977.

CLIFFORD, James. **A Experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX**. José Reginaldo Santos Gonçalves (Org). Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1993.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATARI, Félix. **O que é a Filosofia**; tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John. **Estabelecidos e os Outsides**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador** (Vol. II). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FEATHERSTONE, Mike. O desmanche da cultura. **Globalização, pós-modernismo e identidade**. Trad. Carlos E M. de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura Global. Nacionalismo, globalização e modernidade.** Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Jurandir (org). **Enciclopédia dos municípios brasileiros.** Rio de Janeiro. IBGE. V. XIX, 1959.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas.** Trad. Fanny Wrobel. Ver. Técnica: Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais.** Liv Sovik (Org). Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a.

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, 2003.

HERMET, Guy. **Cultura e desenvolvimento.** Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Orgs). **Etnocenologia. Textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 1999.

KILPP, Suzana. **Mundos Imaginados pela TV: Muvuca e outros programas de entrevista.** Revista Famecos. Porto Alegre: nº 27, 2005. Quadrimenstral.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural** Dois. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.

MALINOWSKI, B. **Um diário no sentido estrito do termo.** “Introdução” (R. Firth). Rio de Janeiro: Record, 1996

MARX, K. e ENGELS, F. **A Ideologia Alemã.** Portugal/Brasil: Ed. Martins Fontes. 1989, Vol I, primeira parte.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem. (understandig media)**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MOURA, Milton. Identidades. In: RUBIM, Antonio Albino C. (Org) **Cultura e Atualidade**. Salvador: Edufba, 2005.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1994.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense S/A, 1991.

PAIM, Zilda. **Relicário Popular**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, EGBA, 1999.

PAIVA, Raquel. **O espírito comum. Comunidade, mídia e globalização**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDROSA, Tânia de Maya. **Arte popular de Alagoas**. Maceió: Grafitex, 2000

PRADIER, Jean-Marie. Etnocologia. In: GREINER, Christine e BIÃO, Armindo (Orgs). **Etnocologia. Textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

RABINOW, Paul. **Antropologia da Razão: ensaios de Paul Rabinow** / organização e tradução, João Guilherme Bich – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. **Estrutura e Função na Sociedade Primitiva**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.

ROBERT, P. **Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de langue française**. Paris: Editora Lê Robert, 1995.

ROCHA, José Maria Tenório. **Folclore brasileiro. Alagoas**. Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1977.

RUBIM, Antonio Albino C. Espetáculo. In: RUBIM, Antonio Albino C. (Org) **Cultura e Atualidade**. Salvador: Edufba, 2005.

SAHLINS, Marshall. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. London: Routledge, 2002.

SMITH, Linda T. **Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples**. London e New York: Zed Books Ltda, 1999.

SODRÉ, Muniz. O globalismo como neobarbárie. In: MORAES, Denis de. (Org) **Por uma outra comunicação**. Mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SODRÉ, Muniz. **Reinventando a cultura**. Petrópolis: Vozes, 1996.

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

TURNER, Victor W. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy**. Holt, 1920.

WEBER, Max. A ciência como vocação. In **Ensaio de Metodologia**. Campinas São Paulo: Unicamp/Cortez, 1992.

Carta do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995.

ARTIGOS DA INTERNET

LÓSSIO, R. A. R.; VAINSENER, S. A.; ALMEIDA, R. C. M. de - **O Uso Da Tecnologia Nas Tradições Populares Do Nordeste: Danças E Folguedos Em Pernambuco**. Disponível em:

<http://64.233.187.104/search?q=cache:308K_Fib8QgJ:www.fundaj.gov.br/geral/folclore/tecnologiastextos.pdf+Refer%C3%A2ncias+Bibliogr%C3%A1ficas+de+%22O+uso+da+tecnologia+nas+tradi%C3%A7%C3%B5es+populares%22&hl=pt-BR&gl=br&ct=clnk&cd=1>.

Acesso em 03/07/06.

ANEXO

Entrevista concedida pelo mestre do Reisado; por sua esposa, coordenadora do Grupo, e pelo tocador, todos reunidos na casa do mestre, na tarde do dia 27 de setembro de 2003, véspera da Romaria de Santa Quitéria.

Pesquisadora – O que é o Reisado?

O mestre – O Reisado é uma cultura que muitas pessoas contam muitas histórias do Reisado. Aí pelo que eu sei, que as pessoas me informam, a origem do Reisado é africana. Saiu brincando naquela época, não sei nem a década, nem quantos anos tem. Saiu da África e ficou no Brasil, foi na época da Princesa Isabel, que o Reisado ficou muito por perto lá sem ninguém, acho que ninguém dava valor naquela época era... só conhecia negro, era coisa de negro. Na época em que Princesa Isabel libertou os negros, foi quando o Reisado pegou até mais um conhecimento, e daí foi quando veio crescendo. Um diz que é brasileiro, outro diz¹⁹ que é africano. Mas, pelo que eu conheço, eu acho que nós semo brasileiro.

P – Você já ouviu falar de alguma influência portuguesa?

J – Não, nunca ouvi falar.

¹⁹ O empreendimento intelectual de Foucault, este pós-estruturalista francês que viveu entre 1926 e 1984 e que se empenhou em mostrar que “a natureza do século XIX é descontínua, na mesma medida em que é viva” (2000, 376), é um subsídio a ser visitado como fonte de referências por pesquisadores cujas reflexões absorvem sem restrição as discontinuidades, as rupturas e os zigue-zagues. Afinal, sua obra reúne investidas que alteram o modo mesmo de se portar frente à realidade, não se fazendo mais convincente o postulado da totalidade, não se considerando mais legítimo o traçado de uma causalidade una, situação com a qual os autores de síntese comungam ao se mostrarem mais distanciados do entendimento metafísico dos fenômenos que marcaram a *epistémê* clássica, ainda que haja vestígios no modo ontológico que, por vezes, alguns deles assumem mesmo frente a um nível de categorização que aposta na contingência.

P – E este Reisado, que vocês dançam, este propriamente, qual é a história que vocês conhecem?

J – Esse Reisado, esse de hoje que eu danço, a história dele é que já vem dos meus tataravô, passou pra meu bisavô, do meu bisavô passou pro meu avô, do meu avô passou pro meu pai, que inclusive se chamava P. P. B., a gente dancemo o Reisado na quinta-feira, na sexta, ele faleceu. Aí eu fiquei tomando de conta. Hoje eu tenho 33 anos, tô com 23 anos que danço o Reisado. Eu acho que melhorou 100% daquela época.

P – Melhorou por que? E o quê?

J – Naquela época, a gente dançava mais pelos sítios no interior, ninguém nunca chegava a ser reconhecido em um lugar desse. Hoje a gente já participa de muitas coisas, de muitas apresentação bonita, maravilhosa que a gente nunca participava, só era mais nos sítios. Então, eu acho que melhorou.

P – Você acha que é interessante se apresentar para outras pessoas, de outras regiões...

J – É. Isto é muito interessante. Por causa que o povo, os habitantes daqui não dá nem tanto valor como o povo que vem de fora. 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.

P – E quais foram os lugares para onde vocês já foram?

M. (esposa de A.) e A. – Tapera (AL), Santana (AL), Ouro Branco (AL), Mata Grande (AL), Carneiros (AL), Piranhas (AL), esses são sempre os lugares onde a gente se apresenta. Inclusive uma pessoa que dá muito apoio pra gente é Seu J. B. (secretário de Cultura do município de Piranhas), essa é a pessoa que sempre ajuda, porque se não fosse ele, eu acho hoje nem existia Reisado.

P – Então, se a Prefeitura não desse apoio...

J – Com certeza, se não tivesse acabado.

P – E qual o apoio que a Prefeitura dá?

J – Com calçado, roupa, espelho, que precisa muito. Inclusive faz dois anos que a gente compramos mil espelhos. Agora já tá precisando de uma média de dois mil espelhos, porque tá com material pra fazer, e não temo condições de fazer, aí tá precisando de espelho, calçado, meião porque tá apertado. Mas, tá com uma boa promessa.

P – Quando você comprou os espelhos, foi quanto?

J - Uns R\$ 300,00 (Trezentos reais). Mas, J. B. ainda deu a passagem pro rapaz vim trazer.

P – Em que ano foi?

J – Vai pro uns dois anos.

