



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

A ESTÉTICA DA CULTURA POPULAR NA FOLIA DE MOMO DO RECIFE

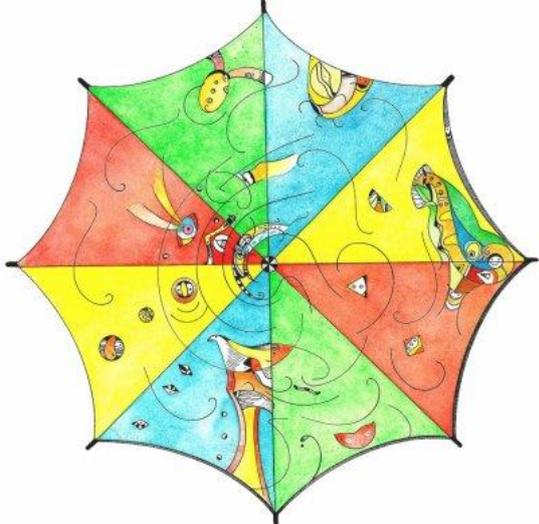
questões de alteridade, corporeidade e transgressão



HÉLIO MÁRCIO PAJEÚ



Universidade Federal de São Carlos



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

A ESTÉTICA DA CULTURA POPULAR NA FOLIA DE MOMO DO RECIFE

questões de alteridade, corporeidade e transgressão

Hélio Márcio Pajeú

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello.

Linha de Pesquisa: Linguagem e Discurso.

São Carlos – São Paulo – Brasil
2014

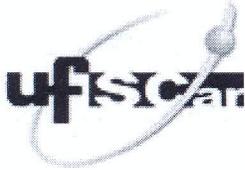
**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

P151ec Pajeú, Hélio Márcio.
A estética da cultura popular na folia de momo do Recife :
questões de alteridade, corporeidade e transgressão / Hélio
Márcio Pajeú. -- São Carlos : UFSCar, 2015.
357 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos,
2014.

1. Cultura popular. 2. Carnaval. 3. Recife (PE). 4.
Realismo. 5. Gênero do discurso. 6. Ideologia. I. Título.

CDD: 306.4 (20^a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Hélio Márcio Pajeú, realizada em 02/12/2014:

Prof. Dr. Valdemir Miotello
UFSCar

Profa. Dra. Luciane de Paula
UNESP

Profa. Dra. Irene de Araújo Machado
USP

Profa. Dra. Aline Maria Pacifico Manfrim
UNIFRAN

Prof. Dr. Geraldo Tadeu Souza
UFSCar

a quem consagro essa palavra

Ao velho sábio Gabriel Pajeú, papai, que constitui, imprescindivelmente, alguns atos responsáveis que moldam meus mundos éticos e estéticos.

In memoriam a Tia Rosa (12/12/1918 – 03/11/2014), que partiu ainda há pouco para outro mundo. A ela que muitas vezes me disse que quando eu fosse doutor poderia lhe receitar algum remédio para aliviar suas dores. Uma pena ela não ter podido ver esse momento.

uma inspiração

*Voltei, Recife
Foi a saudade
Que me trouxe pelo braço
Quero ver novamente "Vassoura"
Na rua abafando
Tomar umas e outras
E cair no passo*

*Cadê "Toureiros"?
Cadê "Bola de Ouro"?
As "Pás", os "Lenhadores"
O "Bloco Batutas de São José"?*

*Quero sentir
A embriaguez do frevo
Que entra na cabeça
Depois toma o corpo
E acaba no pé*

Voltei Recife, Luiz Bandeira¹

¹ Faixa 1 de áudio do DVD no anexo. *Voltei Recife*, na voz de Alceu Valença.

minha gratidão

Deve-se a Deus, por clarear os meus dias e, por diante de todas as adversidades que encontro, me inspirar, paulatinamente, a carregar minhas pedras;

Ao meu orientador, Valdemir Miotello, por me ensinar que sempre vale à pena assinar qualquer coisa que eu fizer e me mostrar que é possível sempre ir mais longe, onde eu quiser chegar. Agradeço pela generosidade e amorosidade com que direcionou nossa interação nesses anos;

As Profas. Dras. Luciane de Paula, Irene de Araújo Machado e Aline Manfrin e ao Prof. Dr. Geraldo Tadeu, imensamente, pelo tempo empenhado para leitura dessa minha palavra. Vossos olhares certamente farão com que essa minha pedra se torne mais leve;

Ao Prof. Dr. João Wanderley Geraldi e a Profa. Dra. Rosangela de Carvalho Borges, que, gentilmente, se disponibilizaram para ler essa palavra minha. Tenho certeza que vossa sabedoria me ajudará a rolar essa pedra com maior facilidade;

Ao Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso, por todas as vivências éticas e estéticas que transformaram a minha vida;

Ao LANADISI, em especial a minha amada Nádea Regina Gaspar, por me transformar no professor que sou hoje;

Aos professores do PPGL UFSCar que contribuíram para essa minha labuta;

Aos meus colegas professores do Departamento de Ciência da Informação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, por compreenderem minha necessidade e me apoiarem nesse momento de entrega tão intensa à escrita. Sem vossa compreensão e sem o afastamento concedido, essa pedra se tornaria de fato o meu tormento, a minha sentença e quiçá minha perdição;

A Rafael Borges que cooperou desde o início, em alto grau, para o desenvolvimento de todo esse processo na minha vida, meu mais sincero obrigado;

A turma do PPGL de 2011, em especial a alguns amigos: Camila, Jocenilson, Ana Beatriz, Nanci, Michele, Marina, Cris e Carlos Turati por estarem sempre presentes e por compartilharem as angústias e as alegrias, mesmo de longe;

A toda equipe que compõe o Clube de Máscaras Galo da Madrugada, em especial ao seu diretor Rômulo Meneses e Tatyana Veríssimo pela acolhida, pelas conversas, pelos almoços e, sobretudo, pelo rico material a mim cofiado;

A bibliotecária Mônica Pereira, ao assistente de pesquisa Luiz Santos e Leonardo Esteves coordenador do Centro de Documentação e Memória Maestro Guerra-Peixe do Paço do Frevo por muito bem me receberem e por todo material fornecido;

A toda equipe do Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural - Casa do Carnaval, em especial ao historiador Mário Ribeiro, pelas conversas e por deixar a minha disposição o fantástico acervo do Centro.

A CAPES, pela bolsa concedida nos anos intermediários desse meu voo.

PAJEÚ, Hélio Márcio. **A estética da cultura popular na folia de Momo do Recife**: questões de alteridade, corporeidade e transgressão. 2014. 357 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

A perspectiva desse trabalho foi compreender a cultura como um recinto de abertura para alteridade no processo de construção da identidade de um grupo socialmente organizado, refletindo a partir da filosofia de Mikhail Bakhtin e do Círculo como essa esfera, de modo geral, funciona como um ponto de encontro de palavras e constituição de diálogos. A atenção se voltou para os festejos e manifestações populares que se inserem na cultura popular pernambucana, especificamente no ciclo carnavalesco, na tentativa de delinear uma abrangência das relações e dos veículos permanentes e consagrados na vida cotidiana que edificam uma (des)ordem estética na cultura popular do carnaval do Recife. Desse modo, o objetivo geral do trabalho é refletir como as imagens do realismo grotesco se encarnam nos corpos e dão forma a essa estética ambivalente por meio da qual os sujeitos podem vivenciar suas liberdades e constituir atos responsáveis dentro e fora dos dias oficiais da folia de Momo. Foi ponto de interesse dessa pesquisa os modos pelos quais tais manifestações ao encarnarem uma corporeidade grotesca em suas práticas quebram hierarquias sociais ao colocar em interação e jogo discursivo as diversas classes que delas participam, bosquejando uma cultura popular que se fundamenta na transgressão das interações humanas e na constituição de atos responsáveis de amorosidade. Como ponto de partida para a compreensão foi recortado o frevo, ritmo transformado ao longo dos anos em símbolo ideológico da identidade pernambucana, para compreendê-lo em relação a outras manifestações como Boi de Carnaval, Maracatu, Urso de Carnaval e o Galo da Madrugada. A linha metodológica que conduz a força desse trabalho se deu pelo experienciar da festa a partir de um ponto de vista etnográfico, com a finalidade de singularizar todos os seus fenômenos no existir da vida, para compreendê-la no seio de um processo de cotejamento dialógico de textos, em diversas materialidades, organizados em gêneros do discurso secundários que funcionam como o lugar de encontro da ética e da estética. Conclui-se que a cultura popular no ciclo carnavalesco tem na sua estética grotesca o atributo que permite aos foliões vivenciarem suas liberdades nos dias de festa, tomando a rua e transformando-a em palco de transgressões. A participação e a inserção no universo popular fora essencial para rematar que a compreensão da cultura na vida por meio da palavra materializada em textos só pode se tornar produtiva se feita de uma perspectiva exotópica, porém, participativa, caso contrário perde-se toda a riqueza e dinamicidade dos atos responsáveis do homem em interação com seus semelhantes, transformando-os em abstração.

Palavras chave: Cultura Popular. Carnaval do Recife. Realismo Grotesco. Alteridade. Gêneros do Discurso. Frevo. Galo da Madrugada. Boi de Carnaval. Urso de Carnaval. Maracatu.

PAJEÚ, Hélio Márcio. **The aesthetics of popular culture in the Momo's revelry of Recife: questions of alterity, corporeality and transgression.** 2014. 357 f. Thesis (PhD in Linguistics) - Center for Education and Human Sciences, Federal University of São Carlos, São Carlos, 2014.

The perspective of this work was to understand the culture as an opening way to alterity in the process of identity construction of a socially organized group, reflecting from the philosophy of Mikhail Bakhtin and the Circle as this sphere, in general, acts as a point against the formation of words and dialogues. The attention turned to the festivities and popular demonstrations that insert in Pernambuco's popular culture, specifically in the carnivalesque cycle, the attempt to delineate a scope of relations and permanent vehicles and reflected in everyday life that build a (dis)order in the aesthetic of popular culture of Recife's carnival. Thereby, the overall objective of this work is to reflect how images of grotesque realism incarnate in bodies and form this ambivalent aesthetics through which citizens can experience their freedoms and build accountable acts inside and outside of the official days of Momo's revelry. It was point of interest of this research the ways in which such manifestations to embody a grotesque corporeality in their practices break social hierarchies to put in interaction and discourse game the various classes that take part in them, sketching out a popular culture that is based on human interactions' infringement and in the establishment of responsible acts of loveliness. As a starting point for understanding it was highlighted the frevo, rhythm transformed over the years into an ideological symbol of Pernambuco's identity, to understand it in relation to other events such as Boi de Carnaval, Maracatu, Urso de Carnaval and the Galo da Madrugada. The methodological line that leads the strength of this work was due to the experience of the party from an ethnographic point of view, in order to single out all its phenomena in the existence of life, to understand it among a dialogical readback process of texts in various materialities, organized in secondary speech genres that function as the meeting place of ethics and aesthetics. We conclude that the carnivalesque popular culture cycle has in its grotesque aesthetic the attribute that allows revelers to experience their freedoms on feast days, taking the street and turning it into transgressions stage. The participation and inclusion in the popular universe was essential to conclude that the understanding of culture in the life through the materialized word in texts can only become productive if done in an exotopic perspective, however, participative perspective; otherwise it loses all the wealth and dynamism of responsible acts of man interacting with their fellowmen, turning them into abstraction.

Keywords: Popular Culture. Carnival in Recife. Grotesque realism. Alterity. Discourse genres. Frevo. Galo da Madrugada. Boi de Carnaval. Urso de Carnaval. Maracatu.

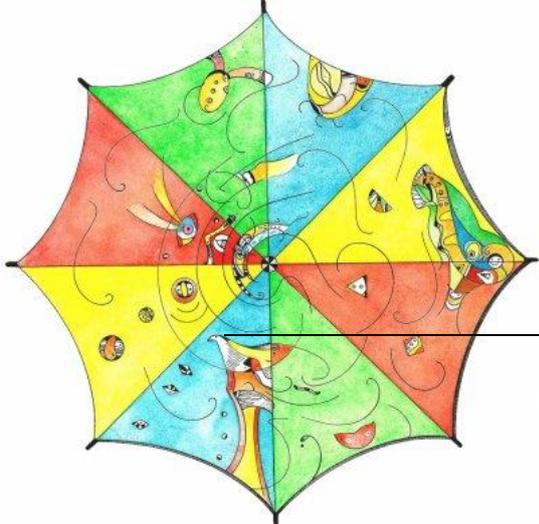
figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Saltando com o frevo no Alto da Sé..... | 62 |
| Figura 2 - Convite de divulgação do Seminário do Carnaval 2014..... | 149 |
| Figura 3 - Recorte 1 da Entrevista de Alzira Dantas | 163 |
| Figura 4 - Recorte 2 da Entrevista de Alzira Dantas | 164 |
| Figura 5 - Recorte 1 da Entrevista de Cristina Andrade | 165 |
| Figura 6 - Recorte 2 da Entrevista de Cristina Andrade | 166 |
| Figura 7 - Recorte 1 da Entrevista de Seu Vavá do Banhistas do Pina | 172 |
| Figura 8 - Enquete publicada no D.O de PE sobre o carnaval em 1989..... | 181 |
| Figura 9 - Resultado da enquete: vereador e doméstica | 182 |
| Figura 10 - Resultado da enquete: vereadora, jornalista e autônomo..... | 182 |
| Figura 11 - O entrudo..... | 197 |
| Figura 12 - Entrudo nos jornais. | 198 |
| Figura 13 - Recorte da entrevista de Alzira Dantas e Cristiane | 202 |
| Figura 14 - Carnaval Multicultural do Recife 2011 | 207 |
| Figura 15 - Carnaval do Recife: nada é igual..... | 208 |
| Figura 16 - O pernambucano e o frevo..... | 209 |
| Figura 17 - O frevo | 210 |
| Figura 18 - Detalhes do Jornal Pequeno | 212 |
| Figura 19 - Jornal Pequeno, 1907 | 212 |
| Figura 20 - Maracatu é notícia em Pernambuco desde 1666 | 220 |
| Figura 21 - Maracatu no carnaval do Recife | 221 |
| Figura 22 - Quando o maracatu era caso de polícia | 222 |
| Figura 23 - Detalhe do texto sobre o maracatu..... | 222 |
| Figura 24 - Matéria do JC sobre as sambadas de Maracatu de Baque Solto | 223 |
| Figura 25 - O carnaval não tem hora para acabar..... | 226 |
| Figura 26 - Maracatu Leão Coroado | 229 |
| Figura 27 - Criação da Frevoteca em 1988 | 230 |
| Figura 28 - Frevo: patrimônio imaterial da humanidade | 231 |
| Figura 29 - Inauguração do Paço do Frevo..... | 232 |
| Figura 30 - Fechamento do vídeo institucional da prefeitura do Recife..... | 236 |
| Figura 31 - Ressurreição do Boi Manhoso | 249 |
| Figura 32 - Catirina do Boi Pintado | 250 |
| Figura 33 - Catirina do Boi Manhoso..... | 251 |
| Figura 34 - Catirina e Mateus do Boi Pintado ⁴³ | 251 |
| Figura 35 - Almas penadas no do Galo da Madrugada de 1978..... | 259 |
| Figura 36 - Sábado de Zé Pereira, 1988..... | 261 |
| Figura 37 - Canto de Galo..... | 265 |
| Figura 38 - Galo da Madrugada 2012 na Avenida Dantas Barreto | 266 |
| Figura 39 - Folião fantasiado de morte no desfile do Galo..... | 267 |
| Figura 40 - Foliões fantasiados de almas penadas com suas canecas | 271 |
| Figura 41 - Grupo fantasiado de Epocler | 273 |
| Figura 42 - Breve histórico do Galo da Madrugada publicado em 1997 | 275 |

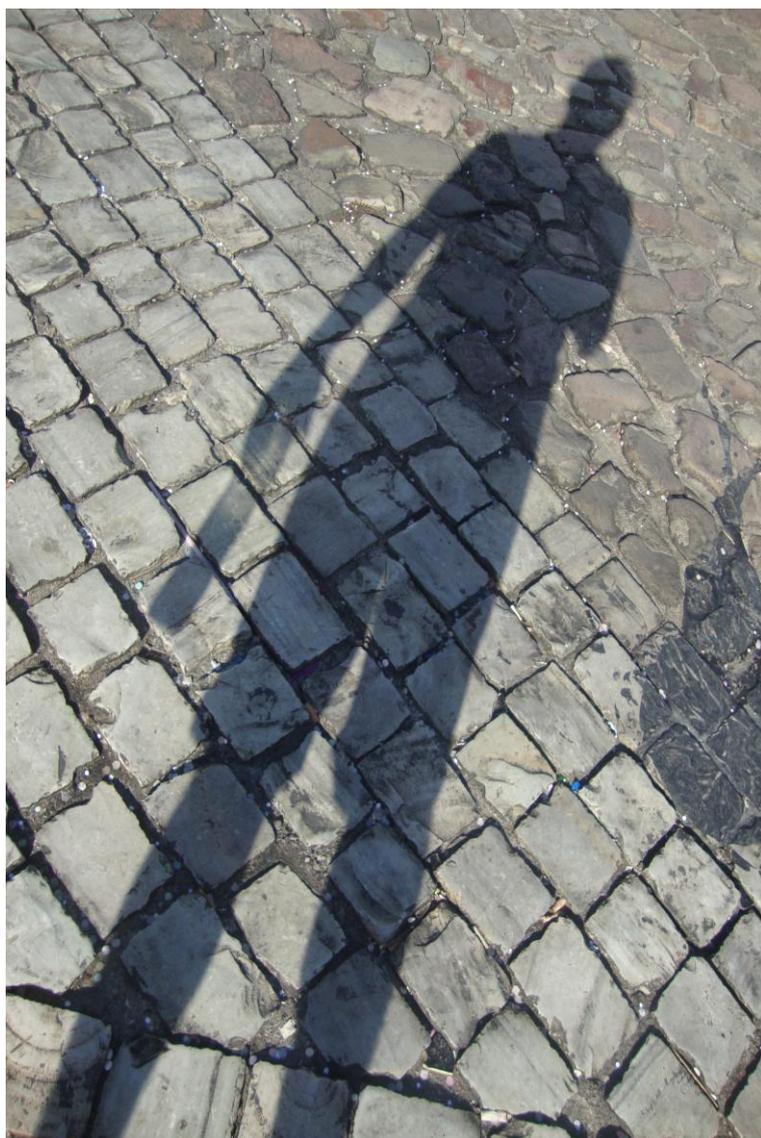
| | |
|--|-----|
| Figura 43 - Baile de Estandartes Galo da Madrugada..... | 275 |
| Figura 44 - Estandarte do Clube das Máscaras O Galo da Madrugada | 276 |
| Figura 45 - Dois Palhaços no Galo da Madrugada | 278 |
| Figura 46 - Palhaço no desfile do Galo de 1980..... | 279 |
| Figura 47 - Palhaços e Capiba..... | 280 |
| Figura 48 - Palhaço e homem vestido de mulher..... | 283 |
| Figura 49 - Relato de um folião | 284 |
| Figura 50 - Relato do médico que se veste de bailarina | 284 |
| Figura 51 - Mulheres fantasiadas de meretrizes no Galo na década de 1980 | 286 |
| Figura 52 - Mulheres fantasiadas de meretrizes no Galo no final dos anos 80..... | 286 |
| Figura 53 - Urso Panda | 289 |
| Figura 54 - Urso Pintado da Torre | 289 |
| Figura 55 - Urso da Tua Mãe | 290 |
| Figura 56 - Depoimento de Alzira Dantas | 291 |
| Figura 57 - Urso da Tua Mãe | 292 |
| Figura 58 - Travestis, índios e fotógrafos | 293 |
| Figura 59 - Depoimento de Gustavo Krause | 297 |
| Figura 60 - Gustavo Krause no desfile do Galo da Madrugada | 298 |
| Figura 61 - Depoimento de Alzira Dantas | 302 |
| Figura 62 - Lula no chão do Galo | 303 |
| Figura 63 - Eduardo Campos no Galo da Madrugada 2014..... | 304 |
| Figura 64 - Tô pagano, quero minha vaga no camarote VIP do governo | 307 |
| Figura 65 - Outro evento de retomada do espaço público | 308 |
| Figura 66 - Notícia da Folha de Pernambuco | 309 |
| Figura 67 - Bezerra Coelho com foliões vestidos de Dilma e Lula no Galo | 311 |
| Figura 68 - Grupo de foliões no Galo da Madrugada na década de 1980 | 312 |
| Figura 69 - Médico “cu bano” | 315 |
| Figura 70 - Folião vestido de médico cubano de frente | 317 |
| Figura 71 - Uso do Phosfoenema..... | 319 |
| Figura 72 - Protesto em aeroporto contra vinda de médicos cubanos ao Brasil..... | 321 |
| Figura 73 – Homem cagando (Boi da Mata)..... | 325 |
| Figura 74 - O homem cagando de cócoras..... | 326 |
| Figura 75 - Galo da Madrugada de 2009..... | 333 |
| Figura 76 - Bonecos gigantes no meio do povo..... | 334 |
| Figura 77 - Detalhes dos rostos dos bonecos gigantes | 335 |
| Figura 78 - Galo da Madrugada no Guinness Book de 1995..... | 337 |
| Figura 79 - Galo da Madrugada no Guinness Book de 1996..... | 337 |
| Figura 80 - Galo sobre a ponte Duarte Coelho, 1996..... | 338 |
| Figura 81 - Galo sobre a Ponte Duarte Coelho, 2014..... | 340 |
| Figura 82 - Detalhes do Galo de 2014 | 340 |

sumário

| | |
|---|------------|
| PRÉVIAS PALAVRAS..... | 13 |
| <i>MOTIVOS, TENTATIVAS E CAMINHOS.....</i> | 13 |
| Sim, isso é uma pesquisa científica de arrepiar | 14 |
| Vivenciando a festa no Recife pela exotopia | 29 |
| Etnografia: experiência singular de escuta da alteridade no cotejamento de textos | 44 |
| A arquitetura dessa palavra minha..... | 60 |
| PRIMEIRO DIA DE FESTA..... | 63 |
| <i>DOMÍNIOS DA ESFERA CULTURAL.....</i> | 63 |
| (In)compreensões sobre cultura e seu esboço na filosofia de Bakhtin e do Círculo | 64 |
| Os gêneros do discurso: o lugar de encontro de duas esferas da vida | 99 |
| Abrangências, intercâmbios e recintos do popular | 111 |
| SEGUNDO DIA DE FESTA | 142 |
| <i>CULTURA POPULAR COMO ATO DE AMOR</i> | 142 |
| O popular vivenciado pela ideologia não oficial | 143 |
| TERCEIRO DIA DE FESTA..... | 186 |
| <i>A FOLIA DE MOMO NO RECIFE</i> | 186 |
| Ao carnaval do Recife: nada é igual..... | 187 |
| Frevo: um ritmo ideológico para se perder os sapatos profanos | 209 |
| QUARTO DIA DE FESTA | 241 |
| <i>ESTÉTICA GROTESCA DA CULTURA POPULAR</i> | 241 |
| Do galo ao asno: os corpos grotescos e carnavalizados no brinquedo das ruas | 242 |
| QUARTA-FEIRA INGRATA | 344 |
| <i>A ESPERA DA RESSURREIÇÃO.....</i> | 344 |
| É de fazer chorar..... | 345 |
| ALUSÕES..... | 350 |



PRÉVIAS PALAVRAS



MOTIVOS, TENTATIVAS E CAMINHOS

Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

Sim, isso é uma pesquisa científica de arrepiar

Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão.

(A legião estrangeira, Clarice Lispector)

Incio essas prévias com a entoação de Clarice. Se as prévias são os lugares de lançamento de algo ainda não oficial, nada mais propício que o tom dessa conversa, despida de oficialidade, se inicie com a voz da autora. Aqui não é a primeira ocasião que faço emprego dessa citação, já a utilizei outrora, mais de uma vez, como epígrafe de escritos que produzi, não por falta de outros bons pedaços de falas que mereçam abrir um texto, todavia, porque, para mim, essa sempre é atual e simula muito da minha própria vida.

A primeira vez que tive em mãos *A legião estrangeira* e li esse trecho, ainda na época do vestibular, eu concluí que Clarice me descrevia naquelas palavras e que eu era esse pedaço do mundo malfeito e desajeitado que não conseguia alçar voo. Um ser disforme, igual a minha sombra materializada na foto que abre essas prévias. Quanta audácia a minha! Descobri mais adiante que o projeto de dizer da autora se lançava nessa enunciação com o intuito de explicar o porquê da divisão do livro em duas partes: *Contos e Fundo de Gaveta*. Ela se referia a essa obra como um amalgama de garatujas que ninguém nunca prestou atenção, como um conjunto daquilo que se ajunta em todas as casas nos fundos das gavetas empoeiradas.

Creio que me identifiquei tanto com o texto devido ao fato de naquele momento me achar pequeno demais para alçar um voo qualquer, para passar no vestibular. Na verdade, meu entorno me fazia acreditar nessa minha *pequenice* criada. Foi lendo esse texto que percebi que a minha gaveta empoeirada, a última do meu guarda roupa, estava repleta de coisas inacabadas que representavam a minha vida, pedaços da minha história que também sempre fora igualmente inacabada. Ao

revisitar esses farelos de mundos, esses cacos empoeirados e esquecidos, mesmos por mim, eu passei, tal como Clarice, a valorar, desse modo carinhoso as coisas sem graça que aparentemente não têm força para voar, tudo o que carrega o inacabamento como identidade. Passei a valorar de outro jeito a minha própria vida.

De certo modo, percebo que esse desejo enorme de voar e a força assombrosa empenhada para tal me trouxeram até aqui, a esse momento em que me encontro prestes a tentar mais um voo, com a alma coberta de receios pela possibilidade de cair no chão de modo desajeitado e ficar sem graça mais uma vez. Sinto-me o ator amador que, reviro nas minhas lembranças e, vejo em posição para entrar no palco, aflito, com medo de esquecer as falas e estragar o espetáculo. Contudo, lembro que isso também é inacabamento, é desajeitamento, que isso também é vida e que é esse gosto malfeito que move meus dias e me dá forças para tentar empurrar o chão debaixo dos meus pés.

Ao procurar signos para encorpar esse trabalho ainda desajeitado, e que quiçá para sempre permaneça assim, para começar esse voo, sinto minh'alma ser tomada pelo espírito de Sísifo, herói amaldiçoado pelos deuses do Olimpo a rolar uma rocha, por toda sua eternidade, porfiosamente até o cume de um monte, de onde ela despencava novamente pelo seu oportuno peso. Mas, ao contrário do herói eu não fui condenado a um destino de trabalho inútil e sem esperança, como o dele era visto pelos deuses. Penso que o destino de Sísifo não foi traçado por essa maldição, todavia por ele mesmo em seus atos responsáveis na busca descomunal pela imortalidade. Para mim, aquela sentença era exatamente o que ele cobiçava, pois, era justamente esse seu ato que o tornava único no existir da vida. Assim como ele, a pedra que tenho carregado esses últimos tempos é precisamente o peso que não me deixará cair sem graça no chão, porque tenho ciência de que quanto maior ela se tornar, mais leve ela será, fato que me permitirá sentir meus pés despregar do chão mais uma vez.

Como a pedra dele, essa minha que começa a tomar forma a partir daqui é o acionador para detonar o destino que me fora imposto por deuses falseados, como também a corrente para prendê-lo a mim. Vejo-me refletido em Sísifo, pois de

igual modo escolhi durante toda minha vida driblar a morte, derrubar por terra a sina que me foi traçada para poder ser quem um dia sonhei ser, não um imortal como almejou o herói, mas um sujeito que é, e pode ser, movido e completado tanto pelas suas paixões quanto pelos seus tormentos. Talvez esse modo de me ver sempre desajeitado tenha sido o motivo para querer voar e encontrar as minhas inúmeras pedras. Se por um lado, aparentemente, o herói grego não teve a possibilidade de escolher sua pedra, eu ao contrário não partilhei desse mesmo contratempo e pude alvitrar que a minha fosse, além da minha dor, também a minha alegria. Quem sabe a minha maior alegria. Veremos.

Essa pedra que desbastei agora, que não encontrei no meu caminho, mas que a coloquei no seu devir de propósito, de modo algum se arma como um tormento, entretanto, por uma paixão que toma minhas entranhas e me arrepiava cada vez que falo dela, que a toco, que a revejo, que a sinto e que a reflito, a partir desse gosto estranho, dessa volição grotesca, dentro da esfera do acabamento universal; da ciência. A foto que abre essas prévias traduz muito bem o meu sentimento no começo do rolamento dessa pedra. Eu me via diante de inúmeras pedrinhas, assimétricas, desiguais, de texturas distintas, as quais eu deveria juntar para compor uma pedra só. Diante de tamanha grandiosidade eu me sentia sombra, me sentia perdido, disforme, a procura de um caminho, de um cimento para uni-las. Descobri mais tarde que eu era esse cimento. Que Bakhtin e o Círculo eram esse cimento. Os meus voos eram esse cimento. Que o grotesco, esse gosto pelo malfeito era esse cimento.

Esse meu gosto pelo lado truanesco da vida, principiado na meninice, foi intensificado em um voo já aterrissado; no mestrado², no qual a minha pedra parecia ser mais leve. Nele, verifiquei a partir de escritos dramáticos, que recheiam a cultura da comédia popular brasileira, como enunciados das falas da vida cotidiana tomam corpo estético e se emprenham de sentidos outros por

² PAJEÚ, Hélio Márcio. *Do ponto do meio ao auscultar do estalo: o percurso transformativo dos gêneros do discurso no processo de criação dramática de Luís Alberto de Abreu*. 2010. 168 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010

intermédio da mudança dos gêneros do discurso no seio da criação colaborativa. Foi também nele que encontrei elucidações filosóficas para o significado de grotesco tendo como fundamento o pensamento de Mikhail Bakhtin. Na arguição do trabalho a única pergunta feita pela professora Cristine Gorski Severo – *o que é cultura popular para ti?* – ajudou a intensificar em mim o desejo de voar mais alto para respondê-la, tornando-a a questão base para essa minha pedra.

No processo de desenvolvimento do mestrado, a leitura da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* fora fundamental para responder algumas das minhas inquietações e para concretizar esse novo voo em busca de uma pedra mais robusta e que nesses dias tenho suado para conduzi-la ao alto da montanha: minha tese de doutorado.

Foi justamente esse olhar oblíquo bakhtiniano sobre o processo de interação cultural do homem em sociedade que procurei constituir em minha consciência, ao longo desses inúmeros voos que alcei e que fizeram, de certo tempo para cá, me interessar por alguns escritos com assinatura de autores brasileiros, especialmente, os do dramaturgo Luiz Alberto de Abreu. Neles percebi que seus heróis soam ter fundamento sob uma perspectiva humana das relações cotidianas e populares, em que seu criador parece ser transversalmente entusiasmado por uma leitura da obra de François Rabelais, de quem reanima o grotesco e o popular encarnados nos festejos da Idade Média e do Renascimento como características essenciais. A partir daí desconfiei que na vida também o grotesco tome sua forma em todas as relações que colocam o homem em interação com seu outro pela palavra na esfera da cultura.

Foi desse universo que nasceu o grão que comporia a unidade temática da minha pedra-tese, ao considerar o campo do qual procuro alçar voo; a linguística, e perceber que há sempre uma ordem que é coercitiva na tessitura do discurso (FOUCAULT, 1996). Comecei a observar que aquilo que Bakhtin (2008) chama em sua obra de realismo grotesco, ainda hoje compõe elementos constitutivos dos discursos e de uma possível estética da cultura popular, maiormente, os aspectos materializados nos corpos da festa carnavalesca. Se, no discurso, a ordem

arquitetônica retumba e se estabiliza na oficialidade, do que Bakhtin chamaria de palácio, na cultura popular do carnaval do Recife essa ordem é delineada na rua e nos entremeios das práticas cotidianas que envolvem também o palácio e por essa razão sua ordem ético-estética é dialógica por natureza, é ambivalente, transgressora e grotesca.

Procurei, ao longo da labuta de rolar minha pedra colina acima, compreender o modo como os atos se inscrevem na cultura popular, deixando-me guiar livremente pela beleza da ambivalência dos seus limites, vendo-a ser delineada não pela incompatibilidade entre classes, todavia, pelo seu caráter transgressor, que não se reduz ao feitio de um grupo social específico, ao contrário, constitui-se pela relação, pela junção, pelo diálogo que estabelecem entre si numa dada oficialidade ou não-oficialidade. Isto é, como lugar que acolhe o igual e o diferente no mesmo espaço discursivo, numa mesma cronotopia.

Assim, o objetivo geral desse voo, desde sua concepção foi auscultar a arquitetônica – “que se compõe de objetos reais em inter-ação real, que se dispõem ao redor de centros de valores” (BAKHTIN, 2010b, p. 124) das manifestações e festejos da tradição popular pernambucana que se inserem no ciclo carnavalesco, mais precisamente as práticas que têm o frevo como unidade temática, a fim de buscar compreender certa (des)ordem estética constituinte das mesmas e pela qual elas são colocadas no âmago da cultura popular na perspectiva de Bakhtin. O intento foi olhar como as imagens do realismo grotesco se encarnam nos corpos e dão forma à arquitetônica concreta da festa carnavalesca por meio da qual os sujeitos podem vivenciar suas liberdades ao mesmo tempo em que constituem atos responsáveis.

Faz parte desse voo, dessa pedra, como objetivos específicos: estabelecer uma reflexão sobre a concepção de cultura popular que os viventes das manifestações culturais enunciam em suas palavras e que contrastam, em alguns pontos, com as concepções teóricas de cultura popular; compreender, brevemente, como o frevo, ritmo que dita o caminhar da festa, foi transformado em signo

ideológico de instituição da identidade da festa e do povo pernambucano em interação dialética com as outras manifestações que estão circunscritas pelo ciclo carnavalesco; por fim, refletir como tais manifestações ao encarnarem uma dada corporeidade grotesca como fundamento da estética de suas práticas quebram as hierarquias sociais ao colocar em interação e jogo discursivo as diversas classes que delas participam, bosquejando uma cultura popular que se fundamenta na transgressão das relações humanas, na constituição de atos de amor que me fazem abarcá-la mediada pela palavra enquanto signo ideológico, palavra “plena e única [que] pode ser responsabilmente significativa; pode ser a verdade (*pravda*), e não somente qualquer coisa de subjetivo e fortuito” (BAKHTIN, 2010b, p. 84).

Esses argumentos, talvez desajeitados e malfeitos, a meu ver, transformam essa pedra numa pesquisa científica, na qual me apoio para esquematizar um entendimento das relações e dos veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco nas manifestações da vida cotidiana que tracejam uma (des)ordem estética grotesca à cultura popular encarnada no carnaval recifense a partir de uma vivência etnográfica.

Desde que decidi ter o carnaval do Recife como objeto de compressão em minha tese até o período de vivência etnográfica das manifestações da festa, ouço vários tipos de questionamentos a respeito da minha pesquisa, que enfadonhamente eu venho tentando responder. Dentre eles, três são mais repetitivos, quais sejam:

- *Grotesco? Mas por que isso?*
- *Por que o carnaval?*
- *Mas isso é uma pesquisa científica?*

Sempre numa posição defensiva eu começava responder pela última questão, afirmando categoricamente: **Sim, essa é uma pesquisa científica de arrepiar**, e ponto final, sem me alongar na discussão. Sobre o grotesco, eu lembrava sempre do texto de Clarice, lembrava também da minha infância, quando papai não

me deixava sair de casa nos dias de carnaval e eu tinha que ver a festa apenas pela televisão. Igualmente ao poeta Manuel Bandeira³, eu tinha uma raiva danada de ser menino, de não poder fazer as coisas de gente grande. Quiçá eu tenha alimentado esse gosto pelo grotesco, porque aí eu já me encontrava em ambivalência, por ser eu um ser grotesco, por ser minha vida grotesca desde o seu nascedouro.

Bakhtin (2008a, p. 23) afirma que as imagens do realismo grotesco são ambivalentes e uma de suas convergências fundamentais

consiste em exibir dois corpos em um: um que dá vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.

Esse pedaço da fala do filósofo parece também descrever um pouco da minha vida, e não estou me referindo à parte do falo gigante, mas ao meu próprio nascimento. Eu nasci no dia 12 de fevereiro de 1986, uma quarta-feira de cinzas, a raspa do carnaval, ou como diria Clarice (1998): os *Restos do Carnaval*. Talvez esse acontecimento tenha sido uma mera coincidência, talvez ele possa elucidar essa minha paixão que, por motivos extremamente subjetivos, busco-a no meu âmago para dar feitiço à arquitetônica desse escrito “científico” a partir da minha experiência de vida. Acredito que “experienciar um objeto significa possuí-lo como unidade real, mas tal unicidade do objeto e do mundo pressupõe a correlação com a minha própria singularidade” (BAKHTIN, 2010b, p. 102), por isso, o singularizo a partir da minha existência, da minha unicidade real, para enunciar palavras e contrapalavras ao seu respeito.

Depois de crescido, agora mesmo depois de ter voltado pra casa na minha última conversa com papai, ele me disse que naquele dia o sol brilhava mais, pois eu havia nascido, bem miudinho e galeguinho. Durante os nove meses de gravidez minha mãe escondeu de muitos que me carregava na barriga. Segundo

³ *Evocação do Recife*. Faixa 2 de áudio do DVD no anexo. Áudio do Poema de Manuel Bandeira.

minha irmã, muitas vezes ela desmaiava e a pedia para não contar para meu pai sobre o acontecido. Ela era uma mulher forte, de nome forte; Helena, que já previa seu futuro e quem sabe o meu também. No fundo de sua consciência ela sabia que estava doente, uma doença feia, como diriam naquela época. E por tão feia ser, ela sabia que se fosse procurar tratamento nos hospitais do Recife, teria que escolher entre a sua vida e a minha. Pois bem, preferiu ficar serena sofrendo todos os sintomas de uma leucemia, diagnosticada tardiamente depois do meu nascimento.

No dia em que nasci tudo era festa, tudo era alegria, em casa e nas ruas. Era carnaval, era a folia da carne que vai. Pouco tempo depois essa alegria se tornava um tormento e a minha corajosa mãe pagava o preço da sua difícil escolha. Encontrávamo-nos ali no mesmo ambiente, eu mirradinho deitado numa rede e ela pálida em um caixão. Até então parecíamos ser um corpo só, mas ali, naquele instante, do corpo velho que partia se desprendia um novo corpo que chegava: eu. Éramos dois corpos diferentes co-existindo em uma mesma relação de tempo e espaço, prestes a sermos separados.

E então, por que o grotesco?⁴ E ao me lembrar da minha vida, eu respondia: porque ele está em mim e me lembra todos os dias quem eu sou, de onde eu venho e para onde devo seguir. Ele é para mim motivo de celebração, tal qual o carnaval, é motivo para chorar e rir ao mesmo tempo, é motivo de morte e de vida, de lembrança e de esquecimento, de chegada e de partida, ele é transgressor da própria condição de vida do homem, da minha vida.

Porque, assim como minha vida, o grotesco

não é estático, esforça-se, aliás, por exprimir o devir, o crescimento, o inacabamento perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois pólos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce, mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva. [...] A velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o inferior corporal para aí ser refundido e nascer de novo (BAKHTIN, 2008a, p. 45).

⁴ Mais adiante, no quarto dia de festa, farei uma discussão mais ampla sobre o grotesco na perspectiva bakhtiniana.

Vejo os aspectos grotescos para todo lado que olho: na minha vida e no mundo. Vejo-os encarnados no desajeitamento positivo da minha vida, que ao tentar um voo aqui, outro acolá, consegui germinar, consegui crescer contra toda expectativa possível, da família e dos amigos. Ao ser separado da minha mãe, tive uma ama de leite para não desnutrir. Meu pai uma vez me disse que ela tinha os peitos enormes, iguais aos de uma vaca, olha o grotesco aí mais uma vez. E assim, ao longo da vida fui prestando atenção nessa minha *grotesquice* intrínseca e gostando dela, pois era ela que me fazia, e me faz até hoje, único. “Na corrente ilimitada da existência corpórea, as imagens grotescas arquitetam um corpo bicorporal. Elas estabelecem os membros de onde elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de outro mais velho” (BAKHTIN, 2008a, p. 278). Foi assim o meu nascimento um tanto *Pantagruélico*.

Depois de contrariar todas as más expectativas colocadas sobre mim e escapar, já grandinho, aos 10 anos papai já permitia que eu participasse do carnaval. Rosa de Dalveniza, uma grande amiga da família e que, de certo modo, cuidava de mim, sempre me levava para a festa. Lembro-me da primeira vez que saí em um bloco e fiquei maravilhado, não lembro a data certa, mas era em Exu, cidade onde nasci no interior de Pernambuco. Rosa me levou para ver o Bloco da Jega Pintada. Era uma arrumação que eu jamais tinha visto em toda minha pequena vida, era a coisa mais grotesca que eu presenciava. Ainda bem que papai parecia não ter conhecimento de onde eu estava indo. Na época eu não compreendia o porquê do animal travestido, mas mesmo assim ria dele. Depois, ao ler as reflexões de Bakhtin (2008a, p. 67) sobre as matrizes populares que se encarnavam na festa do asno na Idade Média, compreendi que o “asno é um dos símbolos mais antigos e mais vivos do baixo material e corporal, comportando ao mesmo tempo um valor degradante (morte) e regenerador”. “O asno é o símbolo bíblico da humilhação e da docilidade (ao mesmo tempo que da ressurreição)” (BAKHTIN, 2008a, p. 173).

Homens vestidos de mulheres e mulheres de homens andavam em procissão atrás de uma Jega com *baton* vermelho nos beiços, trajando um vestido de chita, com

flores e brincos nas orelhas e puxando um tambor abarrotado de fubua⁵. Velhos, homens, mulheres, crianças e cachorros se punham seguindo aquele animal pelas ruas da cidade, bebendo, gritando, cantando, latindo, vivendo suas liberdades. Aquilo tudo me maravilhava e a imagem do animal vestido de gente nunca saiu da minha cabeça. Desde aquele ano eu comecei a acreditar que o carnaval era a época mais alegre de toda a vida, era o bom momento para se rir. Ali eu ria do animal, ria dos bêbados, ria das roupas, ria de tudo que era grotesco; ria de mim mesmo. E esse riso foi o que me fez seguir, juntar força para compreender o acontecimento fantasmagórico do meu nascimento, esse ato que até então me parecia um golpe do destino. No entanto, eu ainda não compreendia que esse evento singular, assim como tudo que se liga ao realismo grotesco, representava

o mundo bicorporal que dá a vida ao morrer. Quando se elimina e se rejeita o velho corpo que morre, corta-se ao mesmo tempo o cordão umbilical do corpo novo e jovem. Trata-se de um único e mesmo tempo ato. [...] Todo golpe dado ao mundo velho ajuda o nascimento do novo; é uma espécie de cesariana que é fatal para a mãe, mas faz nascer a criança. (BAKHTIN, 2008a, p. 179).

Por um bom tempo achei que eu tinha matado minha mãe, que a culpa daquele desastre todo tinha sido o meu nascimento, no entanto, nunca precisei de terapias modernas para organizar minha consciência em torno desse acontecimento. Só me libertei desse sentimento funesto, quando consegui rir de mim mesmo, rir de minha condição, rir do meu inacabamento, rir da minha grotesquice, rir do meu nascimento.

A respeito desse acontecimento, Bakhtin (2008a, p. 81) esclarece que o riso não se trata apenas de uma forma exterior,

mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse, liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande *ensor interior*, do medo

⁵ Um tipo muito forte de cachaça, feita com o aproveitamento das sobras do material destilado. Uma cachaça bem barata e comum no Nordeste do Brasil.

sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos.

Foi o riso ambivalente, festivo e transgressor que aboliu essa censura interna que me acompanhava, foi ele que me libertou dessa laia miserável e esse ato causou uma revolução dentro desse Pajeú desajeitado e malfeito. Creio que esse acontecimento já prenunciava algumas das minhas memórias de futuro. Ao rir de tudo e ver a alegria estampada no carnaval, passei a considerar essa festa a comemoração da minha chegada. Eis porque escolhi o carnaval para compor essa minha pedra. Por ser ele que liga a minha vida à ciência que procuro construir. A ele sou diletante, posto que cause uma insurreição verdadeira contra toda ortodoxia que fui acumulando ao longo da vida.