P – E como é essa história do Reisado, que aqui tinham três grupos?

J – Era três. Aliás, era dois. Não. Comecemo com um. Exatamente.

P – E este um, qual era o nome?

J – Esse era Santa Quitéria.

P – Em que ano foi isso?

J – Nós começou lá tem uns, acho que tem uns dez anos que nós começou lá na Santa Quitéria. Só que através daí teve problemas entre o tocador e o outro parceiro que trabalhava com Reis. Começou com um Reisado, que veio fazer uma apresentação aqui mesmo na rua, aí meu sogro (o dono da casa) pediu pra tocar um pouco pra as meninas dançar. Aí o contra-mestre não quis dançar, porque eu tava no sul trabalhando. Aí por isso desentenderam. Aí eu decidi formar o meu. Decidi não, quando eu cheguei, fui atrás dele, conversei com ele: Seu M., dá pra nós ficar junto? Aí ele disse: “Oh, num dá não. Não, por causa que sou negro, preto e pobre, mas sou um nego de opinião”. Eu disse: tá bom. Então, tá bom. Aí eu vim embora fazer o meu aqui. Chamei o pessoá, aí Seu J. B. veio, deu o maior apoio a gente, lá da Secretaria, e daí pra cá comecemo. Ficou o meu, o do Seu M., e o de C. de T., que é o Reisado de Santa Quitéria. Aí tudo mudou, que só era Reisado Santa Quitéria, nem ficou com o nome de Santa Quitéria, que era o Reisado, mudei pra Senhor do Bonfim. O Reisado Santa Quitéria ficou lá. E o dele, ele mudou pra Reisado Familiar. Só que a gente, A. trabalhando lá por Xingó chegou com essa idéia: A., vamo colocar o nome do Reisado “Talentos Ramos”, por causa que é quase todo mundo da família Ramos? Aí eu falei: Tá bom, vamo.

P – E A. é quem?

J – A. é a rainha.

P – E ela trabalha onde em Xingó?

J – Ela trabalha na Rádio

P – Você falou que o Reisado de Santa Quitéria, que é o Reisado de C. de T., ficou lá. Lá aonde?

J – Ficou lá naquele local, no local da festa, porque dançava ali mesmo, mas só que acabou-se. Não teve união. Acabou-se, aí tem outro lá. Mas, o outro também é fraco por causa que não tem apoio também da Secretaria, sabe? Dança com U., que era o meu parceiro.

P – E como vocês conseguiram apoio da Prefeitura, e eles não?

J – Por causa que o Dr. J. B., na época que nós separou, mandou convidar ele pra uma reunião aqui, aí ele falou que se o Dr. J. B. quisesse fosse na casa dele, por causa que aqui ele não vinha. Aí por isso ele não quis dá o apoio a ele, e ficou com a gente.

P – E hoje, em Piau, tem dois Reisados, o de vocês, e o Familiar. E é de quem o Familiar?

J – É de E. de R..

P – E ele vai também pra festa amanhã?

J – Eu vi um anúncio que vai um outro Reisado, fora o nosso, só não sei se é ele. Mas, das pessoa que faz parte do Reisado dele mesmo até aqui me falaram que vai.

P – A última apresentação que vocês fizeram este ano foi quando e onde?

J – Sítio Lage. Em quinze em quinze, tem apresentação aqui, e quando não é aqui, é nos sítios. Sítio Lage, e outros.

P – O que vocês sentem quando vocês se apresentam?

J – É muito bom ver que as pessoas estão gostando. É muito bom.

P – E vocês querem morrer dançando Reisado?

J – Eu pretendo porque isso aí foi um negócio do meu pai, que quando a gente sempre se apresentava, em Tapera (município alagoano), ele falava: oh... se eu num morrer dentro do Reisado, eu não morro satisfeito, aí nós começemo a dançar. Na quinta-feira, nós dancemo o Reisado, na segunda, ele morreu. Aí aquilo, eu acho que eu não me contenho, eu acho, pra mim eu tenho que morrer dentro do Reisado. Portanto, eu quero morrer e quero que a turma do Reisado me acompanhe pelo menos até o velório lá no cemitério, todo trajado, e bote minha roupa lá em cima do caixão, porque aí eu vou bem satisfeito. Eu vou bem feliz.

P – E o cd que vocês gravaram? Como vocês souberam do concurso? Quem patrocinou a gravação?

J – Foi eu mesmo, do bolso. Por causa que aqui as pessoa num tava muito assim em cima, num deu pra gente arrumar patrocínio, aí a gente... eu arrumei, tava trabalhando, arrumei o dinheiro, fui lá paguei e gravei.

P – Quanto foi?

J – Foi pouco, foi só R\$ 100,00 (Cem reais). Só foi gravada três músicas, por causa que houve o concurso, tinha que inscrever três trabalhos pra apresentar lá, daí dessas três músicas se a gente passar, aí vai passar a gravar mais um pouquinho, de verdade.

P – E quando sai o resultado?

J – Eu espero, com certeza, esse mês, daqui pro final de setembro, com certeza, deve sair o resultado.

P – Mas, vocês estão acompanhando isso?

J – Não. Tamo esperando, só que a gente pegou o telefone pra ligar pra lá, e até aqui não ligou, eu vou até procurar saber desse resultado.

P – Quem ganhar, grava o cd...

J – É, grava o cd.

P – E esse cd vai ser vendido?

J – Isso... vai ser vendido. Eu queria arrumar um patrocínio pra gravar um cd de verdade. Eu acho que dá pra gente, porque no caso eu gravei três músicas. Tive o maior orgulho de gravar três músicas. Cheguei em Olho D'Água das Flores (povoado próximo a Piau), o rapaz que veio me entregar aqui disse: isso aí tem em Olho D'Água (município próximo a Piau)? O pessoal quer comprar. E se fosse pra vender, tinha vendido lá umas cem cópias ou mais, lá em Olho D'Água. Então, eu fico com orgulho de fazer um trabalho e o pessoal gostar.

P – E vocês chegaram a ver – vocês todos juntos – a fita do Programa *Muvuca* feito por Regina Casé?

J – Muitas pessoa viram. Só que nós todos que participa do Reisado não viu, por causa que uns tava no sítio, e outros que tava aqui, e nem todos nesse dia tava com a televisão ligada. Mas, muitas pessoa assistiu.

P – E como a atriz Regina Casé ficou sabendo desse Reisado?

J – Ela veio naquele tempo que ela tava fazendo o *Muvuca*. Ela veio pra Piranhas, aí nos convidaram pra fazer uma apresentação lá.

P – E como foi o contato de vocês com ela?

J – Conversamos pouco tempo com ela.

P – E depois que vocês participaram dessa gravação, e assistiram, como é que vocês passaram a se comportar?

J – Melhor.

P – Por quê?

J – Porque através das pessoa que vem de fora, eu acho que tem mais comportamento, porque a gente tem que aprender com os outros.

P – Aprender e ensinar aos outros.

J – Isso.

P – Mas, vocês acham que o fato de terem aparecido na televisão mudou alguma coisa no Reisado de vocês?

J – Mudou.

P – Mudou o quê?

J – Mudou porque as pessoas ficou conhecendo. Muitas pessoas não sabia, não conhecia que existisse Reisado tão bom aqui no Piau. Eu considero aqui, aliás, eu considero que no estado

de Alagoas que seja o melhor Reisado que existe, por causa de na época desse concurso, foi até falado pela rádio de Delmiro que os componente do Reisado de Piau fosse fazer esse concurso, de achar que era o melhor Reisado do estado de Alagoas. Conversei com a moça que veio de Maceió, lá da Secretaria, e ela falou pra mim: “eu nunca vi um Reisado que nem o de Piau”. Em Maceió, é só o que é que dá. É bonito e bom, sabe? Então, aquilo eu tenho orgulho. Nós temos o tocador, que é um grande tocador. Bom mesmo.

P – O que ele toca?

J – Ele toca Reisado.

P – Mas, qual o instrumento que ele toca?

J – Ele toca sanfona.

P – E seu pai dançou muito?

J – Meu pai, quando ele faleceu, ele estava com 47 anos. Só que ele começou a dançar Reisado, que nem esse menino aqui (mostra um menino de uns seis anos de idade), o avô dele, o pai dele já dançava. Eu comecei com a idade de oito anos, já estou com 32 anos.

O embaixador chega e entra na casa do mestre.

P – Fora vocês dois, quais são as pessoas mais velhas que também poderiam falar da vinda do Reisado?

J – O palhaço que dança comigo.

P – Ele é o mais velho do grupo?

J – Ele começou a dançar que nem essa criança e hoje já tá com quase 80 anos.

P – E ele dança desde o início?

J – Ele dança desde criança.

P – Ele veio lá do sítio e sempre dançou nesse mesmo Reisado?

J – Não. Ele veio de lá, mas lá ele dançava em outro, não era com a gente.

P – Foram vocês que trouxeram o Reisado pra Piau. Depois que vocês chegaram, é que os outros dois grupos se formaram?

J – Exatamente. Ficou até melhor assim.

P – Você falou que antes não era Família Ramos.

J – Era a família Piano. Sim, por causa que pertencia a meu pai. Hoje, agora é Ramos por causa que nós tamo tudo junto aqui, na realidade, hoje pertence mais aos Ramos. Sou eu que num era Ramos, mas agora sou porque casei com ela (aponta a esposa).

P – E a família Ramos hoje, qual é a geração mais velha?

J – Meus pais, que têm cinquenta anos. Ah... o mais velho tem uns 70 anos.

P – Ele poderia falar sobre o Reisado?

J – Não, ele não dança.

P – Falem-me sobre a experiência de vocês com o balão.

J – Quando eles veio para cá. Na primeira vez que ele veio, veio ver nós, aí marcou pra vim no outro dia seguinte, mas nós fizemo apresentação, eu num tô bem me lembrado se foi numa época que a gente fez apresentação lá na frente pro os rapaz da bicicleta.

P – Não. Esta apresentação, para os meninos da bicicleta, eu vi.

J – Foi mesmo?

P – Foi. Foi quando eu conheci vocês.

J – Então, daquele dia foi negócio de oito dias pra eles vim. Eu achei aquela apresentação a mais bonita que eu fiz, foi descer no balão, por causa que um trabalho muito bonito, a gente vendo tudo assim eles passarem pela estrada, aquela câmara lá passando pela estrada filmando. Eu achei muito importante.

P – Vocês foram de carro?

J – Eles foram de balão. A gente foi de carro. Só que eles se comunicando pelo rádio amador né? Onde ia, se ia bem se ia em paz. Aí a gente dizia: não, aqui vai tudo bem, vai em paz, num sei o quê... Passava beirando as serra! Quando chegou perto de Piranhas, aí o cara falou: “Oi... parece que ele vai baixar agora! O gás acabou”. Ele tem gás embaixo, e, quando aquele gás acaba, ele tem que baixar, não tem como subir mais pra ir pra frente. Aí nós foi encontrar ele lá do outro lado. Chegou lá foi bonito, muita gente, muitas pessoa. Povo de Piranhas Nova, dos Sítios. Foi bom até demais, que a gente ficou com o material todo pra trazer de fora, tinha botado no carro. Foi maravilhoso.

P – E a menina que foi no Balão, foi por que quis ou eles a convidaram?

M – Não, eles convidaram, mas ela não foi. Eles filmaram.

J – Ela participou pouco. Eles amarraram pra que ele não voar. Amarram lá no canto, aí filmaram, mas ela não chegou a voar nele não, sabe? Só foi só a filmagem mesmo. Voaram nele só os que vieram de lá mesmo.

P – Vocês dançaram em cima da lona do balão no chão?

J e M (em coro) – Dentro do balão.

P – E vocês não fizeram fotos?

J – A gente mesmo não.

P – Esta foto que vocês têm aqui na parede de casa, ele fez e deu a vocês na hora?

J – Foi. Foi o P. (possivelmente o nome do alemão que fez a foto e depois lhes ofereceu).

P – Fotografou e na mesma hora entregou a vocês?

J – Entregou de lembrança. Ele disse: “Quando eu vim aqui outra vez eu vou trazer um balão que cabe doze pessoas pra levar doze pessoas do Reisado”. Mas, aí ele não apareceu mais, né?

P – E o pessoal do Sítio, onde eles desceram, sabia que ia chegar um balão ali?

J – Não. Teve gente que até se perdeu lá dentro dos mato correndo com medo, pensando que era uma bomba.

Tocador – Diz que teve um que da carreira que ia, tinha outro lá na frente, que ele chega passou por cima. Diz que teve um que tava na cacimba, e quando viu aquele barulho, porque faz muito barulho, pegou a sandália pra se defender.

J – Foi muitas pessoa assombrada. Muitas pessoa que num conhece, porque por aqui mesmo não tem pessoas que sabe o que é balão. As pessoas que mora no Sítio. Então esse povo foi quem mais teve medo. Pensava que era uma bomba. Dizia: “Ah... é uma bomba. Os americanos soltaram uma bomba e vai acabar com o Brasil.” Os trabalhadores corria, e soltava o que tinha na mão. Teve um cabra que deu dor de barriga.

P – E, neste momento, vocês estavam onde?

J – Nesta hora, a gente tava na estrada aqui por dentro.

P – Dentro do carro.

J – Isso.

P – E quando vocês chegaram lá, no Sítio, já sabendo do que se tratava, como as pessoas reagiram?

J – Não, a gente ficou sabendo do que se tratava já asdepois, porque os pessoal ficava fazendo o comentário: “rapaz, o que foi aquilo que passou? A gente quase morre de medo!”

P – Mas, quando vocês chegaram lá, e aqueles, que já estavam no Sítio e notaram que vocês já sabiam do que ia acontecer, não estranharam não?

J – Não.

P – E o pessoal do balão foi embora depois?

J – Foi. Eles botaram as coisa no carro, veio pra Piau de novo, e daqui depois foram.

P – E aquele outro momento da apresentação para os rapazes da bicicleta da Rede de Televisão, como foi?

J – Aquele momento das bicicletas, na verdade, foi uma parte muito importante. Veio aquele rapaz da bicicleta que chega fazendo a apresentação de frente pra gente, num raio de cinquenta metros de distância do Reisado, e quando chega na hora daquela mesma marcha que a gente tava tocando, ele faz uma apresentação dançando com a rainha, uma outra menina dançando do lado.

P – E o movimento do Reisado?

J – O matheu, que tem no Reisado – diz eles – que é do começo do mundo por causa que diz que tem o São Matheus, né? Aí o primeiro mestre do Reisado diz que é São José, entendeu? Aí tem o matheu, só que o matheu no Reisado é muito importante, essa parte do matheu no Reisado é por causa que a gente tá aqui dançando, aí é muito bom, junta muitas menina, aí pode chegar um bêbado atrás e querer mexer com alguma delas, aí nós tem o matheu no Reisado já pra isso: pra tomar de conta, e temo o palhaço na frente, pra na hora que assim... a gente for fazer uma apresentação e tiver muitas pessoa tumultuando na frente, ele vai pedindo pro pessoal se afastar pra gente chegar. A rainha é por causa que tem o Reis – todo Reisado tem o Reis – aí tem que ter a rainha; o mestre, que no caso sou eu; o segundo embaixador; o primeiro embaixador. Aí por dentro vai tendo uma quantidade de figura, né? Muitas menina que dança, muitas pessoa, né?

P – E como começou a participação de vocês na Romaria de Santa Quitéria?

J – A primeira Romaria da Santa Quitéria a gente não participou, aí na segunda Romaria, eles convidaram a gente do Reisado pra ir acompanhando.

P – Vocês nunca receberam nada pela participação?

J – Não. A gente foi. Era pra santo, a gente gosta participar muito de festa de santo. Acompanhem. Aí foi muito bom, bonito, fomo bem recebido, inclusive, quando a gente vai assim, T. (o empresário) dá o almoço a gente. Foi muito bom. Eu acho muito importante essa coisa da Santa Quitéria por causa de no lugar da gente mermo, uma das duas festa melhor que tem aqui é a de Santa Quitéria e a Festa do Senhor do Bonfim, que acontece no dia 5 de outubro.

P – Vocês dançam na Festa do Senhor do Bonfim?

J – Não. E esta festa é muito importante.

P – Quem organiza a festa do Senhor do Bonfim?

J – A Festa Senhor do Bonfim, o organizador, com certeza, é L., Dona T..

P – E tem parque montado também?

J – Tem. Tem parque, tem tudo. A melhor festa de Alagoas é aqui em Piau.