No rolar da minha pedra, além do riso com forma de subversão, esse mesmo que acompanha minha vida, percebi ainda que a coletividade labora como princípio das manifestações da cultura popular na contemporaneidade. A meu ver, são nas divergências que as compõem que se pode enxergar a quebra de hierarquias e da ordem das coisas ditadas pela ideologia oficial, a quebra das intransigências, inclusive das minhas. É pelo corpo social coletivo que se pode destrinchar algumas manifestações culturais que encarnam tais imagens do realismo grotesco e que são unificadas pela visão dispare do mundo que todas elas expressam, por meio das quais se é permitido a junção do oficial e do não oficial interagindo de acordo com suas forças numa mesma esfera. Elas também agem como elementos definidores de uma possível estética do que tenho compreendido ser a cultura popular no carnaval do Recife.

Foi pelas lentes de Bakhtin que consegui juntar atos que sempre marcaram a minha vida em um só lugar: o grotesco, o carnaval e o meu sonho de voar. O pensamento do filósofo me permitiu vincular as esferas da vida, com todas suas singularidades, ao orbe científico. De lá para cá, passei a me atentar ao grotesco que existe em cada corpo, e assim, procurei na tarefa de rolar a minha pedra, compreender, amiúde, esse fenômeno recheado de *grotesquice* que se incorpora na cultura popular da festa de Momo. Nesse sentido, procurei apreender a cultura

popular como o lugar de interação entre identidades inacabadas, entre voos desajeitados, entre corpos grotescos dos sujeitos malfeitos que carregam e procuram suas pedras e incompletudes, que pertencem a inúmeros grupos sociais e que têm, nessa esfera, aparatos suficientes para conceberem suas palavras, seus atos, suas lutas, seus voos.

Nesse voar com a pedra a tiracolo, esquadrinhando aumentar sua gramatura para diminuir sua gravidade, me sinto um bufão medieval que não procura de modo algum buscar verdades ortodoxas, como o faz o conhecimento positivista na ciência contemporânea, aquele que por seu modo pode considerar essa pedra desajeitada demais, malfeita ao extremo, a ponto de ser atirada sem graça no chão. “A verdade do bufão supunha a libertação do interesse material, da aptitude indigna de tratar com proveito dos seus negócios domésticos e privados” (BAKHTIN, 2008a, p. 228). Do mesmo modo que um bufão, sem medo algum, procurei buscar verdades risíveis, *pravdas*, aquelas “do mundo da vida, relativas ao acontecimento em si e às percepções que dele fazem os sujeitos envolvidos” (GERALDI, 2012, p. 25), aquelas que exigem “que eu do meu lugar único, realize plenamente a minha participação singular no existir” (BAKHTIN, 2010b, p. 103).

Nesse meu caminhar eu mesmo me dava o direito de assistir o mundo com os olhos da tolice, direito que é intrínseco a qualquer festa popular. Era, pois, “tolice considerada como uma das formas da verdade não oficial, como um ponto de vista particular sobre o mundo, livre de todos os interesses privados egoístas, das regras e julgamentos deste mundo” (BAKHTIN, 2008a, p. 228).

A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes de mais nada numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância. A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da sua seriedade (BAKHTIN, 2008a, p. 228).

A partir dos seus estudos da cultura popular, Bakhtin (2008a, p. 71), afirma que na festa popular a “a verdade do riso englobava e arrastava a todos, de tal

maneira que ninguém podia resistir-lhe”. Desse modo, acredita que, somente, o riso foi capaz de refrear o medo do arcano, do mundo e do poder, assim revelou a verdade a propósito do mundo e das formas hegemônicas. Ele contrapôs-se a enganação, à adulação e à impostura. A verdade do riso, uma verdade não feudal, não oficial, não ortodoxa, mortificou o poder e o bufão foi o seu porta voz

numa época em que toda a vida estava contida no quadro convencional dos Estados, das prerrogativas, da ciência e da hierarquia escolásticas, a verdade se encontrava localizada em função desse quadro e era relativamente feudal, escolar, etc.; ela tirava sua força de um determinado meio, era o produto da capacidade vital dele. A verdade feudal é o direito de oprimir o vilão, de menosprezar o trabalho servil, de fazer guerra, de caçar sobre a gleba do trabalhador, etc.; a verdade escolar é o direito ao conhecimento exclusivo fora do qual não se pode chegar a nada de bom, porque convém preservá-lo de tudo o que ameaça perturbá-lo, etc. Toda verdade universal que não coincida com algum estado ou profissão determinado, etc., com um certo direito, era eliminada, desconsiderada, menosprezada e levada à fogueira à menor suspeita; só era admitida quando se apresentava sob uma forma anódina, quando fazia rir e não pretendia desempenhar nenhum papel no plano sério da vida. Foi assim que se definiu a importância social do bufão (BAKHTIN, 2008a, p. 80).

Nessa empreitada, tomo a labuta desse importante arquétipo, dentro da oficialidade da ciência. “Isto implica em defender que [nesta esfera] é possível buscar a verdade do particular, do acontecimento, do singular, do irrepetível” (GERALDI, 2012, p. 27). Busco, então, esse olhar bufo, que é inusitado, que é só meu, esse olhar que me arrepia, esse olhar igualmente grotesco, torto e inacabado. E nessa minha experiência de vida no existir, somente eu

tenho a obrigação de dizer essa palavra, e eu também sou participante no existir de modo singular e irrepetível, eu ocupo no existir singular um lugar único, insubstituível e impenetrável da parte de um outro. Nesse preciso ponto singular no qual agora me encontro, nenhuma outra pessoa jamais esteve no tempo singular e no espaço singular de um existir único. E é ao redor desse ponto singular que se dispõe todo existir de um modo irrepetível. Tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém, nunca mais. A singularidade do existir presente é irrevogavelmente obrigatória. Esse fato do meu não-álibi no existir que está na base do meu dever concreto e singular do ato, não é algo que eu aprendo e do qual tenho conhecimento, mas algo que eu reconheço e afirmo de um modo singular e único (BAKHTIN, 2010b, p. 96)

Essa minha responsabilidade encarno na dialética do caminhar, voar e cair, pela qual me encontro sempre na fronteira de uma ciência nova, de um novo humanismo instaurado por Bakhtin e pelo Círculo, em que a dialogia é o caminho da esperança dentro do labirinto que percorro e que não me deixa saber ao certo em quais lugares pousarei, a quais resultados chegarei. Insiro-me em uma translinguística, um ambiente de abertura dos sentidos, no horizonte de possibilidades que darão conta do meu projeto enunciativo, em que o limite para a formulação do grupo de textos a serem compreendidos seja o desconhecido pela minha consciência. Esse será o princípio fundador do meu voar, da minha metodologia, nesse estudo da linguagem.

Sigo essa vereda crendo que cada um desses textos (em sua propriedade de enunciado) seja individual, único e irreproduzível, sendo nisso que habitam seus sentidos, os projetos discursivos para os quais foram cunhados. “É com isso que eles remetem à verdade, ao verídico, ao bem, à beleza, à história. Em relação a esta função, tudo o que é repetitivo e reproduzível é da ordem do meio, do material e não propriamente dito dos sentidos” (BAKHTIN, 2003, p. 333).

Por esse caminho,

no início do trabalho heurístico, não é tanto a inteligência que procura, construindo fórmulas e definições, mas os olhos e as mãos, esforçando-se para captar a natureza real do objeto; acontece que, em nosso caso, os olhos e as mãos nada podem tocar, é o ouvido que, aparentemente mais bem situado, tem a pretensão de escutar a palavra, de ouvir a linguagem (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 71).

Se esses argumentos não respondem àquelas perguntas que são recorrentes no processo de rolar a minha pedra, se eles não a transformam em objeto do saber, se não a permitem ascender ao Olimpo dos deuses contemporâneos - que condenam os sujeitos a carregarem seus fardos pesados transformando-os em trabalho inútil e sem esperança, assim como fizeram com Sísifo – eu abono que essa minha pedra, com toda essência arquitetônica desajeitada, serve para carnavalizar as verdades ortodoxas no campo científico, cujos

representantes do velho poder e da velha verdade cumprem o seu papel, com o rosto sério e em tons graves, enquanto que os espectadores há muito tempo estão rindo. Eles continuam com o tom grave, majestoso, temível dos soberanos ou dos arautos da verdade eterna, sem observar que a tornou perfeitamente ridícula e transformou a antiga verdade, o antigo poder, em boneco carnavalesco, em espantalho cômico que o povo estraçalha às gargalhadas na praça pública (BAKHTIN, 2008a, p. 185).

Ela serve de igual modo, para me arrepiar e esse motivo, para mim, já justifica sua existência nas esferas da vida e da ciência, posto que as aproximem. Ela se presta para reiterar uma paixão, um sonho, para quebrar o meu destino e fazer meu fardo único, assim como o do herói clássico. Se na consciência de um outro ela não passa daquilo que cai no chão desajeitado e sem graça, se nessa mesma consciência ela nada mais é do que aquilo que não presta, para mim em interação com esse outro, ela funciona como uma faísca que arrepia minh'alma, na vida e na academia e que conforma um ato responsável meu, que carrega minha assinatura e a unicidade do meu ser.

É apenas a relação com o contexto único e singular do existir-evento através do efetivo reconhecimento da minha participação nele, que o torna um ato responsável. E tudo em mim – cada movimento, cada gesto, cada experiência vivida, cada pensamento, cada sentimento – deve ser um ato responsável; é somente sob essa condição que eu realmente vivo, não me separo das raízes ontológicas do existir real. Eu existo no mundo da realidade, inelutável, não naquele da possibilidade fortuita (BAKHTIN, 2010b, p. 101).

E desse modo, creio que cada gesto meu, cada pensar, cada enunciar, cada vivência, cada sentimento vivido colaboram para que esse meu trabalho de rolar minha pedra morro acima se torne mais prazeroso e único. Por isso, acredito em Clarice (1964) e ainda inverto sua enunciação para asseverar que *aquilo que não presta, também presta* e ambos constituem essa ambivalência que faz de mim um herói absurdo e único do cotidiano, que me faz Sísifo, que me faz enxergar esse herói alegre, arrepiado, ao levar todos os dias a sua pedra até o cume da montanha, rindo escancaradamente da cara dos deuses após se tornar imortal no existir da vida.

Vivenciando a festa no Recife pela exotopia

E quando a festa já ia se aproximando, como explicar a agitação que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu.

(Restos do Carnaval, Clarice Lispector, 1998)

Mais uma vez deixo a voz de Clarice ecoar nesse espaço. Noto nesse seu escrito que de semelhante modo partilhamos uma paixão: o carnaval. Ela o constituiu como unidade temática de algumas de suas concepções estéticas, especialmente, em *Restos do Carnaval*. Eu, também, o trouxe como tema de pesquisa nesse trabalho científico, no entanto, essa delimitação temática no princípio não era da forma como se apresenta hoje.

No começo do desenvolvimento dessa pesquisa, a intenção era vivenciar de perto todo o ciclo da cultura popular no Estado de Pernambuco, que apresentarei mais adiante, participando dos festejos do carnaval, da quaresma, dos períodos junino e natalino. A ideia era compreender a eventicidade dos atos que dão forma a esses festejos a partir das suas inúmeras manifestações, tais como: o galo da madrugada no Recife, os blocos de frevo em Olinda, a Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, as quadrilhas de Caruaru e os reisados e queimas da lapinha no Recife.

No ano de 2011, eu estive no meio da folia de carnaval, primeiro momento do ciclo da festa popular, para sentir na pele as sensações de um folião. Cheguei ao Recife dois dias antes do começo da festa e fui recebido no aeroporto dos Guararapes ao som de *Vassourinhas*⁶ acompanhado por um grupo de passistas de frevo. Naquele momento me senti em casa e minha alma se arrepiou logo ali de início, era só o começo dos muitos arrepios que eu sentiria ao longo de todo o processo de pesquisa.

⁶ Faixa 3 de áudio do DVD no anexo. *Vassourinhas*, com Spok Frevo Orquestra.

Nessa minha primeira ida a campo só pude ficar na cidade durante os dias oficiais da festa, o que deixou minha compreensão a respeito de toda sua arquitetônica um tanto improdutiva. Meu objetivo era ver a rua sendo tomada pelas manifestações populares, no entanto, somente consegui aproveitar o espetáculo feito para os turistas, por diversos motivos: falta de informação, me hospedei muito longe do centro da cidade e ainda estava me recuperando de uma crise fortíssima de bronquite que me impediu de participar da maioria dos eventos.

Como o Galo da Madrugada era um evento de meu interesse científico, mesmo doente consegui acompanhá-lo, em partes, pois o cansaço por conta da doença, o forte sol misturado com pancadas violentas de chuva fizeram com que eu olhasse o bloco em toda sua extensão um pouco de longe e com certo cuidado. Ao tentar adentrar ao meio da multidão para vivenciar algumas sensações que tomavam forma ali no meio do povo, tive a impressão que ia morrer apertado, sem ar, pisoteado, sobretudo, quando o trio elétrico da Banda Calypso passou diante de mim. Depois daquela experiência marcante, eu voltei para casa 4 horas antes da festa acabar. Infelizmente, naquelas condições eu não tinha forças para vivenciar tudo o que gostaria e precisava. Mas pude perceber que o bloco juntava elementos de características distintas: da cultura popular, da cultura de massa e da indústria cultural.

Em qualquer interação que eu estabelecia com os sujeitos no interior da festa, ao explicar que eu estava pesquisando, que estava no primeiro ano de doutorado em Linguística na UFSCar, as pessoas mangavam de mim. Lembro que já quase no final da festa, fui ver um show no Pátio de São Pedro e no meio dele a chuva começou novamente a cair. Como eu estava doente, e não poderia tomar chuva, corri para dentro de um bar lotado. Ali no meio do alvoroço, um casal que também estava fugindo da chuva e se encontrava próximo a mim puxou conversa e me perguntou de onde eu era. Expliquei que era de Exu, mas morava em São Carlos há bastante tempo e eles quiseram saber o motivo da mudança. Comentei

os motivos e completei que ali no meio da festa eu me encontrava fazendo minha pesquisa de campo para uma tese de doutorado.

Ao dar todas aquelas explicações que eu já estava habituado, o rapaz olhou pra mim e disse: - *No carnaval? Com essa cara de menino já no doutorado? Deixe de lorota rapaz, e isso lá é uma pesquisa científica?* Eu ri, era o que me restava fazer. Já cansado, não quis prolongar a conversa e fazer todo aquele discurso que eu sempre fazia. Notei que a chuva já havia cessado, me despedi deles e voltei para o meio da folia para encontrar meus colegas.

Acabados os dias de festa, voltei para São Carlos com uma tosse terrível, com a cabeça mais confusa e nenhum dado em mãos para analisar. Porém, isso não me preocupou tanto, porque em meus pensamentos eu ainda teria mais 3 anos para retornar a campo e consolidar alguma reflexão sobre aquilo tudo. E também por lembrar das palavras de Miotello, quando eu o dizia: - *Eu não sei bem ao certo o que eu vou fazer lá, não sei de quais dados estou atrás.* E ele me respondia: - *Ao chegar lá, se sente na calçada e fique olhando tudo, uma hora isso vai bater na sua consciência e te dizer alguma coisa.* Naquela primeira ida a campo eu fiz isso, olhei o máximo que pude, mas mesmo assim tudo aquilo ainda não me dizia muita coisa. O projeto inicial era ficar por ali espiando todo o resto do mês de fevereiro.

Ainda quando me encontrava em Recife, já passada a quarta-feira de cinzas, fui notificado que estava sendo convocado para assumir uma vaga de bibliotecário na Faculdade de Ciências Farmacêuticas da UNESP de Araraquara, de um concurso que eu havia prestado dois anos antes, e com isso tive que adiantar meu retorno para São Carlos. Eu fiquei muito feliz com tal notícia, uma vez que nem me lembrava mais desse fato. Ao me dispor a assumir o cargo, fui obrigado a escolher entre a bolsa de doutorado da CAPES que financiava minha pesquisa e a estabilidade que eu gozaria pelo desempenho da função no serviço público. Apostei no emprego, assim como a maioria dos amigos me aconselhou.

No período em que atuei como bibliotecário, o meu projeto de tese foi modificado, posto que não houvesse mais a possibilidade de participar do ciclo de

cultura popular do Estado de Pernambuco em sua totalidade, desse modo eu fiz o primeiro recorte do projeto de tese e a partir daquele momento eu iria procurar compreender apenas o ciclo carnavalesco: as manifestações que compõem o carnaval das cidades de Recife e Olinda.

Percebi logo em seguida que o período das minhas férias institucionais não bateria com o calendário da festa de carnaval, o que me impossibilitaria de estar em todos os carnavais dessas cidades para vivenciar a festa e coletar os textos que eu precisava para constituir o objeto de análise desse trabalho. Desse modo, tive que fazer outra modificação; compreender o ciclo carnavalesco pelos textos que apareciam na mídia em geral. Confesso que tal modificação no projeto enunciativo tirou todo o brilho daquilo que em minha mente se formava. Nesse tempo, tive que me contentar em estudar a cultura popular no carnaval dessas cidades por um olhar distanciado de um lugar de estranhamento.

Bakhtin (2003) esclarece que no estudo do romance polifônico, a exotopia é algo por se conquistar e complicado de alcançar, sobreveste quando o herói é autobiográfico, quando não é possível completá-lo e afixar-lhe acabamento. Entretanto, ainda nesse caso, é possível ler e reconstruir a obra, a partir de uma extralocalidade. Ao se tratar da apreensão do orbe estético, esse caminho se torna produtivo, no entanto, ao considerar o campo da ética para a concepção da arquitetônica estética do evento ao qual eu buscava compreender, o distanciamento não o permitia frutificar. Digo *compreender* aqui vislumbrando as palavras de Emmanuel Mounier (1973, p. 66), nas quais esse ato significa

deixar de me colocar sempre no meu próprio ponto de vista, para me situar no ponto de vista dos outros. Não me procurar numa pessoa escolhida e igual a mim, não conhecer os outros apenas com um conhecimento geral, mas captar com a minha singularidade a sua singularidade, numa atitude de acolhimento e num esforço de recolhimento. Ser todo para todos sem deixar de ser eu.

Eu me colocava no meu próprio lugar, de uma identidade monológica. Minha participação na existência do evento era nula e aqueles textos coletados na

mídia não me diziam muita coisa porque não existia de minha parte uma valoração afetiva em relação aos mesmos. A esse respeito, Bakhtin (2010b, p. 87) esclarece que

somente como valor efetivo qualquer conteúdo pode ser por mim experimentado (pensado), isto é, somente posso pensá-lo verdadeiramente e ativamente em tom emotivo-volitivo. Esse conteúdo não cai, de fato, na minha cabeça por acaso, como um meteoro de outro mundo, ficando fechado e impenetrável, sem infiltrar-se no tecido único do meu vivo pensar-experimentar emotivo-volitivo como se momento especial. [...] Viver uma experiência, pensar um pensamento, ou seja, não estar nele, de modo algum, indiferente a ele, significa antes afirmá-lo de uma forma emotivo-volitiva. [...]. A experiência real de um vivido possível é precisamente a sua inserção, a sua colocação em comunhão com o existir-evento singular (BAKHTIN, 2010b, p. 87).

Não havia comunhão, posto que essa participação não se concretizasse por meio de um ato físico, ela ocorria abstratamente por interferência imaginativa, de modo que as manifestações eram encenadas pelos signos dos textos o tempo inteiro, elas eram narradas e criadas na minha mente, estabelecendo um contato contemplativo apenas, um simulacro menos humano e irreal. Eu não conseguia chegar à conclusão alguma a partir daquilo que lia nos jornais e assistia na televisão, uma vez que eu não mais havia retornado a campo e a minha primeira experiência não me permitiu constituir sentidos profundos para aqueles materiais. Aliás, conseguia concluir somente que eu deveria estar no meio da festa.

Eu encontrava-me indiferente em relação ao meu outro, parecia ter perdido o tom emotivo-volitivo que guiava minha compreensão. “Essa perda da unidade singular ocorre como resultado da tentativa de ver em cada um, em cada objeto de um dado ato, não a concreta singularidade pessoalmente participante no existir, mas o representante de um determinado grande todo” (BAKHTIN, 2010b, p. 113). Era isso que eu estava fazendo, olhando uma totalidade e perdendo de vista as singularidades amontoadas nas manifestações da cultura popular do carnaval do Recife.

Para Bakhtin (2010b, p. 91) é exatamente esse tom

que abarca e permeia o existir-evento singular, não é uma ação psíquica passiva, mas uma espécie de orientação imperativa da consciência, orientação moralmente válida e responsabilmente ativa. Trata-se de um movimento da consciência responsabilmente consciente, que transforma uma possibilidade na realidade de um ato realizado, de um ato pensamento, de sentimento, de desejo etc. Com o tom emotivo-volitivo indicamos exatamente o momento do meu ser ativo na experiência vivida, o vivenciar da experiência como minha (BAKHTIN, 2010b, p. 91).

Aquela experiência abstrata não era minha, não era desejo meu. Percebi que o desenho moldador dos sentidos que eu buscava naqueles textos encontrava-se alhures da materialidade signica, na verdade eles eram produtos de um procedimento de intercâmbios dialógicos, em que, a palavra não se apresenta como “algo essabilizado, acabado, morto, independente da situação de sua produção; ela só passa a produzir sentido se entendida no âmbito desse processo e é nesse processo, portanto, que [eu deveria] procurar seus sentidos” (SOBRAL, 2009, p. 90).

No meu conjunto de textos eu não conseguia sequer localizar os fatos no espaço da cidade, não reconhecia os ambientes que apareciam nas fotos, nem os sujeitos, não sabia das músicas cantadas, não tinha percepção do tamanho da festa, tampouco compreendia a arquitetônica estética daquele movimento todo. Eu não os escutava, as suas vozes não ecoavam na minha consciência. Compreender a cultura pela palavra neutralizada, objetivada, distante da vida, não rendia absolutamente nada. Pelos textos carentes de vida, diante do meu olhar, aquelas manifestações se apresentavam acabadas e o que eu buscava na festa era exatamente o seu inacabamento, pois eu lembrava sempre das palavras de Bakhtin (2003, p. 57) de que a “nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse”. Ali eu procurava os encontros de palavras e não os encontrava nos textos, pelo fato de ponderá-los de modo isolado. Não achava a luz que alumiaava seus sentidos.

Isso porque o texto só tem vida ao ser colocado

em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo. Salientamos que se trata do contato dialógico entre os textos (entre os enunciados), e não do contato mecânico “opositivo”, possível apenas dentro das fronteiras de um texto (e não

entre texto e contextos), entre os elementos abstratos desse texto (entre os signos dentro do texto), e que é indispensável somente para uma primeira etapa da compreensão (compreensão da significação e não do sentido) (BAKHTIN, 2003, p. 404).

Geraldi (2010, p. 111) também me advertiu de que na esfera dos acontecimentos da vida, universo oportuno do ato ético “estamos sempre inacabados [...]. Nosso acabamento atende a uma necessidade estética de totalidade, e essa somente nos é dada pelo outro, como criação e não como solução. A vida, concebida como acontecimento ético aberto, não comporta acabamento e, portanto, solução”.

Eu não enxergava a vida naqueles textos. Eles não davam conta do meu projeto de dizer, não me possibilitavam arranjar uma “solução” para minhas questões. Sentia-me um impostor, que procurava compreender a vida por um lugar falseado, fora dela, totalmente apático à sua eventicidade.

Como afirma Bakhtin (2010b, p. 112) “se procurarmos interpretar a nossa vida toda como representação implícita, e cada ato [akt] nosso como ritual, tornamo-nos impostores”. Os meus atos não chegavam a gerar respostas satisfatórias, uma vez que eu não conseguia dar o passo necessário para pregar minha assinatura naquele ato responsável. Aquela singularidade que eu procurava no movimento da festa, não podia ser ajuizada sob uma perspectiva longínqua, porém só poderia me fazer penetrar no reino da existência dos sentidos vivos a partir de uma vivência, de uma participação concreta no seu existir, uma vez que ele “não é definível pelas categorias de uma consciência teórica não participante, mas somente pelas categorias da participação real, do ato, pelo efetivo experimentar operativo e participativo da singularidade concreta do mundo” (BAKHTIN, 2010b, p. 59).

Tal distanciamento prejudicava de modo cavalari o andamento da pesquisa. Eu não conseguia sequer fazer um recorte delimitado do objeto. A partir desse lugar distanciado eu pretendia, no início, compreender todo o ciclo carnavalesco,

posto que, pelos textos que chegavam até a mim, tudo parecia reduzido, os sentidos se construía em significações simplórias de todos os eventos que o compunham. Ao procurar compreender a estética da cultura popular de uma posição contemplativa, de longe, eu não vislumbrava uma cosmovisão daquele evento em sua totalidade, isso porque eu a fazia por vias de uma empatia contemplativa, abstrata. Para Bakhtin,

ao momento da empatia segue sempre o da objetificação, ou seja, o de situar-se fora de si mesmo a individualidade compreendida através da empatia – separando-a de si mesmo, e retornando a si mesmo. Somente tal consciência que retorna a si mesma confere forma estética, do seu próprio lugar, à individualidade desde o interior mediante a empatia, como individualidade unitária, íntegra, qualitativamente original [...]. A empatia estética (quer dizer, não a empatia pura, na qual me perco a mim mesmo, mas aquela objetivante) não pode fornecer o conhecimento do existir singular no seu caráter de evento; ela pode fornecer somente a visão estética do que é colocado externamente ao sujeito (e do próprio sujeito como colocado fora da sua atividade, isto é, na sua passividade). A empatia estética com aquele que participa de um evento não significa ainda alcançar a compreensão do evento (BAKHTIN, 2010b, p. 61-5).

Assim, não chegava a produzir esse movimento de sair e voltar a mim mesmo, pois me encontrava longe demais das palavras outras, encontrava-me de certo modo monologizado no mundo teórico das análises científicas, da minha identidade. Aquela empatia estética contemplativa não era suficiente para me fazer compreender de modo mais intenso o existir da festa em sua completude e complexidade. Por esse modo eu não escutava as entoações contidas naqueles textos, não enxergava naquelas palavras coisas boas, coisas más, mentiras ou verdades, não sentia o cheiro da festa, não sentia o suor pingar da minha testa, também não sentia o calor do sol e do povo tomando as ruas. Esse movimento analítico de textos não me arrepiava.

Aquele carnaval representado nos textos solitários, distanciados da festa, não era o meu carnaval, não era a festa da alegria da minha chegada. Eles não eram nem de longe *Restos de Carnaval* e não tomavam minh'alma como o tomam a da personagem de Clarice. Não havia agitação em meu âmago, tampouco a partir deles eu conseguia ver outra utilidade para as ruas do Recife. Lendo-os na tela do

meu computador e buscando princípios teóricos para “analisá-los” eu não produzia atos, eu falseava a própria ciência que tenho me empenhado a dar corpo a partir das reflexões de Bakhtin. Uma ciência que estuda a linguagem pela vida.

Uma ciência do particular que preferirá dizer coisas significativas e substanciosas com prejuízo da cientificidade (no sentido moderno de ciência) a dizer trivialidades garantidas pelo método preconizado dos processos científicos (da indução ou da dedução). Quem estuda a linguagem não está interessado em “picar” a língua para encontrar seus fonemas, ainda que possa usar os resultados desse tipo de pesquisa para caminhar em seu processo de mergulho de profunda da atividade verbal. Quem estuda a linguagem não está interessado nos “recortes” dos discursos, mas no enunciado completo, total, para cotejá-lo com outros enunciados fazendo emergirem mais vozes para uma penetração mais profunda no discurso, sem silenciar a voz que fala em benefício de um já dito que se repete constantemente (GERALDI, 2012, p. 28).

O meu caminhar se erigia por um *método* como corrimão que, possivelmente, me levaria a lugares “seguros”, ao observar nas palavras monológicas dos textos apenas a significação, aquilo que se repetia. Nessa posição analítica eu só ouvia os já ditos, não havia um penetrar profundo. Toda a singularidade da festa enquanto evento único no existir das relações estabelecidas, dos atores que a dão corpo, se perdia em meio aos signos monologizados, naquela relação instaurada por mim e tais textos, pelos quais eu procurava ir até o lugar do outro sem sair do meu. Eu já tinha consciência, no entanto Bakhtin me fez enxergar que

somente do interior de minha participação pode ser compreendida a função de cada participante. No lugar do outro, como se estiveste no meu próprio lugar, encontro-me na mesma condição de falta de sentido. Compreender um objeto significa compreender meu dever em relação a ele (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento: o que pressupõe a minha participação responsável, e não a minha abstração. Somente do interior posso compreender o existir como evento (BAKHTIN, 2010b, p. 66).

Eu tinha plena convicção de que meus atos responsáveis em relação àquele evento instaurado como meu mundo de compreensão feneciam nas névoas da abstração. Naquela relação de leitura de textos eu não cumpria o meu dever em

relação a ele, não vislumbrava suas singularidades, não me perdia a mim mesmo no meio de sua concretude. O princípio de vivência estabelecido na minha primeira ida à cidade para olhar a festa, perdeu-se nesse movimento de analisá-la a partir de um lugar distante. Essa ação só me permitiu contemplá-la de modo empático, estético-abstrato. A partir dali, havia uma distância irreduzível entre minha consciência e o evento na sua existência singular. A atividade de catalogar livros, corrigir referências bibliográficas e administrar uma revista científica no meu novo emprego público, acabara com meu ânimo para compreender a festa popular no carnaval do Recife e de Olinda e, assim, os carnavais de 2012 e 2013 foram olhados de longe, foram fantasiados abstratamente na minha consciência por meio de textos colhidos em sites da internet.

Em meados de 2013, já exausto da vida profissional que eu havia escolhido, considerando ter vendido meu sonho por um custo muito barato, vi reacender novamente uma fagulha de esperança em minh'alma quando pude me inscrever em um concurso público para professor do Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal de Pernambuco, no qual fui aprovado. Em outubro do mesmo ano me mudei para o Recife, agora não como alguém que sentaria aleatoriamente nas calçadas para olhar as coisas, mas como um pernambucano em casa, que poderia participar da festa de carnaval quatro meses depois em toda completude.

Enfim, eu poderia cantar as palavras de Luiz Bandeira de peito aberto: *Voltei Recife, foi à saudade que me trouxe pelo braço*. Eu queria de fato ver Vassouras na rua abafando, eu queria cair no passo da festa, estava disposto a sentir a embriaguez do frevo tomando meu corpo da cabeça aos pés, me arrepiando. E a partir dessa mudança eu vi que a festa do carnaval não se conformava apenas de 5 dias oficiais, posto que em outubro ela já estivesse tomando as ruas da cidade, e assim tal qual a personagem de Clarice, eu começava a compreender melhor para que as veias da cidade se prestavam. Em outubro, as prévias do carnaval já agitavam o coração do povo.

Eu cheguei à cidade como pernambucano, como sujeito e como professor de uma universidade pública federal, de modo que ao expor minha pesquisa ninguém mais duvidava de mim - pode ser que da sua cientificidade sim, mas não tinham coragem de dizer aquilo a um professor. Como professor pesquisador eu consegui adentrar em alguns lugares antes impossíveis. Tive alguns almoços e reuniões com o Sr. Rômulo Meneses, diretor do Galo da Madrugada, fui muito bem recebido e atendido no Centro de Documentação da Casa do Carnaval e do Paço do Frevo, de onde retirei vários textos para constituir o objeto de compreensão desse trabalho, que explorarei nesses dias de festa.

As coisas faziam mais sentido. Aqueles textos que eu encontrava na mídia agora tinham vida, posto que eu conhecia seus nascedouros. Em Recife, pude participar nos meses de novembro, dezembro, janeiro e fevereiro das prévias e compreender a grandiosidade do Carnaval. Pude vivenciar de perto as manifestações que compunham a festa para além do palco principal do Marco Zero, onde havia vivenciado-a como turista na minha primeira ida a campo. Agora eu tinha contato direto com os carnavalescos, com as pessoas na rua, com os prédios, com as pontes, com os bonecos gigantes, com as troças, com os clubes de frevo, com as orquestras, com o passo, enfim, com aquele mundo carnavalesco no qual eu desenvolvia atos.

O mundo em que o ato realmente se desenvolve é um mundo unitário e singular concretamente vivido; é um mundo visível, audível, tangível, pensável, inteiramente permeado pelos tons emotivo-volitivos da validade de valores assumidos como tais. É isso que garante a realidade da singularidade unitária desse mundo (BAKHTIN, 2010b, 117).

Aquele mundo dinâmico estava singularizado para mim. Singularizava também a relação do eu com o outro. Nesse mundo, eu andava pelas ruas da cidade com a cabeça fervilhando de ideias, doido pra sentar e escrever, para organizar o que já tinha. Querendo misturar minhas memórias, meus atos singulares, aquilo que via diante de mim, as palavras outras alheias e minhas para compreender a cultura popular como uma prática da escuta do povo que, apesar

de tentativas hegemônicas, não se deixava silenciar naquele evento do existir humano. Ali naquele mundo, eu me perdia a mim mesmo e me encontrava no meio da multidão, ao som do frevo, no calor da cidade. Eu compreendia o existir daquele evento em sua concretude e vislumbrava sua imensidão.

Ao me inserir naquele universo da cultura popular, eu percebia que diante do povo que vivencia e a faz viver, eu não sabia de nada sobre aquilo tudo. Naquele penetrar no reino da cultura carnavalesca, eu estabeleci contato com pessoas surpreendentes que vivenciam o cotidiano desse evento, aos quais darei voz dentro da tese para mostrar um pouco do que seja essa cultura popular que pude ver de perto, que pude sentir o cheiro, que pude experienciar como ato responsável. Até então, não havia escutado tantas definições práticas, indefinidas, tão lindas, tão vivas sobre o aspecto popular como pude ouvir nessa vivência. Até então, nunca tinha visto tanta coisa bonita em toda minha vida, como pude ver nas ruas do Recife, nas prévias de Carnaval, nos dias oficiais da festa e nos dias posteriores.

O povo tomava conta da rua, vivenciava suas liberdades, transgredia a ordem das coisas e tornava o chão da cidade o palco de uma grande arena de conflitos, de risos, de seriedades, de festa. Eu me arrepiava a cada brincante que passava por mim embebido por uma força, por uma vitalidade, embriagado por uma alegria que esse movimento tão plural, que se formava diante dos meus olhos, permite. Naquele universo dinâmico eu ficava no meio de todo mundo, vivenciando, olhando, tentando não me corromper, mas era impossível. Era impossível não cair no passo do frevo ao ouvir *Chuva de Sombrinhas*⁷ na voz de Elba, Alceu, André Rio ou qualquer outro cantor.

Eu me perdia ali no meio a todo o momento, mas voltava à minha posição única em seguida. Pelo menos a uma primeira conclusão eu cheguei: é impossível compreender todo aquele fenômeno sob uma perspectiva distanciada, uma posição que objetiva o evento único a partir de um lugar de estranhamento.

⁷ Faixa 4 de áudio do DVD no anexo. *Chuva de Sombrinhas*, na voz de André Rio.

É conhecido o termo estranhamento usado pelos formalistas russos para indicar o efeito produzido pela linguagem poética em relação à linguagem ordinária. Bakhtin não recorre nunca na contraposição para explicar a especificidade de algo. A contraposição diz respeito sempre à identidade e à diferença identitária. A Bakhtin interessa a alteridade. E a alteridade diz respeito à semelhança, acima de tudo, à semelhança na impossibilidade de situar-se em espaço-tempo diverso daquele que constitui e caracteriza determinadas singularidades. Não se trata então de estranhamento, mas trata-se de extralocalização, de exotopia (PETRILLI, 2013, p. 82).

Entendi, pois, que precisava desenvolver uma relação exotópica para compreendê-lo. Todo aquele movimento tinha que ser mesmo vivenciado, cheirado, dançado nesse palco conflituoso que são as ruas do Recife nesse ciclo de festa. “Isso significa dizer que o experimentar uma experiência e o tom emotivo-volitivo podem adquirir a sua unidade somente na unidade da cultura, e que fora dela são casuais” (BAKHTIN, 2010b, p. 90).

Essa inserção no mundo da cultura popular me fez ter uma cosmovisão de todo o ciclo, o que abriu meus olhos para enxergar sua vastidão e concluir que era impossível compreender todas as suas manifestações nesse trabalho de pesquisa. Esse fato me fez, mais uma vez, recortar a gigantesca unidade temática que comporia a minha pedra. Diante de um mundo interminável de eventos, elegi o frevo como ponto de partida para olhar a estética da cultura popular apenas na cidade do Recife e como lugar signico para refletir a respeito da mesma optei pelo *Clube das Máscaras O Galo da Madrugada*.

No ano de 2014, cheguei cedo ao Galo e nele fiquei durante 14 horas seguidas, olhando, perdendo-me e me encontrando no meio do povo. Aquele mundo infinito das manifestações, da festa, do riso, aquele movimento todo sim era a festividade da minha chegada, trazia a alegria que me ludibriava desde menino. Naquele universo, assim como a personagem de Clarice, eu não conseguia explicar a agitação que me tomava. O mundo da vida e da pesquisa se abria diante de mim e me fazia de fato compreender a serventia das ruas do Recife. *Aquele carnaval era meu, meu, meu*. Somente após o movimento de extralocalizar-me de todo o evento na sua

singularidade, que pude reconhecer a importância de vivenciá-lo, para, novamente, tomar uma posição distanciada para reconhecê-lo como meu. Graças a essa

relação peculiar com o outro, de distanciamento irreduzível, de efetiva alteridade, o deslocamento da lógica da identidade à lógica da alteridade torna possível a condição de extralocalização, o encontrar-se fora em relação ao evento do qual se fala, em relação à própria palavra e, enquanto tal, impede a reconstrução da totalidade (PETRILLI, 2013, p. 82).

Eu precisei reduzir toda essa vivência, reduzir o *meu carnaval*, para caber nessas páginas, porém, sempre procurando não perder de vista o seu maior encanto: a vida. Peguei apenas um pedaço de mundo daquela festa para conceber como objeto de compreensão, de interpretação, para justificar ao orbe científico seu percurso metodológico. A esse propósito, Augusto Ponzio, ao tecer considerações sobre o ensaio *Para uma filosofia do ato responsável* de Bakhtin, comenta que, para o filósofo, a interpretação-compreensão da arquitetônica pressupõe que ela se realize a partir de uma posição exterior, extralocalizada, exotópica, outra, diferente e, ao mesmo tempo, não indiferente, mas sim participativa (PETRILLI, 2013, p. 82).

Nesse carnaval, eu procurava “pensar de modo participante, sem separar o próprio ato do produto de tal ato, e sim colocando ambos em relação entre si, procurando defini-los no contexto unitário e singular da vida como inseparáveis” (BAKHTIN, 2010b). Para tal, como princípio direcionador escolhi escutar os textos que formariam meu objeto de compreensão a partir de uma posição etnográfica, que discutirei a seguir. A experiência dessa ação foi demasiadamente viva e me possibilitou transferir um pedaço do mundo da festa para outro contexto, outro gênero: essa minha pedra-tese que leva minha assinatura

colocada no final, pelo fato de eu ter, uma vez, reconhecido e subscrito tal obrigação. E, no momento da assinatura, não é o conteúdo desse ato que me obrigou a assinar, já que tal conteúdo sozinho não poderia me forçar ao ato – a assinatura-reconhecimento, mas podia somente em correlação com a minha decisão de assumir a obrigação – executando o ato da assinatura – reconhecimento; e mesmo nesse ato o aspecto contedudístico não era mais que um momento, e o que foi decisivo foi o reconhecimento que efetivamente ocorreu, a afirmação – o ato responsável (BAKHTIN, 2010b, p. 94).

Destarte, no feitio da minha assinatura penetro essas palavras que brotam de minh'alma com a minha singularidade, isto que sinaliza, em parte, a minha disposição em papel de autor único que ocupo no orbe científico e que nessa pedra-tese, permito-me aparecer constantemente marcado na sua arquitetura. No entanto, políco-me de igual modo para não me subscrever por um caminho subjetivo-idealista exacerbado, o qual Bakhtin tanto objurgara. Nesse meu arranjo, desprovido de formalidade, procurarei abrir caminho para vozes que se entranham na minha entoação, no meu estilo, no meu texto e que completam, como parte integrante, a minha palavra.

Nessa minha pedra, encarno o jeito que prefiro encontrar nos textos aos quais leio. Um modo que se distancia da neutralidade do discurso científico, me ocupando da labuta de misturar narrativas de acontecimentos memorialistas, rabiscos de lembranças de eventos irrepitíveis repletos de palavras da alteridade que, postos em relação, me permitem consolidar uma reflexão teórica do lugar de escuta das vozes materializadas nos textos que o processo etnometodológico me possibilitou para descobrir seus sentidos.

Não para enxergar nessas vozes a fonte do dizer, mas para fazer dialogarem diferentes textos, diferentes vozes. O múltiplo como necessário à compreensão do enunciado, em si único e irrepitível. A unicidade se deixando penetrar pela multiplicidade, [em que] cotejar textos é a única forma de desvendar os sentidos (GERALDI, 2012, p. 29).

Etnografia: experiência singular de escuta da alteridade no cotejamento de textos

*Marcha regresso
De novo vamos ocupar
No seio do povo
O nosso lugar
A Deus confesso e agradeço
Pela proteção
Feliz estou de volta pro teu coração*

(Marcha regresso, Raul Moraes)

Os signos que compõem o frevo *Marcha Regresso*⁸, ouvido por mim pela primeira vez na voz de Elba Ramalho, de autoria de Raul Moraes e composta para o Bloco das Flores, expressam bem a minha sensação ao voltar ao Recife para vivenciar a festa de carnaval. Por esse retorno definitivo eu conseguiria ocupar o meu lugar no meio do povo para compreender suas vivências no seio da festa, para compreender a arquitetônica do evento no seu existir, para compreender a vida carnavalesca vivida nas ruas da cidade. Esse retorno a minha *pernambucanidade* me possibilitou clarear algumas questões, a respeito da cultura popular, que foram tomando forma ao longo dos últimos anos. Ele me fez reconhecer a minha participação ativa e responsável nas manifestações da cultura popular do carnaval do Recife.

Bakhtin (2010b, p. 96) elucida que

na base da unidade de uma consciência responsável não existe um princípio como ponto de partida, senão o fato do reconhecimento real da minha própria participação no existir como evento singular, coisa que não pode ser adequadamente expressa em termos teóricos, mas somente descrita e vivenciada com a participação; aqui está a origem do ato e de todas as categorias do dever concreto, singular e irrevogável.

⁸ Faixa 5 de áudio do DVD no anexo. *Marcha Regresso*, na voz de Elba Ramalho.

O regresso cantado nesse frevo constituiu meu caminho metodológico de participação no existir da festa popular como evento singular e teve como fio de Ariadne a etnografia, que tem sua especificidade e desenvolvimento no campo dos estudos antropológicos. Trata-se de uma metodologia científica circunspeta de técnicas e de processos de colhimento de dados conexos a uma pesquisa de campo a partir do contato entre o pesquisador e o grupo social a ser compreendido.

O vivenciar etnográfico permite que a experiência de interação entre sujeitos numa dada esfera cultural seja singularizada e possa produzir dados de conhecimento a partir da observação e da co-participação em eventos, manifestações e diálogos. Rocha e Eckert (2008, p. 3) afirmam que nessa perspectiva a

observação direta é sem dúvida a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas na vida social e reconhecer as ações e as representações coletivas na vida humana. É se engajar em uma experiência de percepção de contrastes sociais, culturais, e históricos. As primeiras inserções no universo de pesquisa conhecidas como “saídas exploratórias”, são norteadas pelo olhar atento ao contexto e a tudo que acontece no espaço observado. A curiosidade é logo substituída por indagações sobre como a realidade social é construída.

Aquela minha primeira ida a campo para observar o evento na sua concretude era a minha “saída exploratória” e tudo o que me causava curiosidade nesse primeiro momento fora se transformando em questionamentos ao desenrolar dessa aproximação interativa entre meu eu pesquisador, meu eu folião participante da festa e todos os seus sujeitos. Nesse tipo de inserção no universo da vida, o pesquisador não erige uma relação abstrata, mas uma interação intensa numa dada cronotopia que forma vicissitudes entre a aproximação e a separação em relação a sua própria região de pesquisa. Essa posição de deslocamento é complexa porque se configura como o lugar de descoberta do outro, posto que seu princípio seja compreender o diferente e por esse motivo tenha a alteridade como fundamento.