P – A festa de Santa Quitéria, ano passado, não foram?

J – Foi

P – E este ano, quase não iam?

J – Esse ano eu só vou por causa que... Eles falaram no início que não iam levar Reisado através de carro, porque o ano passado a gente foi muito apertado, eu digo: eu não mais, porque a pessoa se jogar daqui pra Garanhuns com muita criança que nem acompanha o grupo da gente, e ir muito apertado. Só que esse ano, eu tava trabalhando lá fazendo aquela praça, aí T. (o empresário) chegou, aí C. me chamou, e disse: “Oi... você arruma as meninas em casa mesmo (porque é amanhã de manhã né?), porque eu vou mandar o carro buscar lá. Então, de lá você só coloca alguma pessoa no carro, se você quiser. Então, vocês vão forçado. Eu tô esperando Dr. J. B. me prometeu de mandar um ônibus, aí eu num sei qual é que vai vim dos dois, né? Um ou outro tem que vim”.

Tocador – Eu acharia melhor a gente ir no caminhão, e colocar os velho, os idoso no ônibus. Porque muitos velho quer ir mais a gente porque só vai a gente mesmo, aí fica mais folgado pra eles. Aí fica melhor os velhos e os idoso ir no ônibus e a gente do Reisado ir na F4000, fica melhor porque vai atrás da Santa né? Aí todo mundo vai vendo que ali é o Reisado, todo mundo vai cantando, animando um pouco, se for todo mundo trancado dentro do ônibus, aí...

J – Vocês vão tocando no caminho?

T – É, a gente vai cantando até lá.

J – Mas, a gente não güenta ir cantando até lá, por causa que é muita coisa.

T – É, aí pára um pouco, aí começa a cantar de novo, aí quando passa nas cidades gritando.

J – Eles passam bem devagarzinho nas cidades, soltando fogos, aí a gente já passa cantando.

P – E como é a apresentação de vocês em Garanhuns? É diferente da daqui?

J – É diferente porque a gente faz apresentação lá quando a gente chega, a Santa vai na frente, a banda de pífano encostada na Santa e Reisado atrás da banda de pífano, então, fica muito ruim pra a gente fazer a apresentação, mas num é bom que nem a pessoa quer, porque se fosse que nem a pessoa queria eu gostaria que a apresentação seria melhor.

P – Como é? Não entendi.

J – Quando chega lá que desce a Santa que tira lá de riba do caminhão, aí o empresário e os irmão leva a Santa lá pra outra Capela, onde tá a Santa Quitéria mermo, só que a banda de pífano, aquela banda que tá lá tocando, é quem primeiro acompanha, em seguida a Santa com eles. A gente vai adepois da banda de pífano, que vai acompanhando eles também, e pra gente chegar lá é muito cheio. Você vai ver como é lá. É gente demais.

T – É muita gente, sabe? O povo de lá não veve o Reisado, aí quando vê a gente lá, aí todo mundo ajunta, quer ver.

J – A gente quase não consegue chegar lá onde a Santa tá, pra a gente louvar, cantar ao lado dela, na Capela dela.

T – Aí quando folga mais um pouquinho, a gente vai cantar, fazer muitas orações junto da Santa.

P – E vocês fazem promessas?

J – Não.

P – Nunca fizeram?

J – Não, não sou muito ligado nisso não. Aliás, já fiz um bocado de promessa, mas nunca valeu não.

P – Já que não fazem promessa pra Santa Quitéria, qual o maior motivo para vocês irem?

J – Por causa da consideração que a gente tem com C., que é uma pessoa que não faz parte do Reisado da gente, mas veve dentro, junto com a gente, dando o maior apoio. Essa é uma pessoa que eu considero demais é C., por causa que ele é quem conhece a história da Santa direitinho, que ele é de lá de Garanhuns. Nascido e criado lá, a promessa inclusive é mais dele do que mermo do empresário. Porque ele tava doente, fez a promessa e ficou bom, se curou-se, foi Deus que curou, né? Aí T. (o empresário) entrou com a carreata também porque tem devoção com ela.

T – Todo ano ele tinha... começou com uma D 20, aí foi pra F 4000, depois começou com um caminhão dele, que ele tinha, aí (tá com oito anos que ele começou), aí já começou a carreata. Parece que ele tem oito ou é dez carreta que ele tem.

J – A primeira, aliás, a segunda carreata que a gente foi, muitas pessoa pensava que eram uma carreata de um governador porque disse que nunca viu tanto carro que acompanhava. Gente...

isso é uma festa política, isso é um governador que vai aí? Que vai festejado desse jeito? É que muitas pessoa gosta dele aqui nessa região. Gosta do empresário.

P – C. de A. é um dos organizadores?

J – É. Aquela igreja é feita no terreno dele mesmo lá, ali era do sogro dele, depois o empresário pediu pra fazer aquela igreja, ele deixou, porque a igreja pequena era dele, do lado de cá, mudaram para a Igreja grande. Aí ele é uma das pessoa que participa mais da festa é ele, que ele pode dizer que a festa é mais por ele. O empresário só tem a ver com a carreata. Esses negócio pagar a banda de pífano é tudo com ele.

P – Você disse que está trabalhando na Prefeitura?

J – Eu tô trabalhando pela Prefeitura, só que é com destem, não é com fichinha, eu não cheguei a fichar. Não é um trabalho muito bom porque eu não chego a ganhar um salário né? Mas, pra eu tá parado, eu acho que já é um começo, né? Já dá pra ir tapeando.

P – Eu lembro que da primeira vez que eu conversei com você, foi dito que a maior parte do pessoal que dança é agricultor.

J – É.

P – Só que agora não é tempo de plantar?

J – Não, não é tempo. Inclusive, eu também planto. As pessoa que dança no Reisado são as pessoa que trabalha de roça.

P – Vocês plantam em que período aqui?

J – Maio.

P – Começa em maio e vai até agosto?

J – Até finalzinho de setembro. Pronto, se tem havido safra, esse mês era o mês da safra aqui, da bata de feijão, de colher.

P – Mas, não houve safra?

J – Não, nenhuma. Mas, tá muito bom por causa que o prefeito... Nós agora tem muito orgulho de ter um prefeito que nem I. na Prefeitura, que é um excelente prefeito, que eu acho que no estado de Alagoas não existe um prefeito que nem Inácio.

P – Agora fale se vocês vão pro sul de Alagoas cortar cana?

J – Já foi muitas vezes. Essa safra agora que eu ia, não vou mais por causa que consegui um trabalho pela prefeitura e tô trabalhando, só que muitas pessoa daqui tão trabalhando já lá no sul já.

P – E do restante do grupo, tem alguém que foi?

M – Tem um que está lá. Viajou ontem.

P – É o irmão dela, que é um dos tocadores.

P – E aí quem vai substituí-lo? Ou não vai haver substituição?

J – Vai. Vai ter que ter outro pra substituir o lugar dele.

P – E quem vai fazer isso?

J – Vou arrumar uma outra pessoa qualquer, porque ele é um dos batuqueiros, que batuca na caixa.

P – Então, se falta alguém, neste período, tem que arranjar uma outra pessoa...

J – É... porque faltando uma pessoa já tem diferença no grupo. Pra você ver, o Reisado de antigamente tem muita diferença pro de hoje, porque antigamente os home tudo dançava de saia, hoje num é mais. Hoje mudou pra short que é melhor do que a saia, mas o Reisado de antigamente era home e mulher tudo de saia, e era mais de home o Reisado, não existia Reisado de mulher, era mais de home. Os home tudo de saia, chegava a ir pros canto; os outro home queria até paquerar com os home, pensando que era umas mulher, tudo bem vestido, tudo arrumaduzinho, num conhecia, num sabia que era home, tudo passava por mulher.

P – E o Reisado de vocês chegou a dançar de saia?

J – Cheguei a dançar de saia, aqui mesmo no Piau.

P – E como foi que vocês mudaram as saia para a atual roupa?

J – A idéia da Dona P., que diz que andou pro lado de Juazeiro, e mudou tudo.

T – Nós num queria dançar assim.

J – Nós dançava de saia, ainda hoje tem uma saia aí que é do tempo que meu pai dançava, ainda tem uma saia aí, uma jaqueta, um coletzinho de espelho, que é do finado M., que já morreu, que era o mestre. Tá guardada aí. Era saia.