Nesse caminho metodológico, segundo Magnani (2002, p. 18),

o que se propõe é um olhar de perto e de dentro, mas a partir dos arranjos dos próprios atores sociais, ou seja, das formas por meio das

quais eles se avêm para transitar pela cidade, usufruir seus serviços, utilizar seus equipamentos, estabelecer encontros e trocas nas mais diferentes esferas – religiosidade, trabalho, lazer, cultura, participação política ou associativa etc. Esta estratégia supõe um investimento em ambos os pólos da relação: de um lado, sobre os atores sociais, o grupo e a prática que estão sendo estudados e, de outro, a paisagem em que essa prática se desenvolve, entendida não como mero cenário, mas parte constitutiva do recorte de análise.

Ao buscar o entendimento do universo do outro, o sujeito pesquisador finda por conhecer suas incompletudes e, deste lugar, revela as diversas orientações simbólicas e ideológicas que traduzem os eixos axiológicos que dão sentido às interações intersubjetivas nas esferas culturais. Ao refletir sobre a ideologia e a cultura moderna, Thompson (2002, p. 12) afirma que “devemos examinar a natureza das formas simbólicas e sua relação com os contextos sociais dentro dos quais elas são produzidas, transmitidas e recebidas, numa discussão que situa dentro do território tradicionalmente marcado pelo conceito de cultura”.

Nesse sentido, a vivência etnográfica me permitiu esse deslocamento de sair de mim e chegar ao outro, podendo voltar a mim novamente, de compreender as formas simbólicas que compõem a esfera cultural dentro do seu contexto. Nessa interação direta, a exotopia é produtiva, posto que permita um distanciamento numa mesma e dada cronotopia para se constituir a cosmovisão do evento em compreensão. Portanto, essa vereda metodológica se aplica na edificação de objetos de estudo alicerçados no contato intersubjetivo entre o sujeito e seu outro, entre pesquisador e o seu componente. Por ela se pode abranger a compreensão dos valores do grupo social que se aprestam sob uma linguagem que envolve tons valorativos, palavras não-convencionadas, signos ideológicos que sustentam a interação dilatada entre as consciências em jogo.

Como procedimento metodológico tem por mote “a tentativa de apreender, numa perspectiva global, o comportamento humano em situação natural e de compreender esse comportamento dentro do quadro de referências no qual os indivíduos interpretam seus pensamentos, sentimentos e ações” (DOMINGUES,

1988). Essa metodologia é assinalada por uma percepção de que o conjunto de elementos da existência humana é construído a partir da conjuntura cultural, histórica e social, isto é, da vida.

Nessa prática científica, observar significa escutar a alteridade, uma vez que

a observação no trabalho de campo implica na interação com o Outro e chama uma desenvoltura para participar das contexturas da vida cotidiana, estando com o Outro no fluxo dos acontecimentos. Isto implica em estar atento(a) às regularidades e variações de práticas e atitudes, reconhecer as diversidades e singularidades dos fenômenos sociais para além das suas formas institucionais e definições oficializadas por discursos legitimados por estruturas de poder (ROCHA; ECKERT, 2008, p. 7).

Ao promover um ato de escuta da alteridade, a investigação etnográfica promove a inserção e o deslocamento necessários do pesquisador do seu universo habitual para a participação ativa nos eixos axiológicos que constituem a realidade averiguada. Ela não assevera uma compreensão da cultura que se expressa demasiadamente por vias teóricas, todavia por uma inclusão no contexto em que se dão os tons valorativos dos grupos sociais organizados e suas ações por meio da interação que se torna algo *sine qua non* a pesquisa não tem desenvoltura.

A prática da etnografia, desse modo, conforma-se também a partir da memória vivenciada pelo pesquisador, que, depois, será englobada pela sua palavra. Por ela, vozes do passado se misturam com vozes do presente e fazem seu eco se propagar no sentido do futuro, daí a impossibilidade do acabamento, daí ela também evidenciar as arengas em aberto, o discurso das ideias não definidas, o diálogo.

A memória do pesquisador que se erige dos entremeios intersubjetivos funciona como um excedente de visão do todo inacabado das relações no grupo social em observação. Ela não se configura somente como certa garantia da identidade desse grupo ou de um sujeito singular, ela vai além de uma consciência una que aglomera o outrora, o que foi. Na etnografia, o lugar da memória é o próprio outro, é no diálogo, na interação entre consciências que ela surge. Trata-se de um fenômeno que se motiva

a partir da alteridade em que é o sujeito outro a estrela da sua concepção e pela qual sua experiência ética é transportada para outro plano de existência: o plano científico.

Nesse processo, não é a lembrança particularizada do outro enquanto evocação do passado que age como ato de compreensão da vivência cultural. Ao contrário, é quando um conjunto de lembranças é posto em interação com outros sujeitos, com a história, com o corpo social, com discursos alheios, é quando esse aglomerado adquire um tom valorativo do outro que se tem uma interação pela qual aparece uma memória dialógica, construída no mundo dos acontecimentos da vida e que tem o outro como apoio, que se apropria da linguagem transformando-a em predicado de compreensão dos sujeitos inacabados em orientação social.

Desse modo, ao colocar as memórias do grupo pesquisado, bem como do pesquisador, à disposição da escrita científica, ao trazê-las para outra cronotopia e para outro gênero, o pesquisador constitui um movimento que engloba, ao mesmo tempo, a história e a linguagem, bem como instaura uma memória da oralidade que lhe serve como uma saída significativa na compreensão do outro e da sua cultura. As noções de tempo e espaço que constituem tais memórias são transformadas, em parte, ao serem trazidas para o interior do desenvolvimento do conhecimento científico.

Nesse caminho investigativo, a memorização de acontecimentos fortuitos, de eventos formais, de conversas, de signos etc, foram registradas pela técnica da escrita do diário de campo ou pela narrativa, para serem cotejados, posteriormente, no momento da compreensão dialógica. Esse caminho

trazido pela investigação narrativa, particularmente aquela que parte de uma experiência que se narra e da qual se extraem “conselhos” (para usar os termos de Walter Benjamin). O narrador de histórias deixa ao ouvinte a obrigação de extrair do que ouviu um conselho, uma lição. O investigador que narra, narra precisamente porque intui que há aí, na experiência, algo que permite construir uma lição cujo sentido precisa ser aprofundado. O não desperdício da experiência – sempre singular – somente pode acontecer se dela soubermos extrair lições para o futuro ao mesmo tempo em que ressignificamos o passado que se narra. Na investigação narrativa, dá-se ao mesmo tempo um sentido novo ao passado e aponta-se para o futuro (GERALDI, 2012, p. 36).

A atuação etnometodológica me mostrou ser possível e produtiva a inserção no interior das manifestações culturais que armam a cultura popular pernambucana tendo como princípio o dialogismo bakhtiniano. Ele, por essa posição, possibilitou-me desvendar parcelas dos fenômenos da cultura popular no carnaval do Recife que oxigenam, mormente, a vida no seu arranjo social ao procurar suas relações por meio de textos diversos. Para Geraldi (2012, p. 33) a ação metodológica de abonar contexto aos textos, ou seja, de cotejá-los, trata-se de recuperar, “parcialmente, a cadeia infinita de enunciados a que o texto responde, a que se contrapõe, com quem concorda, com quem polemiza, que vozes estão aí sem que se explicitem porque houve esquecimento da origem”.

A inserção no horizonte social em que se arma a festa me permitiu chegar além dos perímetros do discurso verbal, adentrar no reino extralinguístico, no contexto que arquiteta os sentidos dentro das manifestações populares que me disponho a compreender por meio de todas as interações possíveis que se encarnam no meu conjunto de textos, colhido a partir de dados observados, de estudos sincrônicos, de revisões bibliográficas de pesquisas já desenvolvidas sobre o tema, de análise de discursos, de documentos variados, de estudos de imagens produzidas, e também dos textos produzidos pelo pesquisador, enfim, de uma gama de dados empíricos e conceituais coletados e interpretados nessa atitude dialógica de reconstruir o saber produzido sobre o universo social examinado (ROCHA; ECKERT, 2008).

Ao me aliar à perspectiva da etnografia como vereda a ser seguida, não me coloco no lugar de antropólogo, mas de um linguista que viu nesse caminho a possibilidade de vivenciar a concretude da vida, tendo-a como ponto de partida para a colheita de diversificados textos, para compreendê-los na sua relação viva com o meio social ao qual dialogam. Percebo que a vivência etnográfica, me permitiu escapular de um mundo monologicamente compreensível, governado pela consciência una de uma ciência cartesiana, para abrir uma arena em que se arma o feito da interação de consciências equipolentes

que fazem emergir sentidos e compreensões únicas e irrepetíveis a respeito de um universo cultural pela linguagem.

E tratando da linguagem, é possível construir uma metodologia (não um método) capaz de orientar o pesquisador no emaranhado de complexidades que a linguagem comporta, evitando descaminhos que podem conduzir ao tratamento de questões que não lhe dizem respeito (ainda que nada no mundo humano esteja isolado), assumindo como próprio o que é próprio de outros campos (por exemplo, usar categorias sociológicas na análise da linguagem não é fazer sociologia, mas se aproximar da linguagem com ferramentas fornecidas por outras áreas do conhecimento, o que permite iluminar pontos escuros, focar algo ainda não visto etc. [...] Dispor de uma metodologia é dispor de princípios, que precisam ser aliados à intrepidez, à astúcia, e à argúcia e à perspicácia. Dispor de um método é ter corrimãos definindo a caminhada para se descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido (GERALDI, 2012, p. 24).

Exponho-me sem medo a esse porvir, a esse voar que me possibilitará compreender a estética da cultura popular no carnaval do Recife. No entanto, reitero que não é objetivo desse trabalho refletir profundamente sobre essa prática de pesquisa; a etnografia, mas somente sinalizar que ela foi um caminho produtivo na labuta de desvendar um universo cultural singular na relação do experimentar a realidade que deu origem aos textos produzidos e colhidos. Fato que a coloca, mesmo fora do recinto antropológico, como um dispositivo fundamental para a edificação do conhecimento nas ciências humanas, sobretudo, as que procuram compreender o mundo a partir de conjuntos de textos, como é o caso dos estudos da linguagem. Essa direção consente a abertura do universo das interações do homem em sociedade no seu viver cultural para o outro, ao pesquisador, que procura também compreender a alteridade, o diferente, do seu universo interior. Portanto, ela abre o reino dos sentidos da palavra outra, que só podem ser materializados em textos.

Ao procurar compreender os fenômenos que constituem as interações do homem em suas esferas de comunicação, Bakhtin voltou seu olhar enviesadamente às produções que surgem a partir desse contato entre duas

consciências ou mais. Para ele o produto que advém dessa interação são textos encarnados em distintas materialidades e recheados de sentidos infinitos.

Em sua concepção são esses textos que arquitetam o objeto de compreensão das Ciências Humanas, com sua multiplicidade de sentidos e seus cruzamentos ideológicos. Esses frutos da interação em contextos particulares são produzidos e percebidos como um conjunto coeso e heterogêneo de signos e enunciados que evidenciam os aspectos axiológicos do homem, do seu meio e da sua cultura. Nessa perspectiva, o filósofo afirma que o que deve ser de interesse do pesquisador das humanidades é “a história do pensamento orientada para o pensamento, o sentido, o significado do outro, que se manifestam e se apresentam ao pesquisador somente em forma de texto. Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto (BAKHTIN, 2003, p. 340).

Em toda sua obra, ele reflete sobre a cadeia da comunicação discursiva e as totalidades dialógicas infindas que permeiam as compreensões responsivas no recinto da cultura. É a partir desse lugar dinâmico, da sua vivência ética e social, de reconhecimento e abertura para a alteridade que o homem produz textos. E esses só se colorem de sentidos quando se encontram com outros textos e contextos.

Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectivamente e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de “oposição”, só possível no âmbito de um texto (mas não do texto e dos contextos) entre os elementos abstratos (signos no interior do texto). Por trás desse contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas. Se transformarmos o diálogo em um texto contínuo, isto é, se apagarmos as divisões das vozes (a alternância de sujeitos falantes), o que é extremamente possível (a dialética monológica de Hegel), o sentido profundo (infinito) desaparecerá (BAKHTIN, 2003, p. 401).

Nesse trabalho, incluo os textos como elementos de materialização da palavra, tomada como discurso, que clareia as esferas da cultura como o lugar de interação entre sujeitos, lugar de consolidação das relações cotidianas sólidas, que representam a vida repleta de sentidos, de tons emotivo-volitivos diversos, dos sujeitos verdadeiramente humanos que falam e respondem aos seus atos num *continuum*

dialógico. Nesse sentido a palavra outra é traiçoeira e fantástica ao mesmo tempo, pois ela revela as esferas culturais de interação do homem. “Se nada esperamos da palavra, se sabemos de antemão tudo quanto ela pode dizer, esta se separa do diálogo e se coisifica” (BAKHTIN, 2003, p. 351). Esses fenômenos culturais têm na relação entre enunciados e signos ideológicos o alento que move essa interação dialógica que consolida a silhueta do que se denomina texto na perspectiva bakhtiniana.

Machado (2005, p. 132) diz que “o texto não é apenas a unidade do processo de criação estética, mas, sobretudo, objeto privilegiado da investigação no amplo campo das ciências humanas”, assim eles são consolidados em nossas práticas discursivas a partir de concepções éticas e estéticas, e por isso nos ajudam a compreender a esfera da cultura. Para se chegar a essas interações que formam o contexto cultural pela palavra materializada em distintos textos, é, antes de tudo,

necessário abandonar a semiótica do código e considerar tal relação em termos dialógicos e de recíproca interpretação, como uma relação de textos reciprocamente outros, e por isso dialogantes entre eles, e capazes de contribuir cada um para a compreensão do outro, mais do que em termos de língua coletiva unitária e de *parole*: os textos do contexto unitário da cultura não têm entre eles uma relação lógica, mesmo no sentido mais amplo da palavra, mas uma relação dialógica (PONZIO, 2013, p. 131).

É esse processo de interação dialógica, de uma vivência etnográfica, que não me deixa tomar os textos isolados a partir de uma objetificação abstrata que tem algo a me dizer, mas tomá-los como recintos dessa interação que permite a palavra de um sujeito se inserir na do outro, nas materialidades do discurso como elemento definitivo da sua arquitetônica que produz um movimento plurivocal asseverador da produção de sentido. Isto quer dizer que o sentido só pode nascer do diálogo entre as palavras já enunciadas e as porvindouras, entretanto, elas não se abreviam às réplicas desvendadas de uma interação na parte visível desses textos.

Entrar no fluxo do diálogo é rejeitar à palavra monológica, que alicia o outro de modo imperioso e antepara o aparecimento da atitude de evento que ostenta o sentido dialógico. O dialogismo faz reverência ao constante diálogo, nem

sempre regular e suave, vivente entre as dessemelhantes palavras que conformam a cultura. É ele o artifício que constitui a índole interdiscursiva da linguagem, do texto dialógico, do texto aberto, da constituição de sentidos.

Não se trata do texto acabado em sua imanência estrutural, como consideram algumas vertentes de aplicação da linguística, mas o texto como materialidade da cultura, algo que carregue e que vivencie o momento particular e irrepetível dos sujeitos e os eventos que os contornam. Trata-se do texto feito de muitos outros textos, trata-se de um fenômeno sincrético que dá forma a uma pluralidade de atos que compõe o orbe simbólico do ser humano, isto é, sua cultura. Trata-se do texto como pensa Marchezan (2010, p. 268) “como um ato, uma interação, que solicita uma interpretação, no aqui/agora de seu acontecimento”. Trata-se de pensar o texto não

somente como algo objetivado, tornado na verdade como textos produzidos, que estão ali como objetos diante de um sujeito que os olha, os considera, os analisa, que se relaciona com eles como um dado. Nós devemos também pensar que um texto é a própria organização subjetiva, que cada um de nós é um texto (PONZIO, 2012, p. 15).

Falo do texto como produto da vivência das atividades humanas relativamente estáveis nas ações da vida. O texto objeto das ciências humanas, que tem o mundo humano como seu a priori, o homem como o seu produtor e seus sentidos se instauram nas relações dialógicas. O texto como, manifestação intensa das relações culturais e sociais, como cerne que permite ressoar as muitas vozes dos grupos socialmente organizados, as entoações dos sujeitos que enunciam, travam arengas, expressam valores, adotam atitudes no mundo e constituem atos responsáveis. O texto como invenção de um sujeito para outro sujeito em resposta a uma palavra outra, o texto que funciona como o meio que estabelece o diálogo com outros textos e enunciados alheios.

O texto como lugar de escuta da cultura, que estabelece uma ação discursiva, uma totalidade dialógica como materialidade da cultura, que orchestra

diferentes vozes como elementos definitivos da sua arquitetônica e produz um movimento ideológico de interação, de diálogo entre sujeitos conscientes, “cuja investigação nos leva para dentro e para fora do texto, para o diálogo interno e externo (extralinguístico) da obra como um acontecimento dialógico” (SOUZA, 1999, p. 82). O texto como um enunciado concreto.

Nessa perspectiva, o texto funciona como periscópio para observar o encontro de palavras materializado na cultura, bem como um essetoscópio que permite auscultar com fundura a alteridade e compreender a palavra outra, como o lugar da escuta, “mas não um escutar como ouvir, querer ouvir, conceder audiência; mas escutar como não-indiferença pela alteridade da palavra, como abertura a outra palavra, como acolhida, como atitude de dar tempo a essa, de se entreter com essa; em uma palavra: como escuta” (PONZIO, 2010a, p. 49).

A proposta de linguística da escuta de Ponzio (2010a) compreende o diálogo como o lugar propício para se escutar a alteridade, o encontro de palavras, no qual elas não preexistem, mas pelo qual se realizam e vivem em sua recíproca singularidade, unicidade. O diálogo não se configura como uma concessão do eu ao outro, posto que a alteridade se imponha de uma maneira tão forte, tão intensa, na constituição da identidade, que os sentidos se completam pela força do seu grito, pelos vestígios de sua voz e não pela língua como uma abstração, uma vez que o outro existe e me toca apesar de mim mesmo. “O olhar dos outros rouba-me o meu universo, a presença dos outros detém a minha liberdade [...] O mundo dos outros não é um jardim das delícias. É permanente provocação à luta, à adaptação, incita-nos a ir mais além” (MOUNIER, 1973, p. 60).

A interação entre textos resulta no diálogo entre enunciados, numa resposta a algo que lhe é anterior. Nesse caminho, o texto não é visto como elemento neutro e abstrato, mas como alguma coisa viva e interativa que revela inscrito em sua alma o desejo do falante, do sujeito dotado de consciência e também do seu interlocutor. O texto como objeto da compreensão interpretativa é resultado de enunciações que se situam, mesmo nos contornos consolidados da escrita, como respostas a outros

enunciados. É o lugar da interação entre sujeitos socialmente organizados, portanto, nasce de uma concepção responsivo-discursiva, se fundamentando em resposta a outro instaurado outrora. E desse modo, neles são predeterminadas

as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural. É um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ele se relaciona com os outros enunciados: com aqueles aos quais ele responde e com aqueles que lhe respondem, e, ao mesmo tempo, nisso semelhante à réplica do diálogo (BAKHIN, 2003, p. 279).

O texto como produto de um sujeito para seu outro, em resposta a um discurso, funciona como o meio estabelecido do diálogo pelo qual ecoam vozes, enunciados alheios, palavras outras de um contexto determinado do horizonte social, posto que nossas palavras já estejam conformadas com entoações de outrem, antes mesmo que nós as empreguemos como materialidade de nossos projetos enunciativos. Por esse ensejo, os nossos discursos internos, isto é, nossas reflexões e pensamentos, são inevitavelmente diálogos, que não são sugestões, consentimentos, convites do eu, todavia são precisões, carências, injunções em um universo do qual o outro já lhe é proprietário. Isto quer dizer que

o diálogo não é um compromisso entre o eu, que já existe como tal, e o outro; ao contrário, o diálogo é o compromisso que dá lugar ao eu: o eu é esse compromisso, o eu é um compromisso dialógico – em sentido substancial, e não formal – e, como tal, o eu é, desde suas origens, algo híbrido, um cruzamento, um bastardo (PONZIO, 2008, p. 23).

Compreender a enunciação de outrem pelo diálogo significa peregrinar em sua direção, desvendar o que lhe é apropriado na sua totalidade correspondente. Em toda palavra da enunciação que procuramos apreender, praticamos a correlação de um emaranhado de palavras nossas, de palavras outras, de palavras alheias constituindo uma réplica. Quanto mais profundas forem, mais absorventes serão nossas compreensões. É exatamente esse processo dialógico que sustenta a

interação discursiva no orbe cultural e consolida uma compreensão respondente, por isso, responsável.

Destarte, o percurso metodológico adotado aqui, tem o texto e suas relações dialógicas como fios luminosos que dão forma a inter-relação de consciências e estabelece o diálogo como fundamento do método sociológico que me faz adentrar no mundo encantado, mas escorregadio, da cultura e dos sentidos. Essas “relações dialógicas nesse grande diálogo do enunciado como totalidade, são relações entre vidas, pensamentos, ideias, vozes, pessoas, personalidades, consciências, ou seja, uma visão não coisificada do homem e de seu mundo” (SOUZA, 2002, p. 140).

Esse caminho me faz escapular de uma teórica ortodoxa que amordaça a alteridade como fundamento da identidade cultural dos sujeitos, isso porque

quanto mais próximo se está da unidade teórica, tanto mais a singularidade individual é pobre e genérica [...] ao contrário quanto mais a singularidade individual se mantém longe da unidade teórica, tanto mais se torna concreta e plena: a unicidade do existir como evento que se executa realmente em toda sua variedade individual, de cujo limite extremo se aproxima o ato na sua responsabilidade (BAKHTIN, 2010b, p. 95).

É para compreender a vida, pelo ato de escuta, pela constituição dos sentidos que permeiam a identidade do ser, pelos fenômenos que afiançam a cultura como lugar de interação de sujeitos, que olho para a materialidade dos textos procurando os atos de vida, os atos responsáveis dos sujeitos, isto é a cultura mediada pela palavra. Ao trabalhar com textos para compreender as interações da vida e da cultura, Bakhtin não esquadrinhou separar a singularidade dos atos responsáveis de uma perspectiva teórica, mesmo ao se dedicar a análise de objetos estéticos de castas distintas, do mesmo modo como não o farei nesse trabalho. “A vida, o mundo concreto, é a vida de sujeitos concretos, é vida prática, e seu entendimento pela teoria não pode por isso ser abstrato, ou seja, tão geral que perca de vista os atos concretos realizados por sujeitos concretos em situações concretas que as teorias não podem abarcar de uma vez por todas” (BAKHTIN, 2003).

Assim como Bakhtin, meu desejo é auscultar a vida de dentro dela própria,

o ato dialógico e responsável que se estabelece no orbe cultural. A vida, que por sua vez, “pode ser compreendida pela consciência somente na responsabilidade concreta. Uma filosofia da vida só pode ser uma filosofia moral. Só se pode compreender a vida como evento, e não como ser-dado. Separada da responsabilidade, a vida não pode ter uma filosofia; ela seria, por princípio, fortuita e privada de fundamentos” (BAKHTIN, 2010b, p. 117).

Portanto, penso que compreender a cultura viva e dinâmica na vida, só seja possível pela palavra tangível nos textos. Compreender o texto e suas relações significa preencher seus vazios por meio da escuta, da leitura da interpretação e da análise. Interpretar aqui significa procurar os sentidos inacabáveis, “construir um sentido para um discurso, para um texto, e a validade dessa interpretação se mede por sua profundidade e pela consistência e coerência de seus argumentos (GERALDI, 2012, p. 33). Não me refiro a uma análise hermenêutica tradicional, mas a uma compreensão a partir do cotejamento de vários textos que se relacionam com outros e que possibilita auscultar seus ecos nas suas interações, crendo que essa metodologia seja capaz de me levar mais para além dos contornos do discurso verbal, que ela permita-me prolongar minhas reflexões até o universo da translíngua, até o horizonte social que organiza as significações na imanência da vida, uma vez que para Bakhtin (2011), o texto “em si e por si funde-se diretamente com o meio extra-artístico circundante e tem um número infinito de aspectos e definições”.

Pode-se dizer que praticar ato de compreensão é tornar-se parte integrante do enunciado, do texto (mais precisamente, dos enunciados, da dialogicidade entre eles na qual participa um novo parceiro). Encontro dialógico de duas consciências nas ciências humanas, envolvimento do enunciado do outro pelo contexto dialogizante (BAKHTIN, 2003, p. 353).

Qualquer signo ideológico que se configura como parte integrante de um texto, de uma palavra outra, dirige seus sentidos para fora das fronteiras desse texto, dessa palavra. Desse modo, “a compreensão ativa só se dá pelo cotejo de um texto com os outros textos. Compreender é cotejar com outros textos e pensar num

contexto novo (no meu contexto, no contexto contemporâneo, no contexto futuro) (BAKHTIN, 2003, p. 404).

Assim, o agrupamento de textos apresentado nesse trabalho tem seus sentidos constituídos em distintos gêneros do discurso, a saber: notícias da internet, fotografias, imagens, músicas, enunciações, entrevistas, matérias jornalísticas, cordéis, vídeos, pessoas, corpos, pontes, panfletos, anotações do diário de campo, etc, e institui o objeto de compreensão dessa pesquisa aberto e inacabado, com o qual me colocarei a conversar, a dialogar, a cotejar, a interagir para instaurar sentidos no âmbito da cultura popular.

O grande conjunto de textos que o configura se divide em 5 partes: o primeiro se conforma de entrevistas de alguns carnavalescos coletadas do acervo do Centro de Documentação da Casa do Carnaval, bem como as anotações de suas falas feitas por mim durante o Seminário Carnaval do Recife 2014 no Museu da Cidade; o segundo agrupa 582 fotografias colhidas do acervo pessoal do Clube das Máscaras O Galo da Madrugada, as quais foram fotografadas por mim a partir do consentimento do diretor geral do clube Sr. Rômulo Meneses; o terceiro se trata de um conjunto de cerca de 1400 fotografias capturadas por mim durante a vivência da festa; o quarto conjunto reúne uma série de documentos fotografados do acervo do Paço do Frevo que remontam a história do frevo; o último conjunto agrega textos divulgados nos mais diversos canais de comunicação na internet, tais como: matérias de jornais, fotografias, letras de músicas, vídeos de entrevistas, vídeos institucionais de divulgação da festa, literatura de cordel e documentos oficiais da prefeitura do Recife.

Todos esses textos foram coletados a partir da vivência etnográfica dos eventos singulares que compõem a festa, ora sendo obtidos em gêneros do discurso produzidos por terceiros, ora produzidos por mim mesmo. O recorte para essa pesquisa se encontra sempre em *continnum* desenvolvimento, sempre em aberto, de modo que, a medida que for sendo construída a discussão que se pretende nesse trabalho, um ou outro desses textos serão escolhidos, de acordo com o meu projeto enunciativo, para entrar na conversa, para entrar nesse infinito diálogo entre textos,

para compor o cotejamento dialógico entre os mesmos, o qual pretendo seguir como caminho para responder minhas inquietações científicas aqui firmadas.

O trabalho feito aqui, não se trata de um colhimento positivista de dados para consolidação de um *corpus* fechado, mas da constituição de um objeto pelo qual acredito ser possível o desvelamento dos debates, dos jogos, dos confrontos das várias consciências que ganham voz dentro de seu todo por meio de textos em contexto dialógico. Nesse sentido, assumo um posicionamento

que inclui não definir de antemão os pontos de chegada; que inclui não definir de antemão os limites do objeto que absorve como seu, deixando o resto como “resíduo”; que inclui também não definir os corrimãos únicos dos caminhos - um método seguro, composto por um conjunto de regras de descoberta que uma vez seguido leva o pesquisador necessariamente ao novo - são essenciais todas diferenças superficiais entre um enunciado e outro; todos os contextos em que aparece uma mesma sequência verbal mas outro enunciado e todas as formas de expressão verbal com as línguas particulares, incluindo aquelas de cunho estético que o conceito de língua descartou (GERALDI, 2012, p. 22).

Essa abertura de não limitação cartesiana dos corrimão a guiar meu caminho configura um objeto pelo qual as palavras outras são postas em relação, para arranjam a silueta desse escrito, que tem como fito compreender o movimento que configura a estética grotesca da cultura popular carnalizada que toma corpo na festa do carnaval do Recife. É por esse fato que considero a vivência etnográfica um princípio fundamental para compreender o contexto ideológico e dialógico que se materializa nesse conjunto de textos que forma o objeto de compreensão dessa pedra, posto que para Bakhtin (2003, p. 411),

na leitura de um dado texto, o contexto extra-textual, entonacional, dos valores pode realizar-se apenas parcialmente, ficando em sua maior parte, particularmente em suas camadas mais substanciais e profundas, fora do texto dado para a percepção ao qual ele confere um fundo dialogizante.

Mesmo não se tratando de uma pesquisa antropológica, a vivência etnográfica me permitiu auscultar a melodia entoacional e valorativa que constitui as manifestações da cultura popular na sua vida e escutar os seus ecos que emprenham

de sentidos o horizonte social que rodeia esse meu conjunto de textos que serão lidos, escutados, analisados, interpretados, compreendidos, postos em relação na arquitetura desse escrito, dessa minha palavra que busca compreender um pedaço do mundo pela linguagem, pela palavra.

A arquitetura dessa palavra minha

Ao ter a carnavalização como unidade temática desse festejo que é **A estética da cultura popular na folia de Momo do Recife: questões de alteridade, corporeidade e transgressão**, esquadrinhei carnavalizar o próprio gênero que dou forma por esses signos. Resolvi materializar parte da forma composicional da festa que procuro compreender nas suas páginas. Por esse motivo não dei corpo a seções nomeadas de capítulos, como exige as normas da ABNT, entretanto, procurei escrever essa tese na forma composicional em que se organiza a festa carnavalesca: em prévias, dias oficiais e a quarta-feira de cinzas.

Aqui, as **PRÉVIAS PALAVRAS**, assim como as prévias do carnaval, funcionam como o recinto da informalidade, o lugar de informar os *MOTIVOS, TENTATIVAS E CAMINHOS* que percorri para construir essa minha palavra, isto é, o lugar do anúncio, da introdução da unidade temática, das justificativas, de apresentação dos objetivos, das veredas metodológicas e da anunciação da arquitetura do trabalho. Essas prévias palavras introdutórias que tu acabas de ler.

No **PRIMEIRO DIA DE FESTA**, já adentro ao mundo da formalidade, sem mesmo trazer a festa para dentro desse dia, e procuro estabelecer uma reflexão sobre os *DOMÍNIOS DA ESFERA CULTURAL* envolvidos pelos estudos da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin e do Círculo e sobre certas (in)compreensões a respeito dos fenômenos da cultura sendo alargados pela palavra da alteridade. Procuro aqui, também, discutir a possibilidade dos gêneros

do discurso primários e secundários funcionarem como recintos de encontro da ética e da estética nas manifestações da cultura popular. Ainda nesse dia, conjeturo dizeres sobre a relação de tais fenômenos que se caracterizam como populares e suas abrangências com o folclore, a cultura de massa, a indústria cultural e os estudos bakhtinianos.

Ao caminhar para o **SEGUNDO DIA DE FESTA**, volto minhas atenções para compreender a *CULTURA POPULAR COMO UM ATO DE AMOR* e para tal abro espaço à palavra de alguns brincantes que vivenciam o carnaval na sua cotidianidade e que são encarnadas em entrevistas recuperadas do Centro de Documentação da Casa do Carnaval do Recife. Nos encontros de suas palavras, pude compreender que a arena da cultura popular no ciclo carnavalesco, além de evidenciar disputas entre forças ideológicas, aparentemente assimétricas, além de prover a manutenção da interação entre o mesmo e o diferente numa mesma cronotopia, também trazem a baila a conformação de atos responsáveis de amorosidade a partir da vivência das manifestações populares.

No **TERCEIRO DIA DE FESTA**, tentarei organizar reflexões acerca da *FOLIA DE MOMO NO RECIFE* e para tanto, empreenderei alguns aspectos históricos sobre a conformação dessa festa profana. Ao discutir a respeito do carnaval singular da cidade, procurarei compreender, brevemente, como o frevo encarnou ao longo dos tempos um princípio ideológico de arremate da identidade desse festejo e do povo pernambucano.

Já ao me aproximar do fim da folia, no **QUARTO DIA DE FESTA**, olharei para a materialidade da *ESTÉTICA GROTESCA DA CULTURA POPULAR* que dá a tonalidade da festa. Ao vivenciar a folia nas ruas do Recife me empenharei a observar como as imagens do realismo grotesco dão feitiço a essa estética da festa que se materializa nos corpos e pela qual permite os foliões viverem suas liberdades e transgredirem a ordem hierárquica das relações sociais. Para tanto, olharei para os corpos grotescos que se perdem na multidão da folia do “Clube das Máscaras O Galo da Madrugada” que já no primeiro dia oficial da festa carnavalesca, abre as

pontes da cidade para que o povo tome as ruas e as transformem em palcos de suas pelepas sociais, bem como para as apresentações dos Bois e Ursos de carnaval que apresentam, numa colorida e animada encenação no Pátio de São Pedro, inúmeros elementos simbólicos da vida do homem em interação social.

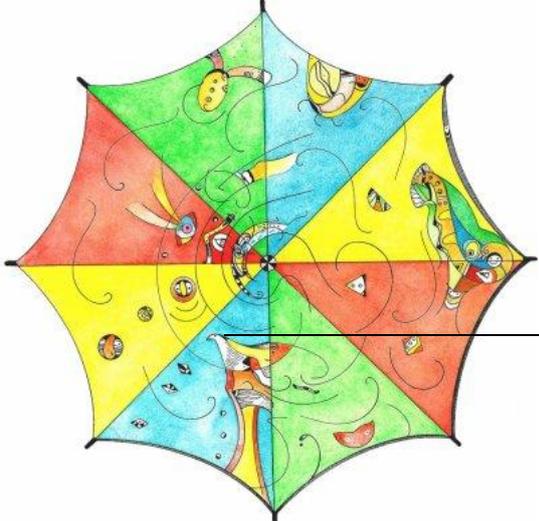
No último dia do brinquedo, na **QUARTA-FEIRA INGRATA**, com o coração já apertado pela saudade, procurarei sintetizar algumas compreensões as quais cheguei a partir da vivência que tive e da labuta prazerosa de rolar essa minha pedra montanha acima. Por fim, só me resta desejar a ti, folião que adentra a esse mundo fantasioso do carnaval, que o seu passear pelas páginas desse meu texto, pelas entoações que aqui se encarnam, seja tão agradável e alegre como foram minhas vivências etnográficas pelas ruas do Recife em festa. Ou pelo ar de Olinda:

Figura 1 - Saltando com o frevo no Alto da Sé



Desejo que aproveite a festa, que tenha um bom divertimento e que essa palavra possa arrepiar a tua alma, do mesmo modo como a faz com a minha. Convido a ti, meu leitor, então, a voar comigo, para saltar no passo libertador que a festa carnavalesca permite.

Boa leitura e viva a folia da carne. Viva o carnaval! Viva o carnaval do Recife.



PRIMEIRO DIA DE FESTA



DOMÍNIOS DA ESFERA CULTURAL

Fonte: Pátio de São Pedro, Recife. Encontro de Bois e Ursos de Carnaval, 2014. Fotografia capturada por Hélio Pajeú.

(In)compreensões sobre cultura e seu esboço na filosofia de Bakhtin e do Círculo

[...] a cultura é um sistema de limites indistintos [...]

(Peter Burke⁹)

Das centenas de fotos que tirei na minha colheita de textos nas ruas do Recife durante o carnaval de 2014, essa que abre esse dia de festa é uma das que mais gosto. É poesia pura. É transgrediência. É ressignificação dos sentidos estabelecidos no mundo. É uma representação simbólica da cultura no carnaval recifense: uma festa de renovação dos sentidos, lugar de morte do velho e nascimento do novo, assim como o é na cultura popular de modo geral. Ela me faz querer voltar no tempo ao ponto em que me encontrava ao capturá-la, me envolve de sentimentos e me lembra em todo meu andamento que esse trabalho não se trata apenas de uma pesquisa científica, todavia da minha vida, do meu gosto particular e de uma paixão que carrego comigo.

Assim como todo o objeto de compreensão dessa pesquisa, como todos os outros textos, essa fotografia carrega consigo vida, uma vida tão dinâmica que não me deixa monologizar, na esfera científica, minha palavra a seu respeito, ao me colocar diante desse recorte estético do mundo não posso deixar de pregar nele minha axiologia. Ao olhar para esse texto e me lembrar de toda a minha vivência nos dias de festa, perdido no colorido das ruas da cidade, eu mesmo me pergunto: como posso privar de vida a minha enunciação ao olhar para esse recorte do mundo e não pregar nele as sensações que tive, os cheiros que senti, os barulhos que ouvi ao captá-lo? E tenho a minha própria resposta: simplesmente não posso. Seria impostura minha, negar aquilo de mais bonito que esse texto, essa palavra, esse naco do mundo carrega: sua vivacidade irrepetível.

⁹ BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. p. 57.

Na minha compreensão, esse pedaço do mundo recortado nessa foto traz imbricado um gênero do discurso que mescla a vida e a arte. Ela me dá indícios do lugar de encontro dessas esferas, dá indícios da estética da cultura popular ao encarnar signos ambivalentes de vida e de morte, de começo e de fim, de ruínas e de renascimento, do velho e do novo, do coletivo e do individual, do único e do repetível. Ela revela um ponto muito minúsculo do que se pode ver nos gêneros do discurso que compõem as ruas do Recife nos dias de carnaval, pelos quais se dão o encontro da ética e da estética.

Apesar de gostar da ideia de que minha palavra carregue consigo o cheiro da minha vida, a minha entoação singular, e não saber fazer de outro jeito, nesse pedaço que começo agora procurarei isentar esses signos da minha individualidade, que espero que você compreenda meus motivos mais adiante, quando adentrar ao segundo dia de festa.

No primeiro dia da festa de carnaval do Recife, isto é, a sexta-feira, se dá a abertura oficial do evento. No palco principal falam as autoridades e o desenrolar desse dia é pautado por um tom mais oficial e por seus discursos. Cada artista consagrado que se apresentará no Marco Zero, entra canta apenas uma música para agitar os foliões e saem, dando suas contribuições à totalidade daquele dia.

Nesse dia, os foliões ainda não se apresentam imbuídos, em sua totalidade, da liberdade que perdurará nos diversos cantos da cidade nos quatro dias de festa que seguirão. A decência, a cordialidade e a seriedade ainda imperam na noite de sexta-feira. A balburdia e profusão de corpos em transgressão na folia das ruas dará as caras com maior intensidade somente na manhã do dia seguinte, quando o Galo da Madrugada abre as pontes da cidade à passagem da mistura colorida da massa, como bem canta Alceu Valença, e anuncia: *é carnaval minha gente, Me segura se não eu caio*¹⁰.

¹⁰ Faixa 6 de áudio do DVD no anexo. *Me segura se não eu caio*, na voz de Alceu Valença. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xJZ0D0kwtIE>.

Do mesmo modo que ocorre na sexta-feira, nesse espaço construirei uma palavra com um tom mais cordial, mais sério, trazendo as autoridades dos estudos da cultura para falarem aqui, citando bocados de suas palavras, assim como exige a ciência “séria”. Aqui, de propósito, ainda não trarei a festa viva e alegre que é o carnaval de Recife para dentro desse primeiro dia. Por isso, antes mesmo de começar, peço perdão se, por ventura, os signos que compõem esse primeiro dia de festa se apresentarem secos demais, no entanto, o estilo que empregarei na sua conformação tem um motivo, que explicarei mais adiante na abertura do segundo dia de festa.



É notável que os fenômenos que constituem parcelas da cultura ocupam, de modo geral, o lugar de Prima Dona da ópera nos estudos que idealizam as Ciências Humanas. Portanto, falar de cultura em tempos contemporâneos não se trata de uma labuta fácil, tampouco, tranquila, maiormente porque as discussões que circunscrevem esse terreno se materializam de perspectivas teóricas e conceituais variadas e olhares diversos, o que a meu ver tornam mais fortes os embates que concebem esse conceito ao mesmo tempo em que desvanecem seus limites.

Cultura tem tomado feitio de um conceito aberto que possibilita associar o caráter do simbólico para dilatar as compreensões do próprio homem vivendo em sociedade, podemos compreendê-la ligeiramente como uma lente pela qual o homem vê o mundo que ele constrói, portanto, um sistema de limites indistintos, como bem o diz Peter Burke. Parece ser a palavra em voga, palavra que se organiza dinâmica a partir da sua ubiquidade nas mais variadas esferas da vida, e justamente por isso tem atraído apreciadores cada vez mais diferentes para compor a pluralidade de seus sentidos que a concedem um lugar central nos domínios da ciência.

Mais que isto o termo centralidade aparece quase sempre associado à noção de transversalidade. Ou seja, a cultura que se constituiu em um

campo social específico, com autonomia relativa adquirida na modernidade, através do abandono de sua anterior subsunção à religião e/ou política, no tempo presente extravasa as fronteiras de sua esfera específica. Ela transborda e inunda todo o social, tornando-se uma dimensão transversal imanente à vida contemporânea. Centralidade e transversalidade são, assim, compreendidas como movimentos umbilicalmente conectados (RUBIM, 2010, p. 10).

As discussões que compreendem tal conceito no contemporâneo, o tem, de certo modo, convertido em panaceia, principalmente, numa perspectiva política e ideológica em que o valor atribuído às manifestações da cultura se arma por conta dos processos de mudanças constantes na interação dos sujeitos com os sujeitos e com o mundo. No pensar de Ortiz (1985, p. 56) “a cultura define, um espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política”. Esse fato coloca tal conceito na essência das discussões nas ciências humanas, que tem o homem como objeto de sentido. É certo, seja qual for o ensejo, jamais se discorreu tanto sobre a cultura como se tem ponderado hoje, inclusive no que concerne aos estudos da linguagem e do discurso.

Assim, procurarei realizar uma explanação de algumas definições para chegar àquela que ocupa a centralidade dos estudos abarcados pela filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, que para mim tem como essência o fato de se constituir como um aparelho peculiar que formaliza o orbe simbólico das interações cotidianas da vida e erige o diálogo entre os sujeitos conscientes, os singularizando dentro do mundo natural.

A UNESCO, a partir da Conferência do Mundial do México em 1982, conceitua cultura como “um conjunto de características espirituais e materiais, intelectuais e emocionais que definem um grupo social. [...] Engloba modos de vida, os direitos fundamentais da pessoa, sistemas de valores, tradições e crenças” (WERTHEIM, 2003, p. 13). A partir dessa definição ampla, pode-se apreender que cultura se relaciona ao universo do homem em todas suas relações, no entanto, para abarcar esse lugar que lhe foi atribuído no fluxo do tempo é necessário voltar, brevemente, à sua estirpe. Todavia, alerto que o intento desse escrito é compreender

a concepção de cultura sem se preocupar deveras com os aspectos cronológicos de tal conceito, até porque por maior que seja minha aspiração de compendiar algumas de suas compreensões posso derrapar e cair numa *trappola* de simplificação e deixar de fora algumas concepções importantes já instauradas no campo do saber. Trarei para essa palavra aquelas que eu dei conta de encontrar ao longo do percurso de escrita dessa tese e que pareceram importantes à discussão que proponho.

O signo cultura possui um longo percurso histórico que evidencia intensas e diversas alterações na sua carga semântica ao transcurrir dos séculos. De certo modo, se assemelha a um caleidoscópio, com cores intensas e diferentes, incertas, e por isso mesmo fascinante e paradoxal, posto que suas definições ainda sejam rodeadas por incompreensões, armadas desde épocas distantes, por uma desordem de significação não consensual, e assim, por vezes ele apareça relacionado à arte e religião, ora aos produtos do conhecimento, bem como também ajuizando os fenômenos sociais da interação humana, portanto se materializando como

uma expressão utilizada para representar desde um conjunto de valores, tradições e capacidades inerentes à condição humana até a afirmação de identidades nacionais, de grupos e subgrupos. Refere-se ao enriquecimento do espírito, a valores e normas existentes em determinados contextos históricos e sociais. Pode expressar a conexão orgânica das diversas manifestações de uma época (quando, por exemplo, se fala de uma cultura medieval) ou se referir a certas atitudes que caracterizam uma instituição (como cultura empresarial) (ALVES, 2010a, p. 15).