P – Há quanto tempo mudou?

J – Tem nem negócio de oito anos, porque já foi coisa daqui do Piau mesmo. De oito a dez anos.

P – E quem está costurando as roupas de vocês?

J e M (em coro) – M. S.

P – E quem paga a costura?

M – A Secretaria.

P – Inclusive compra o tecido?

M – Compra o tecido, manda fazer. Tudo por conta da Secretaria.

P – E quando a Secretaria pede a apresentação de vocês, a Secretaria paga?

M – Paga. Quando eles, às vezes, tem muitas... pra comprar os patrocínios né? Que são muitos, e, às vezes, passa dois mês, três, quatro até... que num pagam, porque também já tem gastado muito com a gente, né? A gente tem que reconhecer também, né? Que antes, não tinha apoio de Secretarias, todo mundo tinha que comprar sua roupinha, fita, pano, e na apresentação, no canto fora, quando dançava, aí tinha um negocinho de jogar o lencinho, aí os rapaz, todo mundo dava dinheiro pra aquelas figura – as dançarina – e elas iam juntando e compravam o material pra dançar. E hoje, a gente já temos o apoio da Secretaria, inclusive, a Prefeitura.

P – Foi o único apoio que vocês já receberam?

M – Foi.

P – Foram vocês que pediram apoio?

M – Não. Eles que vieram até a gente, quando ele soube que a gente tinha esse Reisado aqui, aí ele teve até aqui, pela cultura, porque era muito bonito o Reisado, e queria o Reisado dentro da Secretaria.

J – Se a gente tivesse o apoio, aqui dentro de Piau, que nem a gente tem em Piranhas, eu acho que o Reisado no Piau era uma outra coisa, mas nem todas as pessoa aqui dão tanto apoio a gente.

P – E vocês queriam ter o apoio de quem aqui no Piau?

J – Eu acho que das pessoa que podia apoiar mais a gente pra alguma coisa que precisasse, as únicas pessoa era os vereadores daqui da cidade, que devia manter a cultura, que é uma coisa que nunca devia cair, né? E eles não faz isso. Se não fosse a Secretaria, nós tava ferrado.

P – Antes desta administração, como era?

J – Era pior por causa que antes, na administração inclusive de C. R., era a gente que comprava o material. M. foi quem ainda deu dois terno pra gente. Foi M. que deu, então, os outros... a única pessoa que gosta de ajudar aqui dentro é M..

P – Quem é M.?

J e M (em coro) – A vereadora.

P – Que é daqui e é vereadora em Piranhas?

M – Ela é vereadora aqui. Ela mora aqui.

P – Ela é de qual partido, você sabe?

J – De Inácio (prefeito).

P – Vocês chegaram a pedir apoio nas outras administrações?

M – Chegamos.

P – E nunca receberam?

J – Não.

M – A única coisa que eles davam pra gente só era os ofício quando tinha apresentação.

J – Isso.

M – A licença do Reisado que a gente temos que ter pra dançar.

J – É uma coisa que eu acho muito errado também, que o Reisado, como brinda as Lei, o Reisado é federal, a gente pode brincar em qualquer lugar, sem briga e engancho. Só que aqui pra gente dançar, uma coisa errada que eu acho errado, toda apresentação que a gente faz tem que fazer um ofício pra mandar pra Piranhas. Eu acho errado por causa que tem um senhor, um amigo meu que é o mestre V., que ele dança em Santana (município próximo a Piau), ele

tem uma carteirinha que foi feita por Maceió, pela Secretaria de Maceió, então, com essa carteirinha, ele dança em todo lugar do mundo, no mundo não tem engancho pra ele. Já aqui não, aqui é mais diferente, tem o apoio da Secretaria – tudo bem –, mas toda vez que a gente vai dançar tem que fazer um ofício.

P – Mas, por que? Tem o que neste ofício?

J – Diz ele que pra avisar a polícia, porque a polícia tem que vim. Mas, a gente tem o trabalho de fazer o ofício, envia pra Piranhas, mas eles não vêm. Então, é a mesma coisa de não fazer.

P – Quer dizer que vocês fazem o ofício para que a polícia esteja presente na apresentação?

J – Isso.

P – E como é esta lei federal que você falou que dá o direito a vocês de se apresentarem em qualquer lugar?

J – Porque Reisado é uma dança que não precisa... eu acho a gente pode se apresentar em qualquer lugar sem precisar de documento assim que nem o ofício mesmo. Eu acho esse negócio de ofício errado.

P – Essa informação sobre o Reisado e esta autorização federal você conseguiu como? Você tem a cópia dessa lei aqui?

J – Essa formação já veio de muitas pessoas que dançou antes. Pode ter mudado, porque tudo muda, né? Mas, só que as pessoa já de idade que dança e os que já morreram, sempre falaram: “O Reisado não precisa não, não tem nada a ver, dança em qualquer lugar, tendo a licença dele”. Faz a licença, o documento que vale o ano, pode andar em qualquer lugar do mundo, não tem nada a ver, se tiver de ir na Delegacia, vai lá conversa com o delegado, nada impede de nós dançar”.

M – De quinze em quinze dias, a gente tem que mandar um desse.

P – É sempre M. que providencia o ofício?

M – É. Eu mando fazer aqui o ofício, levo pra Piranha, aí assino – tem que ir minha assinatura – aí o delegado lá assina. E realmente se dê algum problema porque às vezes ajunta muita gente na apresentação, se haver alguma briga, então vai ser chamado o grupo de Reisado.

J – A gente fica assim até envergonhado, por causa que o Reisado, filho natural do lugar da pessoa, num sei não.

P – E se acontecer de vocês se esquecerem de fazer o ofício e não mandar?

J – Naquele dia, que a gente se esquece de fazer o ofício, nós não tem apresentação.

P – Digamos que vocês marcaram apresentação no Sítio Lage, o pessoal está lá esperando, mas vocês não tiveram condição de levar o ofício antes para Piranhas, mesmo assim vocês não vão?

J – Não vamos, tem que desistir.

P – Já aconteceu de vocês se apresentarem, sem ofício, e dar problema?

J – Não, até aqui não.

P – Então, vocês têm medo de ir?

J – Não, é porque realmente eles falam: “se tiver algum problema, vocês são os responsáveis, num sei o que”. Mas, que antes do tempo que meu pai dançava, não acontecia isso não, por causa que a gente tinha a licença do Reisado dizendo que a gente dançava, apresentava em todos os lugar, ali no interior, nos Sítios ali: Candunga, Brejinho, Caboclo, e nunca aconteceu nada, com a licença mesmo, não carecia fazer o ofício.

P – E a necessidade de fazer ofício é deste quando?

J – É de agora, essa lei foi inventada agora.

M – Tem um ano.

P – Há um ano que vocês fazem esses ofícios. E por que começou isso?

M – Porque temos uma licença que vem, o ofício da Secretaria que nos apóia. Aí eu levei lá na Delegacia de Piranhas, aí o delegado disse que ali não valia, só era um apoio que a gente tinha, agora se acontecesse alguma coisa no grupo, a responsável do Reisado era chamada,

porque tinha que fazer ofício, e se tivesse apresentação e não comunicasse com eles, se tivesse o combustível, eles tinham, e se não tivesse só se a gente tivesse condição de colocar pra eles vim.

P – Eles, os policiais?

M – Isso

P – E já aconteceu dos policiais irem para alguma apresentação?

M – Já, já vieram.

P – Acontece de ir e, também, de não ir.

J – Acontece de vim e não vim, que é o problema do Piau todinho é polícia que não tem, porque Piau é distrito, e no estado de Alagoas não tem um povoado que nem Paiu, Piau já era pra ser cidade e não é, então, eu acho uma vergonha Piau não ter polícia, um policial não tem.

P – Já aconteceu de vocês pagarem o combustível para os policiais virem?

M – Não, porque realmente nesse que teve agora, que tem quinze dias no Sítio Lage, aí a gente não tínhamo dinheiro pra colocar o combustível, aí eles disseram: “fale com o vice-prefeito”, o vice-prefeito também não tinha dinheiro, aí eles não vieram e a gente só fez a apresentação porque vieram os guardas, mas os guarda também não resolve nada.

J – Tem guarda municipal só que num presta, porque guarda não pode prender ninguém, é nesse trabalho, que eu trabalhei aqui mesmo, mas eles não têm ordem de prender ninguém.

P – Mas, vocês acham necessário haver policial na apresentação de vocês?

M – Eu acho que não.

J – Não, não precisa.

P – Já aconteceu algum evento de violência?

M – Não.

J – Não, durante todo esse tempo que a gente dança Reisado, nunca aconteceu.

M – Só eles dá realmente oportunidade a gente ir dançar, sem ser grosso.

P – Eu não entendi ainda porque há um ano começaram a fazer esta exigência?

T – Eu acho que esse ofício, ele pede pra gente fazer porque levando lá já fica com mais segurança, tanto que a gente tem que levar dois ofício, um pra ele assinar...

P – Ele, o prefeito?

T – Não, o delegado que fica com um lá e a gente fica com outro. Então, ali a gente vai fazer a apresentação da gente , aí vem o policial.

J – Ou, então, esses guarda é que manda.

T – Então, eu acho que esse o ofício, ele manda através de alguma segurança, porque ele pede o ofício, se tiver alguma briga né? Alguma coisa ali, tem o ofício, então, o Reisado tem como mandar chamar um policial, alguma coisa ali através daquela segurança. Só a única que eu acho assim... eu não acho errado não o ofício, sabe? Pela uma parte, é uma segurança, mas pra a gente sair pra fora, acho que não é importante ter ofício não.

P – Então, quer dizer que, por exemplo, para ir para Garanhuns, amanhã, tem que ser mandado um ofício?

J – Não, assim não.

P – Então, o ofício vocês entregam ao delegado?

M – É.

T – É, ao delegado.

P – É uma solicitação feita há um ano pelo delgado, não tem a ver com a Prefeitura?

M – Não

J – Eu acho que o Reisado devia ter uma licença, uma licença federal pra dançar em todo lugar sem abuso, porque eu acho que não precisa abuso de.... porque nunca houve esse negócio assim de violência no Reisado que eu danço não.

P – E quem digita o ofício?

M – É a N., da Secretaria de Turismo e Cultura, eu levo e ela faz. Quando não é ela, é os pessoal daqui do colégio que faz.

P – E quem escreve o texto?

M – Foi a secretária.

P – Ela que deu o modelo a vocês?

M – Isso.

P – De um modo geral, a cultura popular, e vocês são parte da cultura popular, se apresenta de forma livre, não tem essas solicitações.

M – Isso.

P – Em relação à festa ainda, vocês acham que muda alguma coisa no Reisado na festa de Santa Quitéria? Qual a análise que vocês fazem?

M – Realmente, eles só vão por acompanhar, que ele já pediu como eu falei antes, pra acompanhar a santa.

T – E tem os cânticos.

M – É, e tem os cantos que o pessoal gosta muito desses canto, da música, que é a peça de Reisado antes, aí significa a música, né? E só pra ir animando, cantando.

P – E aí ainda sobre a festa, se acontecesse do empresário convidar vocês, e vocês não fossem, como ele reagiria?

J – Eu acho que ele ficava triste, mas mais triste ia ficar eu, por causa que eu considero muito a família deles, eu vou mais em consideração a ele, porque eu tenho muita consideração por ele, aí eu vou. Faço tudo que ele pedir, sendo nessa festa, o que ele pedir eu faço, tenho todo o prazer de organizar o meu Reisado e acompanhar a carreata dele.

P – E por que você tem muita consideração por ele?

J – É por causa que é umas pessoa muito boa daqui do Piau, Dona T. é gente fina mesmo, o marido dela, que faleceu, pode dizer que é o braço direito daqui do Piau, porque todas as pessoa que falecia, ele tinha o prazer de dar o caixão, fazer e dar pro povo. Então, é uma consideração demais que eu tenho a esse povo.

M – M. S., que a gente gosta muito. É uma pessoa que nos apóia demais.

J – Uma pessoa que apóia demais a gente é M. S. aqui dentro do Piau. Apesar de não ser nada, de não ser uma política.

P – Qual o apoio que ela dá?

J – Ela costura, se a gente não tiver condição, ela não tem preconceito de dizer: é tanto. Às vezes, quando viaja pra fora traz enfeite pra mim, ajeita, acho bom.

P – Essa carreata de Santa Quitéria vocês acham que é uma carreata do povo, ou é uma carreata criada por T. (o empresário)?

M – É uma carreata criada.

P – Ao longo da história, foi criada?

M – Porque realmente quando vai, aí o empresário convida os motorista pra acompanharem a carreata também.

P – Vocês vão no carro da Santa?

J – Não.

P – Quem vai no carro da Santa?

J – Só vai ele mesmo dirigindo ou então vai uma pessoa segurando em cima. As rezadeira vai em outro carro. Só vai ele e a santa no carro, e umas pessoa por causa da santa não cair.

M – A mãe dele.

P – E amanhã tem a Festa do Vaqueiro aqui, não é?

M – É

P – E vocês foram convidados para a Festa do Vaqueiro?

J – Não.

P – Mas, se fossem...

M – Ia apresentar também.

P – Mas, se tivesse que escolher?

J – Eu escolhia a viagem da Santa Quitéria. Eu não sou muito chegado à Festa de Vaqueiro, esse negócio de muita cachaça e cavalo pra pisar o povo, eu num gosto não.

M – É porque ele é do Grupo Bíblico, religioso também.

P – Que é um dos grupos da Igreja?

M – Isso.

P – É o grupo que tem a ver com o Grupo Jovem da Igreja?

J – É... com o Grupo Jovem e o Grupo Bíblico.

P – As meninas que dançam no Reisado fazem parte do Grupo Jovem?

M – Tem umas que faz, só que amanhã elas vão pro Reisado.

P – Amanhã tem um outro evento também em Santana (município próximo a Piau), não é?

J – Tem.

M – É o Grupo Bíblico, que eu vou com ele pra Santana (município próximo a Piau), e ele vai com o Reisado pra Frencheiras.

P – Amanhã esse Grupo tem o teatro?

J – É.

P – Esse teatro é um teatro bíblico?

M – É.

P – Que nome tem as meninas que dançam no Reisado?

M – Antes aí era figura, agora depois que a gente chegamos aqui, eu fui pensar direitinho que o certo é dançar, aí eu chamo de dançarinas elas.

P – Mas, elas se chamam de figura ainda?

M – Chama-se, mas quando a gente chega lá fora, aí eu já ensino pra elas, porque são dançarinas. Inclusive elas dançam, né? Aí elas se comportam bem e realmente o certo é dançarinas.

P – E você não dança por que?

M – Porque eu acho que caiu da moda.

P – Como é isso?

M – Porque a gente casou. Na época lá atrás, antes, quando eu era solteira, quando uma moça do grupo casava, ela não dançava mais.

P – E até hoje é assim?

M – Até hoje é assim.

P – Então, você dançou até perto de casar?

M – Isso. Eu dancei ainda noiva.

P – E se ela dançasse A., você brigaria?

J – Eu não gostava não, porque acho que não combina não.

M – Aí hoje eu sou coordenadora do grupo.

P – Os homens continuam dançando. Os casados, os descasados... a mulher não dança...

J e M – É.

P – E aquele tempo em que aquelas senhoras dançavam?

J – Em Iapim, tem um Reisado só de senhoras. A pessoa que é a rainha do Reisado de Iapim (município próximo a Piau) tem assim uma média de 50 anos ou mais. Tudo assim de gente idoso já, eu acho importante. As pessoa daqui não topa dançar idoso, mas se topasse fazia melhor do que os novo. Mas, só que a pisada eles pode não agüentar fazer, mas eu acho que canta melhor que os novo esse pessoal mais idoso.

P – Então, isto significa que aqui o pessoal idoso não dança, só as meninas jovens dançam?

M – Só.

P – E elas gostam de dançar?

M – Gostam!

P – Há procura? Ou seja, meninas que querem dançar e não podem entrar no grupo?

M – Tem, já chegou até de muitas aqui, às vezes, aí o grupo tá completo, e aí quando sai uma, aí eu convido alguma, às vezes, chega duas, três, mas eu só posso colocar a que saiu.

P – O grupo fica completo como?

M – Trinta pessoas.

P – Vocês só querem trinta?

M – Trinta.

P – Por quê?