Etimologicamente, Alfredo Bosi (1993) considera que a palavra cultura tem origem latina e deriva do verbo *colo*, que significava particularmente “eu cultivo solo”, mas, também fazia referência às relações que o homem estabelecia de moradia, de ocupação e de trabalho com a terra, logo, sua primeira acepção tem forte ligação com a esfera campesina e com os cuidados dos animais. Tal vocábulo

significava, rigorosamente, “aquilo que deve ser cultivado”. Era um modo verbal que tinha sempre alguma relação com o futuro; tanto que a própria palavra tem essa terminação –ura, que é uma desinência de futuro, daquilo que vai acontecer, da aventura. As palavras terminadas em –uro e –ura são formas verbais que indicam projeto, indicam algo que

vai acontecer. Então a cultura seria, basicamente, o campo que ia ser arado, na perspectiva de quem vai trabalhar a terra (BOSI, 1993, p. 15).

Até o Século XIII a concepção de cultura como cultivo, era ideada como um processo que acarretava à completa efetivação das aptidões e capacidades potenciais de algo ou de um sujeito; era o ato de fazer desabrochar, enflorar, dar frutos e granjear benfeitorias. Tal significação corpórea de cultura em relação ao cultivo do solo durou por muito tempo e só passou a adquirir um sentido ético relacionado aos atos do intelecto após a tomada da Grécia pelo Império Romano. Para determinar o conjuminado de saberes que deveriam ser repassados às gerações futuras, sobretudo às crianças, os gregos utilizavam a palavra Paideia, no entanto, na falta de um termo em língua latina para tal designação os romanos a traduziram como *cultura*, tendo pregado em nele também o sentido de união axiológica de ideias e valores.

O entendimento de cultura advindo de Paideia, como cultivo também do espírito, exprimia, portanto, uma ação de educação, pela qual era possível se chegar à perfeição moral, que deveria ser principiada na meninice, incitando no homem a volição de tornar-se um cidadão primoroso, acabado. Cultura nesse sentido encerra uma estatura extremamente subjetivo-idealista, pois sugere um determinado modo do indivíduo estar cuidadoso de si próprio, como condição de obter a perfeição moral (ALVES, 2010). Ela corrobora uma prospecção paradoxal das dimensões de futuro e passado, ao ponderar o que deveria ser transmitido às gerações porvindouras ao mesmo tempo em que considerava os valores e saberes constituídos no passado. Nessa apreensão, de forma concisa, a cultura traz a baila o sentido de cuidado do homem com relação aos aspectos naturais, espirituais e sociais que interferem nas implicações éticas, morais e políticas para educar a si mesmo para os domínios da vida social.

Na concepção clássica de cultura, prepondera uma expectativa de prescrição, quer dizer, um conjunto de regras, códigos, princípios morais e padrões de ação que sugerem os modos pelos quais os indivíduos e grupos sociais carecem se educar e se comportar. Na Idade Média, a apreciação de cultura se sustenta similar ao sentido grego, de Paideia, como possibilidade de dedicação e desenvolvimento do espírito,

rodeada por misticismo, pela busca de exercícios e vivências, tais como a purificação e abdição, como condições de edificação da alma.

É somente no Renascimento que a relação do homem com o mundo transcendental se abaliza por outras veredas díspares das que se estabeleceram no período anterior. Essa nova forma de se relacionar com os fenômenos metafísicos fez o homem se enxergar de outro modo, o fez não somente olhar para si como forma de cuidado, mas o fez tomar consciência de sua complexidade diante do universo, constituindo uma primeira dissensão entre a tríade até então inseparável homem-natureza-Deus.

Excluída a concepção cristã de que o homem participa dos fins e objetivos do universo criado por Deus, no qual há uma hierarquia interna do ser, o ser humano gradualmente se distancia da natureza. Agora, visto como um ente superior e distinto de todos os outros “seres naturais”, o homem irá buscar sentido em si mesmo, estabelecendo um lugar distinto de tudo o mais – o mundo humano (ALVES, 2010b, p. 31).

A delimitação e o afastamento entre as esferas natural, humana e divina vão marcar profundamente os fundamentos para a distinção entre Natureza e Cultura, já no período Renascentista, no entanto, é no Século XIX, maiormente com a filosofia alemã, que o princípio de cultura passa por uma alteração categórica, posto que ela busque se idealizar como a diferença entre natureza e história, isto é, a ruptura da adesão imediata à natureza, adesão própria aos animais, e consagra o mundo humano como axioma valorativo.

É na época, de estabelecimento da racionalidade moderna científica, que a Natureza passa a ser considerada, por um lado, como origem de todos os seres vivos e, por conseguinte, como parte do homem, quando por outro, e mais crucialmente, como extrema a esse, da qual o ser humano se diferencia. Essa cisão entre humanidade e Natureza – e ainda a outra grande cisão entre essas e Deus – possibilitava ao homem colocar ordem nessa última por meio tanto da exploração material (por exemplo, através das expedições) quanto da exploração intelectual (com o intuito de expor as leis e os princípios que a regem) (CALVO-GONZÁLES, 2010, p. 50).

Assim, a cultura passa a ser o domínio próprio do homem, a lente para compreendê-lo e embora ele viva na Natureza e também faça parte dela, ao transcendê-la ele cria seus modos de vida, seus costumes, suas leis, sua redenção, sua cultura. É essa que o humaniza e a história dessa humanização constitui o próprio processo histórico da cultura. Com seus feitos, o homem conhece superações, abate o diabólico em grande parte, se salva da possessão irrestrita do demoníaco. Por isso, pode-se dizer que a cultura é também o seu meio de salvação (SANTOS, 1962). Ao inaugurar a esfera humana de compreensão dos seus atos simbólicos, o homem “perdeu a propriedade animal, geneticamente determinada, de repetir os atos de seus antepassados, sem a necessidade de copiá-los ou de se submeter a um processo de aprendizado” (LARAIA, 2001, p. 46).

O antropólogo americano Alfred Kroeber procurou discutir como a cultura consolidou esse processo extra-somático de atuação do homem sobre seus atos, concluindo que foi graças a ela que a humanidade distanciou-se do mundo animal. Em sua revisão sobre o conceito antropológico de cultura, Laraia (2001) afirma que a contribuição de Kroeber para o desenvolvimento desse conceito na antropologia pode ser relacionada ao seu argumento de que a

cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Esse processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo. A cultura, mais do que a herança genética, determina o comportamento do homem e justifica as suas realizações. O homem age de acordo com os seus padrões culturais. Os seus instintos foram parcialmente anulados pelo longo processo evolutivo por que passou (LARAIA, 2001, p. 52).

A ordem humana vivencial dos fenômenos da vida torna-se um processo de transcendência da própria existência do homem, se arma como o lugar do figurado, dos sentidos, como uma forma da aptidão para relacionar-se com o presente, com o que lhe falta e com as possibilidades futuras por meio das suas construções simbólicas. Isto indica que “uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza do homem, tema perene da

incansável reflexão humana” (LARAIA, 2001, p. 66) e dos seus produtos e processos. Pois, é exatamente

pela linguagem e pelo trabalho que o corpo humano deixa de aderir imediatamente ao meio, como o animal adere. Ultrapassa os dados imediatos dos sinais e dos objetos de uso para recriá-los numa dimensão nova. A linguagem e o trabalho revelam que a ação humana não pode ser reduzida a ação vital (CHAUÍ, 2008, p. 56).

Destarte, a partir do Século XVIII a cultura passa a designar, em sentido assaz genérico, tudo o que é proeza do homem, tudo que compõe sua subjetividade e que poderá ser conduzido de uma geração à outra pela cadeia da memória coletiva. Ela passa a ser vista como tudo o que o homem adiciona à ordem natural; tudo o que não está marcado pelo determinismo da natureza e que nela é encarnado pela ação humana. Distinguem-se na cultura os seus produtos: instrumentos, linguagem, ciência, a vida em sociedade; e os modos de agir e pensar comuns a uma determinada sociedade, que tornam possíveis a essa sociedade a criação da cultura (FAVERO, 1983). Ela decorre a se instituir por tudo aquilo que singulariza os atos do campo humano, não se restringe mais à relação do homem com a terra, tampouco à gênese do espírito dos sujeitos como antes, mas ao conjunto material de feições, modelos de conduta, valores e leis como tesouro partilhado do mundo humano ou de um grupo socialmente organizado. Ela agora,

designa a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade. Considerada como um fenômeno distintivo da espécie humana. Com isso o Iluminismo colocou a tônica sobre a dimensão objetiva da cultura: as formas culturais como um conjunto de artefatos e memória coletiva (tradição) codificada e acumulada no tempo (ALVES, 2010b, p. 31).

O Século das Luzes faz ressoar sua compreensão dos fenômenos culturais sob uma relação cronotópica precisa e ininterrupta que inventaria à cultura também a imagem de progresso e civilidade. A partir daí, cultura também é “encarada como um conjunto de práticas que permite avaliar e hierarquizar o valor dos regimes políticos, segundo um critério de evolução” (CHAUÍ, 2008, p. 55). Com isso, coloca

em voga uma expectativa para compreender tais fenômenos de modo objetivo, material, que se contrapõe a perspectiva subjetiva que vigorava até então.

Esse novo entendimento vai procurar ultrapassar os aspectos de cultivo em relação aos feitos da natureza, para apreender as possibilidades do domínio e cultivo do saber e da ciência, nas quais a relação entre o conhecimento a ser transmitido como fenômeno da cultura desperta o olhar do homem para sua imanência e o faz perceber-se também como um elemento a ser cultivado como peça de um grupo social.

Nessa acepção, cultura também

diz respeito aos padrões de comportamento, às crenças, às instituições, às manifestações artísticas, intelectuais, etc., transmitidos coletivamente e típicos de uma sociedade. A partir, especialmente do Século XVIII, cultura passa a significar os resultados e as consequências daquela formação ou educação dos seres humanos, os resultados e as consequências dos cuidados e cultivos humanos, expressos em obras, feitos, ações e instituições. Cultura passa a dizer respeito às técnicas, aos ofícios, às artes, às religiões, às ciências, à filosofia, à vida moral e à vida política (MORAES, 2012, p. 7).

Cada vez mais o conceito de cultura vai se largueando de acordo com o projeto político e social de cada época, de acordo com cada relação de tempo e espaço em que é refletida, discutida e renovada. Ainda que tais concepções pareçam genéricas, elas ratificam a polissemia que circunda tal signo, que se alarga cada vez mais a partir do território teórico que o assiste.

O entendimento iluminista de cultura ao relacionar os comportamentos subjetivos do mundo ético de modo objetivo e sua inscrição no tempo, vai fundamentar a autoridade científica da cultura, constituída mais tarde no Século XIX, com a alegação de que a cultura como fenômeno humano pode ser estudada de forma sistêmica, uma vez que é: “natural do ser humano; b) dotada de causas e regularidades; e c) capaz de proporcionar a formulação de leis” (ALVES, 2010b, p. 34). E desse modo, as inúmeras variáveis que sustentam esse conceito o levam a ser compreendido por uma perspectiva objetiva que

faz ressaltar, por um lado, a dimensão descritiva e cognitiva da cultura; as crenças e as representações sociais da realidade natural e social, ou as imagens do mundo e da vida, que contribuem para explicar e definir as identidades individuais, as unidades sociais, os fenômenos naturais; por outro, a dimensão prescritiva da cultura, enquanto conjunto de valores que indicam os objetivos ideais a prosseguir, e de normas (modelos de ação, definição dos papéis, regras, princípios morais, leis jurídicas, etc), que indicam o modo segundo o qual os indivíduos e as coletividades devem comportar-se (CRESPI, 1997, p. 14).

É a partir da constituição da antropologia que se firmará o juízo de cultura como conceito apropriado para demarcar de um modo satisfatoriamente severo e material o domínio dos acontecimentos humanos como objeto de análise das ciências humanas e sociais. Nessa senda, o antropólogo britânico Edward Burnett Tylor (1920, p. 1¹¹), estimado pai do conceito moderno de cultura, afirma que a “condição da cultura entre as diversas sociedades da humanidade, na medida em que pode ser investigada sob alguns princípios gerais, é um assunto apto para estudo das leis do pensamento e da ação humana¹²”. Ele concebe sua definição de cultura sob um prisma etnográfico como um “todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (TYLOR, 1920, p. 2).

O pensamento de Tylor, apesar de ter sido desenvolvido no período em que dominava o evolucionismo linear de Darwin, evidencia um avanço à compreensão de cultura como uma esfera que diz respeito aos atos humanos, mesmo que ele não discuta as inúmeras possibilidades dos fenômenos que constituem a cultura, sua diversidade e suas múltiplas fendas.

Descartadas as ideias evolucionistas que consideravam a cultura um espólio biológico, ela se institui como o produto da interação humana nas esferas sociais, como constituinte da faculdade de ajuste do homem os domínios da vida na qual ele se insere. O principal rebatedor das ideias evolucionistas nos estudos da cultura foi o físico e antropólogo alemão Franz Boas. Segundo Laraia (2001, p. 20),

¹¹ Tradução livre nossa.

¹² *The condition of culture among the various societies of mankind, in so far it is capable of being investigated on general principles, is a subject apt for study of laws of human thought and action.*

Boas desenvolveu o particularismo histórico (ou a chamada Escola Cultural Americana), segundo a qual cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. A partir daí a explicação evolucionista da cultura só tem sentido quando ocorre em termos de uma abordagem multilinear.

Esse entendimento de cultura influencia diretamente o modo ao qual a concebemos no orbe contemporâneo; como um ato coletivo das atividades humanas que constitui as relações subjetivas e de memória da sociedade dentro de uma relação de tempo e espaço. Também Mikhail Bakhtin vai produzir toda sua reflexão como uma contrapalavra a esse mundo biologizante da cultura, posto que para ele

todas as forças de uma realização responsável se retiram para o território autônomo da cultura e o ato separado delas degenera ao grau de motivação biológica e econômica elementar, perdendo todos os seus componentes ideais: é essa precisamente a situação atual da civilização. Toda a riqueza da cultura está posta a serviço do agir biológico (BAKHTIN, 2010b, p. 116).

Isso quer dizer que a cultura passa a ser compreendida sob uma perspectiva ambivalente, como o recinto que permite estabelecermos as relações entre a memória e a história, entre o novo e o antigo, o presente e o passado, entre aquilo que ponderamos ser o que fomos outrora e os vestígios de suspeita do porvir. Ela procurará, de certo modo, fugir de uma ortodoxia estrutural que mais se assemelha a uma exposição encadeada de substantivos que não dão conta de abarcar os atos humanos, para se vestir, mesmo que ainda amordaçada pela visão positiva, como “um sistema simbólico que é uma criação acumulativa da mente humana. O seu trabalho tem sido o de descobrir na estruturação dos domínios culturais — mito, arte, parentesco e linguagem — os princípios da mente que geram essas elaborações culturais” (LARAIA, 2001, p. 62).

Na concepção estrutural a inquietação com a cultura se direciona para sopesar o embate dos padrões culturais estabelecidos, os comportamentos, os papéis sociais, a axiologia sobre os sujeitos e seus grupos sociais e, de certa maneira, se fixa nos contornos da identidade em detrimento da diferença.

Nesse sentido cultura tem um caráter relativamente autônomo (uma lógica interna e uma coerência semântica própria), pois: a) exerce uma função de estabelecer a integração, a coesão e o consenso social, apoiada em sanções e recompensas que regulamentam o agir dos indivíduos; b) é uma dimensão constitutiva da personalidade dos indivíduos, a qual é vista como construída pela interiorização dos modelos e valores culturais (ALVES, 2010b, p. 38)

Tal convenção foi suprema até a década de 1970 nos estudos antropológicos, quando as ciências sociais iniciam um processo de reflexão e redimensionamento dos seus pressupostos teóricos e metodológicos. Nesse contexto, alguns filósofos interessados pela temática da cultura começaram a promover um movimento de auto-reflexão para caracterizar uma teoria social contemporânea, o que abriu espaço à interdisciplinaridade nos estudos da cultura. Cultura então sofre uma dilatação para abarcar os sentidos constituídos das distintas formas de interação nas mais variadas esferas da vida humana, nas mais requintadas áreas do conhecimento. Thompson ao discutir a cultura e seus aspectos ideológicos, afirma que tal conceito se fundamenta como sendo o conjunto de “padrões de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos se comunicam entre si e partilham suas experiências, concepções e crenças” (THOMPSON, 2002, p. 176).

A compreensão da cultura como orbe simbólico do homem em interação com seu outro faz com que os contextos cotidianos tomem lugar nas reflexões sobre essa temática, promovendo um novo conjunto teórico para se compreender as ações e interações do homem. O entendimento das relações humanas só pode ser concreto a partir da lógica da realidade que se faz presente no cotidiano das pessoas, da realidade do povo que não pode ser constituída a partir de uma superfície ideal, no entanto, seu valor deve fornecer os embasamentos que amparam a desmedida composição econômica, que nada mais é do que o próprio mundo material, o mundo real e mundo cultural (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009).

Nessa direção, se procurava apreender as realidades sociais como construções históricas e corriqueiras dos sujeitos e dos seus grupos organizados. Essa teoria social volta suas atenções para a complicação dos problemas socioculturais e retoma a ideia de historicidade, a qual tem como *démarche* o fato de que é predicado humano a capacidade de agir (em cronotopias específicas), de principiar procedimentos novos sem precedentes, cujos efeitos podem ser incertos ou inesperados (ALVES, 2010).

Nessa perspectiva a cultura não se coloca como uma realidade já dada perante os indivíduos, mas é constituída na relação com os agentes sociais. Ela é o resultado de processos ativos de produção de comportamentos, valores, princípios, que os indivíduos desenvolvem nas suas relações com as condições materiais e sociais no mundo em que vivem (ALVES, 2010b, p. 42).

Com isso o orbe da interação cotidiana toma espaço nas discussões a respeito da cultura. Mesmo ao reconhecer que tal signo se emprenha de certas imprecisões, ao tratar da história cultural, o historiador Peter Burke (2005, p. 43) reitera nessa mesma direção que a palavra cultura também

costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregado para descrever seus equivalentes populares – música folclórica, medicina popular e assim por diante. Na última geração, a palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar).

Essa concepção de cultura coloca em evidência as relações humanas, os atos e artefatos culturais constituídos por grupos sociais, uma vez que cultura, para Burke (2010, p. 11) pode ser definida como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas em que eles são expressos ou encarnados”. Logo, todos os grupos socialmente organizados possuem seus próprios estilos de vida, seus meios simbólicos de interação na vivência ética.

Destarte, de modo geral, entende-se “por cultura a totalidade das manifestações e formas de vida que caracterizam um povo” (JAEGER, 1994, p. 8). Santos (2006) procura compreender a cultura sob dois aspectos basilares: o

primeiro se arma a partir da inquietação que procura ponderar o conjunto dos feitos de uma realidade social e a outra incide sobre o conhecimento e as suas dimensões associadas.

Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação ou então de grupos no interior de uma sociedade e em cada caso dar conta das características dos agrupamentos a que se refere, preocupando-se com a totalidade dessas características, digam elas respeito às maneiras de conceber e organizar a vida social ou a seus aspectos materiais. Na segunda há uma ênfase especial no conhecimento e dimensões associadas. Entendemos nesse caso que a cultura diz respeito a uma esfera, a um domínio, da vida social. Quando falarmos em cultura francesa poderemos estar fazendo referência à língua francesa, à sua literatura, ao conhecimento filosófico, científico e artístico produzidos na França e às instituições mais de perto associadas a eles (SANTOS, 2006, p. 23-25).

A direção antropológica vai conceber a cultura como um processo de edificação da realidade que consente que os sujeitos conjeturem eventos, atos, artefatos e expressões singulares de jeitos distintos, atribuindo sentidos variados aos seus comportamentos. Burke (2005, p. 43) elucubra que foi “a preocupação antropológica com o cotidiano que encorajou e empregou ao termo cultura em um sentido mais amplo” e que no pensar de Marilena Chauí (2008, p. 43)

passa a ter uma abrangência que não possuía antes, sendo agora entendida como produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, das formas da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra e da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano.

Observa-se aí, mais uma vez a amplidão do significado que cultura passa a conotar e nesse âmbito, De Certeau (1995, p. 104) ao discutir a pluralidade que a

constitui, enxerga que a principal mudança entre a sociedade e a cultura está no fato de que a segunda “não está mais reservada a um grupo social; ela não mais constitui uma propriedade particular de certas especialidades profissionais (docentes, profissionais liberais), ela não é mais estável e definida por um código aceito por todos” [...] mas, “funciona como um processo coletivo e incessante de produção de significados que molda a experiência social e configura as suas relações”. Roger Chartier (2010, p. 34), a partir da perspectiva da história cultural, considera que as múltiplas significações do termo cultura se distribuem esquematicamente entre duas linhagens distintas:

a que designa as obras e os gestos que, em uma sociedade dada, se subtraem às urgências do cotidiano e se submetem a um juízo estético ou intelectual e a que aponta as práticas comuns através das quais uma sociedade ou um indivíduo vivem e refletem sobre sua relação com o mundo, com os outros ou com eles mesmos.

Nessa linha, a primeira se constitui numa dimensão dual para compreender os aspectos culturais, isto é, sob uma perspectiva diacrônica e sincrônica, enquanto a segunda se afilia a uma dimensão simbólica que considera os sentidos transmitidos ao longo do tempo e que são unificados em signos, pelos quais os homens se comunicam, eternizam e dilatam seu conhecimento e seus atos nas interações da vida.

Essa segunda perspectiva interessa a esta pesquisa pelo fato de colocar em voga para compreensão da cultura as manifestações coletivas, portanto, “a totalidade das linguagens e das ações simbólicas próprias de uma comunidade” (CHARTIER, 2010, p. 35). As questões que organizam as esferas de compreensão contemporânea da cultura, como conjuntos de eventos humanos, não se preocupam de modo exacerbado somente em constatar os andamentos em que ela toma feitiço nos modos de agir dos sujeitos, mas pelo modo como os sujeitos alargam as formas de se assentar diante dos acontecimentos culturais que instituem o diferente com fundamento da sua subjetividade, da sua identidade, da sua cultura.