J – Trinta já é demais pro Reisado, porque o Reisado no tempo antigo era quinze pessoas. Era o mistério né? Porque a gente considerava o Reisado quase assim um Rosário, era um mistério, o Rosário num é quinze mistério? Então. O Rosário era quinze pessoas.

P – Contando com o mestre e todos os integrantes?

J – Isso. Com todos.

P – E hoje o grupo todo tem trinta?

J – É. Então, aumentou. Tá quase um, esse Reisado mais um sentimento podia ser um Treme Terra, que é quase um Guerreiro.

P – O Treme Terra é o quê?

J – É uma brincadeira. Não é nem Reisado nem é Guerreiro, sabe? Porque o Reisado certo é quinze pessoa, passou de quinze é Treme Terra, passou de trinta pra frente é Guerreiro.

P – Com os mesmos passos? Com as mesmas roupas?

J – Acho que o Guerreiro não é o mesmo passo, a roupa é diferente.

P – E o Treme Terra tem os passos do Reisado?

J – Tem, é quase mesmo. Só muda o nome pra Treme Terra por causa que aumenta as pessoa.

P – Então, aqui vocês não têm problemas de falta de gente pra dançar?

J – Não.

P – Então, vocês acham que o Reisado não viria a acabar por falta de dançarinas?

J – Não.

P – Por que tem sempre gente querendo dançar?

J – Tem, tem gente de sobra.

P – E quando vocês se apresentam tem sempre gente assistindo?

J – Tem

P – O que vocês entendem da palavra “tombamento”? O que é o tombamento do município de Piranhas para vocês?

J – Tombamento de Piranhas? Eu não entendo.

P – E você M.?

M – Não.

P – Mas, vocês já ouviram falar nisso?

J – Já, porque nós já fez uma apresentação pra esse tombamento de Piranhas.

P – Vou tentar dizer mais ou menos o que vem a ser um projeto de tombamento, ok? Vamos lá: o caráter histórico de Piranhas, exibido na arquitetura, na captura de Lampião, na navegação a vapor que já houve nesta região, entre outros eventos, pode fazer com que o município venha a ser tombado como Patrimônio Histórico da Humanidade, o que significa

salvaguardar, preservar seus prédios, suas ruas, deixando-os impossibilitados de serem modificados, para que não haja perdas. Então, quando eu digo assim: o projeto de tombamento tem o dever de preservar a cultura de Piranhas, vocês se sentem parte da cultura de Piranhas?

J – Isso.

P – Então, vocês acham que o Reisado tem que ser preservado?

J – Deve ser preservado.

P – Sendo assim, o tombamento deve existir?

J – Deve existir.

P – Embora vocês tenham dançado numa festa que discutiu o projeto de tombamento, vocês não receberam nenhuma explicação sobre isso, nem nunca participaram de uma reunião acerca do assunto?

J – Não.

P – O que vocês acham de gravar um Cd?

M – Eu acho bom. Se a gente conseguir com o concurso, vai chamar pra gravar, e vai lançar e vai ser como pode vim recurso também pra esse grupo, pra manter os grupo.

J – Eu acho que se tivesse um som era bem muito melhor, né?

P – Como é este som que vocês falam?

J – Uma caixa de som e um microfone.

P – Vocês não têm?

J – Não.

P – E vocês já pediram a alguém?

M – Êta, minha filha, é difícil!

J – Por causa que é muito caro. Fazer um sonzinho hoje é de R\$ 3 mil pra frente.

M – Diz que, antes, um grupo pra conseguir recurso tinha que ter o registro, e como ele foi agora pra Delmiro pra gente fazer esse trabalho do concurso, não precisava. A gente ia, e só são três ganhadores: primeiro, segundo e terceiro. E esses que ganharem, passarem no concurso...

J – Se eu passasse no concurso, pra mim, já era uma grande coisa. Já era um primeiro passo porque eu acho que eu ia gravar e muitas pessoa ia conhecer o meu trabalho, porque muitas pessoa não conhece.

P – Eu lembro que da primeira vez que eu estive aqui você me disse do desejo de gravar um cd.

J – Esse é meu desejo. Eu acho que se tivesse umas pessoa que se interessasse, porque a gente não tem condição, tem que ter pelo menos uma pessoa, um empresário que ajudasse a gente. Era muito importante.

P – Vocês nunca pediram recurso ao empresário para gravar um cd?

J – Não.

M – Não.

P – Tem vontade de pedir?

J – Às vezes a gente tem vontade de falar, mas que é muito caro, eu acho que ele não vai...

P – Quanto é?

J – Aqui em Olho D'Água, que é uma gravadora muito pequena, eles tão querendo pra gravar um cd, não sei nem quantas cópias, de R\$ 1.000 pra trás. É muito dinheiro.

P – Ainda sobre o ofício, só um detalhe: já aconteceu de vocês encaminharem o ofício, e o delegado negar, dizendo: “não, vocês não podem se apresentar”?

M – Não.

P – Muitos grupos têm gravado cd's, não é?

J – Isso.

P – E gravar cd hoje é mais fácil do que antes, embora tem custo.

M – Ah... é.

J – É, hoje é mais fácil.

P – Então, vocês não podem desistir não, porque como você mesmo falou, A., aquelas três músicas que você gravou, vocês já poderiam ter vendido cem cópias.

M – Ficou lindo, lindo lindo!

J – O cara disse que se fosse pra vender em Olho D'Água, tinha vendido mais de cem cópia.
Eu fico muito satisfeito de saber disso.

P – É verdade.

Entrevista concedida por R. dos S., tocador de sanfona

Pesquisadora – Conte-me um pouco da história do Reisado.

R – Acontece que esse Reisado vem de longe, vem de trinta e poucos anos que eu sempre assistia, assistia os mais velhos, depois esse genro meu brincava, de criancinha, aí eu nada de tocar, mas de tudo que ele gosta da brincadeira, e eu gosto também, né? De qualquer maneira aí ele tentou fazer o grupo dele, aí fez, sei que tinha outro, mas não deu certo, nós conseguimos o da gente, encontremo apoio e nós conseguimos. Aí hoje a gente tem o grupo e tenta ver se melhora cada vez mais. Agora como começou, eu mesmo não sei o entender, sabe? Eu não posso entender, porque uns diz que vem da África, mas é caso de ouvir dizer, e caso de ouvir dizer não escreve, né? Agora que foi dado assim de dez ano, doze, quinze ano dava Reisado, assim um dia, até porque o pessoal era home, então vestia aquela sainha como umas mulhezinha, até tinha aqueles rapaz que chegava muito prestativo nas coisa e até namorava com aquelas figura sendo home, pensando que era mulher, então era home, aí o cara gastava dinheiro, acabava: aquela mulher de bacana, então, tudo isso aí eu assisti, o Reisado, gostava de assistir as brincadeira do Reisado, então, hoje é as que a gente encontra que não tem confusão, é umas coisa que não se preocupa muito porque é simples a brincadeira, todo mundo gosta da brincadeira, então, é problema que a gente consegue sempre. Esperamo ver se cresce mais, ver se desenvolve mais qualquer coisa, quem não souber mais alguém vai dando mais uma dica.

P – Quando o senhor fala em crescer, é crescer como?

R – Assim: pelo menos o mestre, ele vai puxando da idéia dele ir fazendo mais aquelas música que ele sabe, aí fazendo aquelas peça pra cada vez mais alguém lá de fora pode chegar um pouquinho e a gente ficar tocando, e a gente ficar mais preparado, né?

P – Então, o senhor acha interessante que venha gente de fora assistir?

R – Exatamente, porque vindo lá de fora, por esse meio, pode ser que a gente tenha mais uma força, a gente sempre espera isso, né? Porque os daqui muitos nos dão valor, e tal, mas não é como os que vêm de fora, porque pelo menos aqui mesmo no povoado da gente, uns dão valor, mas é um negocinho assim sabe? Mas, quando a gente vai lá pra fora, pra outros cantos, é bem aplaudido, sabe como é? Aí a gente acha bonito, aí cada vez mais a gente cria algum nome, aí é isso que a gente quer.

P – E como o senhor ver a participação na Romaria de Santa Quitéria?

R – Essa festa é porque quando começou essa caminhada pra Frecheiras, aí o chefe da festa convidou a gente pra acompanhar, pra enfeitar pra ficar mais bonito, né? Nós passando nos povoado cantando e tal, achou bonito e, então, agora todo ano, deve ter a brincadeira se tiver a festa dele, ele quer que nós acompanhe a santa por isso.

P – E o senhor gosta de ir?

R – Gosto, gosto de acompanhar, de ir pra qualquer canto, principalmente, ele, que é o mestre e meu genro, pra onde ele disser assim: vamo cumpade, eu tô dentro pra ir.

P – Chamou, o senhor vai?

R – É.

P – É comum o Reisado se apresentar durante o Natal, não é? E o que conta, então, a história do Reisado?

R – O Reisado é uma diversão, num sabe? É diversão, é folclore, mas é uma diversão, alguém no Olho D'Água do Casado diz: “rapaz, o Reisado de (...), do Piau, brinca bem, bem enfeitado, eu queria ele aqui na minha cidade, vamo fazer o convite?” Então, vem o convite, a gente vai e brinca lá, aí ele diz: “rapaz, aqui brincou outro Reisado, mas nem parecia com esse, então quer dizer, é por causa disso que eu digo, então, o Reisado cresceu, né? Por causa que o que já foi lá foi fraquinho e tal, mal ajeitado, aí quando nós sai com o da gente, o pessoal aplaude, diz que é bonito, os canto que a gente vai, como a gente foi em Carneiros (povoado próximo a Piau), quando vem os pessoal fica tudo chorando, por isso que eu acho importante.

P – Como é que vocês brincam de modo tão especial, que as pessoas quando assistem ficam tão emocionadas, e acham que mais bonito do que outros que já viram anteriormente?

R – Aquilo lá é divino, a voz que a gente canta, o ritmo, aquelas peça, os passo da dança, aquelas peça que é feita que aí ele mesmo faz, eu às vez faço algum verso pra ele. Oi cumpade se... ele vai treinando porque é ele mesmo que tá fazendo né? Aí os outro acha mais bonito, aí diz: “aquelas música que os meninos canta é mais bonita do que aquela que fulano de tal canta, aquela música é velha ninguém dá valor, aquela mal feita e tal, aí a gente faz umas

coisinha que o povo acha bonitinho, então, é por isso que o Reisado da gente é mais percurado aqui na região, tem outros aí, mas o pessoal não chama não.

P – Sim, mas conte a história do Reisado, fale dos três Reis.

R – A história do Reisado tem Reis, aliás, nesse da gente não tem porque a gente já procurou, sabe? Mas, os pessoal, muitos hoje só quer aquela folia de banda, sabe? Então, quando vai pro Reisado não tem vergonha de entrar na brincadeira, mas que a gente vai ver se consegue arrumar um, nem que ele seja mudo, mas a gente tem colocar um Reis, porque tem que ter o Reis, aí tem os dois matheu, que é o encosto do Reisado pra tomar conta das figura, pra que se uma tiver meio fora de linha, da brincadeira, se entrar algum bêbado e quiser perturbar, ele tira, e fica o palhaço na frente fazendo aquela palhaçada, e aí faz uma chibata num canto, aí tá muito cheio de gente, aí pra entrar tem que ter coragem pra entrar, aí o palhaço vai na frente, vai animando o pessoal e chamando a gente, e a gente acompanhando atrás e os matheu também atrás daquelas figurinha e organizando as figura pra entrar e ficar assim de um lado e de outro, quando chega lá no pé da Santa, a gente faz aquelas prece, pede aquelas... o que quer pedir sobre aquela Santa.

P – E vocês costumam encontrar outros grupos de Reisado onde vocês se apresentam?

R – Encontramo uma vez em Iapim, aliás, Mata Grande.

P – E vocês conversaram, trocaram informações?

R – Nós chegou lá, aí a turma chegou lá e aplaudiu se apresentamos, aí entra outro, o de Iapim, só que o outro era assim, sabe? Só de velhas, só aquele pessoal, quando entraram, eu disse: Oxente... Reisado eu tenho visto, mas assim não, era só aquele pessoal velho, não dançava, só cantava, e aí o interessante é que os pessoal acha que aquela pisada, aquela dança, e lá só entraram e cantaram, aí depois tinha um menino de Maceió e ele achou importante o da gente, era Reisado, agora que o deles não achou de acordo como o da gente. Aí é o caso que a gente sempre tenta cada vez mais o pessoal achar que ter que olhar, né?

P – E que o senhor sente quando se apresenta?

R – Eu sinto aquela alegria de ver tanta gente olhando pra gente e aplaudindo a gente, aí a gente tem aquela alegria.

P – Qual foi a melhor apresentação que o senhor já fez?

R – Foi em Carneiros (povoado próximo a Piau).

P – Por quê?

R – Porque foi mais aplaudido do que os outros canto que a gente andou. Aliás, que eu sou de lá, mas quando eu cheguei lá ninguém quase que me conheceu quando eu cheguei na caatinga. Aí disseram assim: “Rapaz, R., naquela época, não sabia que o que era uma sanfona, e hoje R. tocando, não é R. não”. Tudo é o que a gente busca, hoje eu não toco bem, mas o mestre acha que eu compareço bem, eu dou conta do recado, então dá pra nós seguir, se Deus quiser.

P – Quer dizer que o senhor começou a tocar porque entrou no Reisado?

R – Eu já pegava em sanfona, mas nunca tinha comprado uma, sabe? Mas, depois do Reisado foi que eu tentei. Por interesse dele mesmo (o mestre que está a seu lado), tirou das goelas e comprou. Eu fui em Carneiros (povoado próximo a Piau) mesmo comprei uma sanfoninha, e aí a gente vivia: me empreste, me empresta a zabumba, me empresta o pandeiro, então, aí ele diz: se Deus quiser nós ainda compra, compade. Aí foi e comprou, aí ajeitou comigo, eu fui e comprei essa sanfona lá, mas foi desafiando que era só família grande e tal, aí depois eu tinha uma casa ali naquela rua do cemitério, vendeu agora, e botei uma sanfona 120, aí ficou um negócio mais..., faltava a zabumba, depois aí eu comprei outra sanfona e a zabumba. Hoje nós tem, mas é tirando do sério. Mas, porque nós gosta da brincadeira. Mas, aqui quem podia dar uma força, não dá. Não tem uns R\$ 150,00 (Cento e cinquenta reais), R\$ 200,00 (Duzentos reais), aí a gente vai ver se tentar ajeitar, porque as figurinha, os pai bota a boa vontade, então elas têm que ganhar uma coisinha, tem que arrumar dali porque não sai pra trabalhar, pra quando chegar pra comprar um calçadinho, uma coisinha e outra, porque vai e só apresenta e não tem nada pra elas, pode desanimar.

P – O senhor já estava no Reisado quando Regina Casé veio aqui e gravou um programa?

R – Tava.

P – O senhor achou importante ela ter vindo?

R – Achei.

P – Por quê?

R – Porque ela recebeu a gente até bem demais. Eu não esperava ela fazer aquilo. Chegou lá abraçou-se com minha menina, que é a rainha, na maior alegria lá em Piranhas, aí eu achei aquilo bem interessante, e quase que eu digo: quando vem lá de fora então cada vez mais a gente cresce (mostra foto da rainha com a atriz Regina Casé, e algumas outras fotos). Eu acho interessante por isso porque quando ela veio de lá, quando nós demo fê, ela se atolou no meio do Reisado, assim como se fosse uma pessoa da gente, assim como uma pessoa matuta, acostumada, aí agarrou-se com a menina, e aí eu achei bem interessante aquilo, bonito. Onde aqui que merecia, porque nosso lugar é aqui, num faz isso, e quem vem lá de fora dá valor, tem aquele prazer por isso que eu sempre falei: compade enquanto nós for vivo e você quiser prosseguir, nós vai, só se acontecer de eu não conseguir mais tocar, não tiver mais condições, nós pára. Agora enquanto se quiser ir, nós vai, se Deus quiser.

P – E o senhor chegou a assistir ao programa?

R – Cheguei.

P – Então, o senhor se viu na televisão?

R – Eu vi o Reisado, passou meio avexado, mas eu vi.

P – O senhor gostou?

R – Gostei.

P – E senhor também estava no dia em que houve uma apresentação no balão?

R – Era. Era eu que tocava a sanfona. Eu achei bonito, mas vem de onde né? Veio nos buscar aqui, e até através disso tem gente que hoje que procura a gente sem nenhum tipo de má vontade, porque cada um siga o que sabe.