O interesse pela dinâmica de constituição e transformação da experiência humana coloca a atenção sobre os meios, recursos e, sobretudo, os processos que conduzem à síntese corpo-mundo. Nesse sentido, a cultura, é antes de tudo, o horizonte a partir do qual os [sujeitos] se engajam praticamente no mundo. Antes de se constituir como fato, cultura é experiência, um processo constante de formação humana (ALVES, 2010b, p. 44).

Isso altera sobremaneira a configuração dos papéis dos sujeitos nessa interação, eles se constituem diferentes, posto que, tratam-se de sujeitos localizados em cronotopias que exigem o diálogo e a alteridade como forma de organização das suas consciências, e não de seres assujeitados aos padrões sociais impostos, falsamente acabados, empíricos, observáveis, tampouco sujeitos restringidos que submetem o seu mundo e suas condutas à triagens positivistas limitadoras de seus eixos emotivo-volitivos, de suas intencionalidades, de seus projetos discursivos.

Ao contrário, se tratam de sujeitos éticos, abertos ao diálogo, flexíveis, que procuram no outro aquilo que lhes faltam. Assim, as relações reveladas nas interações contemporâneas “entre homem-mundo; dialeticamente considera a cultura como a instância em que transitam os discursos (com conteúdos ético-cognitivos) de diferentes comunidades semióticas que interagem tecendo sentidos da diversidade social” (HENRIQUES; SILVA, 2007, p. 64).

Na perspectiva dos estudos culturais, a cultura se torna uma paragem de convergências, posto que seja vista perpassada por uma totalidade de práticas sociais que configuram os inter-relacionamentos das mesmas e que constituem as relações entre elementos em um modo de vida global. Assim, se arma como a totalização das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão significado e cogitam suas experiências comuns.

Stuart Hall (2003, p. 140) ao discutir os fundamentos epistemológicos dos estudos culturais assevera que a cultura é vista sob duas formulações principais:

sob seu paradigma dominante, é algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da qual

os homens e mulheres fazem a história. Sob a perspectiva que relaciona o ser e a consciência social, de modo dialético, essa linha conceitua cultura ao mesmo tempo como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, pelas quais eles lidam com suas condições de existência e respondem a essas; e também como as tradições e práticas vividas através das quais esses entendimentos são expressos e nos quais estão incorporados.

É o modo de agir do homem no mundo ético, o seu existir enquanto ser, na sua vivência cotidiana que vai despertar o interesse de Mikhail Bakhtin e do Círculo para o estudo da cultura, mas não como algo objetivado, uma vez que para esse grupo de pensadores a separação teórica da cultura e da vida, tornada domínio autônomo causa

o esvaziamento de sentido dos saberes, a degradação da própria ação que, isolada dos significados da cultura, empobrecida de seus ideais, decai para o patamar de motivações biológicas e econômicas elementares; portanto, parece que fora da cultura objetiva não há nada mais que a individualidade biológica nua (PONZIO, 2010c, p. 25).

Ele não buscará compreender as bases biológicas que distinguem o homem do animal. Não buscará separar de modo esquemático o orbe da cultura das interações da vida, ao contrário para a concepção bakhtiniana é pela singularidade do ato responsável que se encontra a possibilidade de ligação entre essas duas esferas. Na realidade, toda unidade transcendental da cultura objetiva é obscura e elementar, uma vez que esteja totalmente separada pelo centro único e singular da consciência responsável; uma total separação é na realidade impossível e, enquanto realmente pensamos aquela unidade, ela brilha com a luz refletida da nossa responsabilidade (BAKHTIN, 2010b, p. 82).

Nesse sentido, os eventos que compõem a arquitetura da cultura só podem ser compreendidos de dentro da vida, na sua relação de existência como evento único, irrepetível e singular composta por atos responsáveis. Para Bakhtin (2010b, p. 80) somente

o ato responsável supera toda hipótese, porque ele é – de um jeito inevitável, irremediável e irrevogável – a realização de uma decisão; o ato é o resultado final, uma consumada conclusão definitiva; concentra, correlaciona e resolve em um contexto único e singular e já final o sentido e o fato, o universal e o individual, o real e o ideal, porque tudo entra na composição de sua motivação responsável; o ato constitui o desabrochar de mera possibilidade na singularidade de escolha uma vez por todas.

É pela axiologia, pela tomada de posição frente ao mundo que o ato permite aos sujeitos tornar a arquitetônica da cultura uma unidade não abstratamente metódica, mas valorativa a partir da posição única que cada um ocupa, de maneira insubstituível, no mundo, enquanto núcleo participativo e não indiferente nos seus arrolamentos com o outro. Logo, compreender a arquitetônica que une cultura e vida requer partir de uma filosofia que se propõe instaurar “uma relação que permite a manutenção da alteridade do centro de valor de tal arquitetônica, que é considerado de um ponto de vista transgrediente, por sua vez único e outro” (PONZIO, 2010c, p. 31), isto é uma filosofia da vida.

O centro de valor da alteridade, a unicidade do sujeito pelo ato responsável permitirá a cultura se erigir como algo vivo, posto que para Bakhtin a cisão entre a vida e a cultura torna esses dois domínios objetificados e como resultado desse processo temos

dois mundos que se confrontam, dois mundos absolutamente incomunicáveis e mutuamente impenetráveis: o mundo da cultura e o mundo da vida – o mundo no qual se objetiva o ato da atividade de cada um e o mundo em que tal ato realmente, irrepeticamente, ocorre, tem lugar [...]. [Isso] revela as direções opostas: uma unidade objetiva de um domínio da cultura e a singularidade irrepetível da vida que se vive, mas não sob um plano unitário e único. Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir essa unidade única. O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções [...], somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida (BAKHTIN, 2010b, p. 43).

De modo objetivado esses dois mundos não se comunicam entre si, e não existe uma abertura que convenha para abarcar e invadir o mundo válido da cultura teorizada no existir-evento singular da vida (BAKHTIN, 2010b). Bakhtin proporciona

um exame crítico à dissensão da eventicidade do ser em dois pólos: o experimento vivenciado, os atos concretizados na esfera da vida, isto é, o lugar da efetivação da atividade, dos atos que são impérvios em sua singularidade e a esfera da cultura, como mundo da significação, dos atos valorados, ajustada por ele como um fato objetivo, como unidade objetiva de atos objetivados em enunciados por meio da linguagem. A cultura é, portanto, a junção desses dois mundos, “se eu me afastar desse lugar único, ocorre uma cisão entre o mundo infinito possível do conhecimento e o pequeno mundo de valores por mim reconhecidos” (BAKHTIN, 2010b, p. 110).

Tal reconhecimento se dá somente pelo ato responsável que singulariza os sujeitos nas suas interações, garantindo suas identidades múltiplas pela entrada da alteridade no jogo ético de constituição das relações subjetivas que a concepção de sujeito integral, fechado, dentro de um mundo igualmente teorizado se torna miserável, posto que assevere Geraldi (2014, p. 7) que o mundo não nos é dado, mas construído e

para construir o mundo, ninguém parte do nada! Sobre uma natureza encontrada, dada, operamos todos nós e jamais sozinhos: é preciso pensar que sobre ela atuam outros seres com quem partilhamos a vida. Mas entre esses, somente nós “elaboramos” o mundo, pois lhe damos sentidos, jamais dados, jamais acabados, jamais prontos, jamais definidos.

É, justamente, a alteridade que abafa o monologismo e possibilita os sujeitos se orquestrarem a partir de uma polifonia social em suas tomadas de decisão no mundo ético e elaborar os sentidos do mundo no qual interagem. É a ação de reconhecer-se como sujeito constituinte de ato responsável que põe a alteridade como elemento que destrói o mundo teórico que impossibilita a relação espontânea entre vida e cultura, uma vez que nesse mundo “não é possível viver, agir responsabilmente, nele não sou necessário, nele por princípio não tenho lugar” (BAKHTIN, 2010b, p. 52).

A alteridade é o

lugar por onde podemos nos identificar, aprender a conviver com o inusitado; reencontrar sonhos abortados, e por fim, fazer ressurgir o sujeito – não como imagem de um deus criador com o qual cada um tem compromissos de concretizar na vida sua perfeição, à sua imagem e semelhança, nem como o sujeito todo poderoso certo e certo de sua racionalidade e de suas técnicas – e sim um sujeito frágil, humano demasiadamente humano, cuja identidade, estabilidade instável, se define pelos gestos de responsabilidade de ordenar a experiência do nosso fazer e do nosso padecer (GERALDI, 2010, p. 120).

É esse lugar de identificação para fora de um subjetivismo idealista e de um objetivismo abstrato que configura a cultura como recinto de reconhecimento do outro, no qual os sujeitos consolidam atos responsáveis com significados para outros sujeitos em situações determinadas, compostas por sujeitos outros capazes de ação e reação, por instituições e coisas, e, sobretudo, compostos por respostas que ecoam na cadeia da comunicação verbal e que renovam os embates sociais que, por sua vez, interferem e escrevem a história como uma ação ininterrupta de modificação e subversão da condição humana, como a cultura.

Nos dias contemporâneos uma nova forma de conceber o Eu vai se impondo, e agora não mais como construtor, mas como *constructo*. Pensar o eu como *constructo* não joga fora a questão da identidade, mas ela não é mais vista como ponto de partida. O ponto de partida é o construtor, e esse é o Outro. Um eu que é pensado é um eu que tem sua existência concedida pelo Outro. Logo a questão que se impõe não é mais a questão da identidade, mas é a questão da alteridade. Eu sou pensado, logo eu existo, e penso (MIOTELLO; MOURA, 2012, p. 11).

O lugar de pensar, de ser pensado e de interação entre o Eu e o Outro é a cultura, é a vida. Assim, a cultura da alteridade compreendida a partir da vida, como pensa Bakhtin, funciona como um meio para abrir nossos olhos para compreender o que somos e o que seremos, é aquilo que faz parte de nós e nos constitui como seres únicos no existir, é algo que se concretiza na medida em que consolidamos atos responsáveis, em que avançamos para compreender o Outro, o que é alheio, o que nos falta, o que constitui a palavra outra.

A vida, diz Bakhtin (2010b, p142) “conhece dois centro de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno desses centros se

distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir”. Nesse sentido, a cultura se firma como cultivo, não da terra, nem do espírito, mas como atmosfera úbere para se cultivar a relação com o outro, na sua diferença, unicidade e singularidade.

É por essas veredas que Bakhtin e o Círculo, em seu plano epistemológico, compreendem a cultura sob um caráter *sui generis*, como o espaço de vivência do ato ético na esfera cotidiana e da consolidação da estética, bem como a estância do suceder e do rejuvenescer dos entraves sociais. Por esse modo, ela é um elemento que caracteriza a linguagem – o aspecto signico do homem – como a arena em que se dão as pelejas discursivas e sociais, uma vez que o signo e a situação social estão indissolúvelmente vinculados.

Ela assume o papel de um aparato simbólico desafiador e crítico às interações de dominação entre os sujeitos, por isso ela não é por si mesma, não se conforma autônoma, objetiva e equipolente na sua imanência, entretanto, se trata de um procedimento que se dá pela dependência de alteridades distintas, em que o outro que se funde socialmente no processo interativo de constituição da subjetividade carece em alto grau de um outro oposto, diferente, que o singularize na sua identidade, na sua relação com o social. Nesse sentido, Geraldi (2010, p. 113), compreende que “as identidades socialmente constituídas nas relações com o outro – outros – fazem múltiplas as identidades de cada um”, e isto torna o fenômeno cultural rico, enérgico como o lugar de instituição da diferença como princípio constituinte das subjetividades.

O processo de constituição do sujeito, o seu inacabamento que é evidenciado na íris do outro, é discutido intensamente por Bakhtin ao longo de toda sua obra e se fundamenta como um dos princípios que direcionam a sua filosofia ética, pela qual ele nos faz compreender que o ato responsável requer a alteridade, pela qual nos permite também compreender a cultura que envolve os grupos socialmente organizados no seio da vida. Nessa perspectiva, Geraldi (2010, p. 85), identifica o ato responsável bakhtiniano como uma resposta que arranja um diálogo sucessivo, pelo qual

somos cada um com o outro na irrecusável continuidade da história. Buscar nos eventos, nas singularidades, nas unicidades dos atos dessa caminhada como se realizam as ‘respostas responsáveis’ é um modo de reencontrar os deslocamentos imperceptíveis na construção continuada dos valores, dos sentidos que regem, mas que se fazem e se desfazem na existência.

Tais sentidos, nas interações humanas, circunscrevem os modos de constituição da identidade dos sujeitos, que na perspectiva dialógica de Bakhtin, só pode ser admitida a partir do outro, posto que ele faça parte do existir enquanto evento da vida apesar de mim, logo, a responsabilidade é atributo constituinte da alteridade uma vez que nela

a questão do sentido do homem é tratada sob a categoria do outro e não do eu. Do ponto de vista da identidade (de um indivíduo, de um grupo, de uma nação, de uma língua, de um sistema cultural, de uma vasta comunidade, como a europeia, ou de todo o mundo ocidental), não se pode descobrir o sentido do homem, apenas falsificá-lo. De fato, numa perspectiva como essa o sentido do homem coincide com interesses particulares e limitados, apesar de serem comuns. Para se opor a tal perspectiva é necessário o ponto de vista da alteridade. A alteridade coloca o problema do sentido do homem no que Bakhtin chama de “o tempo grande”. Tal colocação nos permite ver essa questão desde um ponto de vista novo e criativo da exotopia, desde o ponto de vista de um cronotopo, que é outro em relação ao contemporâneo (PONZIO, 2008, p. 26).

É somente pela palavra da alteridade que a cultura se configura como a esfera simbólica dos atos humanos que, imediatamente, tem na sua imanência a dialogicidade que carrega em si ecos e lembranças de atos precedentes. É nas condições concretas da interação entre sujeitos que podemos desvendar as palavras dos outros, apagadas, disformes e com escalas distintas de absorção do outro, do diferente, de alteridades.

E essas “alteridades” não são sujeitos ou individualidades soltas no mundo, mas individualidades e subjetividades que se constroem no processo mesmo de uso de linguagem, no contexto de uma organização social e seus modos de relações, também essas historicamente mutáveis (GERALDI, 2010, p. 78).

O ato responsável é o que se arquiteta de mais absoluto na constituição da identidade do eu, pois ele garante a unicidade, a singularidade dos sujeitos que

participam de um diálogo com outros sujeitos únicos, pelo qual exprimem em suas enunciações os feitos da alteridade e da palavra alheia. Essa unicidade não se refere a um sujeito “associal, reduzido a uma entidade puramente biológica, confinado na esfera das necessidades fisiológicas” (PONZIO, 2010c, p. 25), todavia, a um sujeito ativo, sem álibis, cujo diálogo e as interações sócio-ideológicas com seus outros, funcionam como elementos que esboçam o encontro de palavras na cultura. Eles atestam que é a diferença o único meio da constituição do sentido do homem, pois,

os seres humanos, o mundo humano, o sentido humano etc, nascem da diferença, do confronto, da distinção, e o que pode parecer paradoxal, é a semelhança da diferença que constitui a base da diferença, pois toda coisa que difere de outra coisa tem alguma semelhança com ela. Sem semelhança, os diferentes sujeitos seriam simplesmente incompatíveis, em vez de diferentes. Os incompatíveis não têm relação entre si e, assim, não dialogam, enquanto os diferentes dialogam entre si e ao fazê-lo, definem seus próprios contornos. Portanto, pode-se mesmo dizer que a identidade dos diferentes depende desse diálogo: se o sentido nasce da diferença, só na diferença podemos encontrar sentido. Assim se cada sujeito sabe dos outros sujeitos o que esses não podem saber de si mesmos, ao mesmo tempo todo sujeito depende dos outros para saber o que não tem condições de saber de si mesmo (SOBRAL, 2009, p 58).

Assim, a cultura é o lugar da diferença, da identidade que se constrói pela alteridade, e nessa direção a igualdade procustiana é deletéria. Pela diferença o sujeito reconhece o outro, percebe aquilo que ele vivencia, apreende, sobretudo, o horizonte social que evidencia as lacunas que só são visíveis do seu lugar, as fissuras que só podem ser preenchidas pela alteridade. É a cultura na interação com a vida, com todos os seus fenômenos associados, que vai permitir tal preenchimento pela linguagem.

A cultura é a lente pela qual os sujeitos valoram os seus atos e os atos alheios no mundo ético e estético, e aí a compreensão da cultura por uma vertente enrijecida da identidade só pode ter como implicação a reação de estranheza em presença do diferente,

a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural. Tal tendência, denominada etnocentrismo, é responsável em seus

casos extremos pela ocorrência de numerosos conflitos sociais [...]. O costume de discriminar os que são diferentes, porque pertencem a outro grupo, pode ser encontrado mesmo dentro de uma sociedade [...]. Comportamentos etnocêntricos resultam também em apreciações negativas dos padrões culturais de povos diferentes. Práticas de outros sistemas culturais são catalogadas como absurdas, deprimentes e imorais [...]. Todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro. Infelizmente, a tendência mais comum é de considerar lógico apenas o próprio sistema e atribuir aos demais um alto grau de irracionalismo (LARAIA, p. 72-4).

Compreender a cultura por uma perspectiva da alteridade permite distanciar-se de um etnocentrismo amargo, uma vez que a alteridade é exatamente o elemento que abre o sujeito, que o torna inacabado, que o faz recolher a diferença como fundamento da sua incompletude, por essa ser ubíqua, e por isso mesmo,

não se deve, porém, imaginar o domínio da cultura como uma entidade espacial qualquer, ele está inteiramente situado sobre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre (BAKHTIN, 2010a, p. 29).

Destarte, é nessa compreensão de cultura que nos apoiaremos, essa que se forma por eventos e atos responsáveis que não podem ser vistos fora da interação social dos sujeitos, que não pode ser vista objetificada de modo teórico e com vida própria em relação aos seus sujeitos, “uma vez que somente como grupo social, de uma classe social é que o indivíduo ascende a uma realidade histórica e a uma produtividade cultural” (GEGE, 2009, p. 26), entretanto, a cultura que nasce na vivacidade do cotidiano, nas entranhas dos embates entre a infra e a superestrutura, na tensão entre o hegemônico e o marginalizado e se embrenha por todas as dimensões da vida humana, pois ela

está presente nas vozes e imagens incorpóreas que nos interpelam das telas, nos postos de gasolina. Ela é um elemento chave no modo como o meio ambiente doméstico é atrelado, pelo consumo, às tendências e modas mundiais. É trazida para dentro de nossos lares através dos esportes e das revistas esportivas, que frequentemente vendem uma

imagem de íntima associação ao "lugar" e ao local através da cultura do futebol contemporâneo (HALL, 1997, p. 27).

Dentro dessa concepção semântica, a cultura se configura como um conjunto de eventos únicos e concretos que pertencem ao domínio cotidiano,

isto é, pertencente à história e está diretamente ligada aos fatos sociais dessa história de forma sistemática. Todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas) chega-se bem facilmente à conclusão de que não existe absolutamente *nada na cultura além da palavra*, que toda a cultura não é nada mais que um fenômeno na língua, que o sábio e o poeta em igual medida se relacionam somente com a *palavra* (BAKHTIN, 2010a, p. 45, grifo nosso).

E por que pela palavra? Porque a “representação do mundo é melhor expressa por palavras, pois que não precisa de outro meio para ser produzida a não ser o próprio ser humano em presença de outro ser humano” (MIOTELLO, 2010, p. 170). Pela palavra “enquanto signo ideológico, signo dialógico, realizado concretamente na vida da linguagem, da língua, do discurso em enunciados concretos. O limite da ciência é a palavra” (SOUZA, 2002, p. 140).

Não existem palavras neutras, indiferentes, não pode haver, na realidade, senão palavras artificialmente neutralizadas. O que caracteriza os fenômenos mais antigos da linguagem é, aparentemente, a fusão do elogio e da injúria, a dupla tonalidade da palavra. [...] A palavra de dupla tonalidade permitiu ao povo que ria, e que não tinha o menor interesse em que se estabilizassem o regime existente e o quadro do mundo dominante (impostos pela verdade oficial), captar o todo do mundo em devir, a alegre relatividade de todas essas verdades limitadas de classe, o estado de não acabamento constante do mundo, a fusão permanente da mentira e da verdade, do mal e do bem, das trevas e da claridade, da maldade e da gentileza, da morte e da vida (BAKHTIN, 2008a, p. 380).

O que interessa a Bakhtin, em toda a sua filosofia, ao procurar compreender a cultura pela palavra, é, antes de tudo, compreender como a vida integra a linguagem e vice-versa, é auscultar as vozes que dão corpo aos encontros de palavras de alteridade, posto que ela “pertence de alguma forma ao próprio tempo, que dá morte e a vida no mesmo ato; por isso a palavra tem duplo sentido e é ambivalente

(BAKHTIN, 2008a,p. 250). A língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua (BAKHTIN, 2003). Portanto, estudar a cultura pela palavra que a dá feitiço é, compreendê-la como uma “unidade aberta, em evolução, não determinada nem predeterminada, capaz de se perder ou de se renovar, transcendendo a si mesma (ultrapassando seus próprios limites) (BAKHTIN, 2003, p. 374).

Valentin Volochínov (2014, p. 193), em seu ensaio *A palavra e sua função social*, responde tal pergunta de modo categórico ao afirmar que a palavra na acepção do Círculo de Bakhtin se faz de signos materiais que suscitam respostas avaliativas e, nesse sentido, ela “por sua própria natureza intrínseca, é desde o início um fenômeno puramente ideológico. Toda realidade objetiva da palavra consiste exclusivamente na sua destinação de ser um signo. Na palavra não existe nada que seja indiferente a essa destinação e que não tenha sido por ela gerado”. Isto é, a palavra carrega consigo a ideologia da realidade material, do mundo dos produtos culturais que tomam valor a partir da interação dos sujeitos. “A palavra é a ponte, elemento de mediação. É ela que carrega de um para o outro o ponto de vista único de cada um, e que vai constituir o outro, me constituindo” (GEGE, 2009, p. 84).

A palavra é nessa perspectiva o limite da cultura. Entretanto, cada ato cultural usa a palavra de modo diferente. O conhecimento não tem o que fazer, por exemplo, com o aspecto sonoro da palavra. Embora a cultura seja um fenômeno da língua e não viva sem ela, o domínio cultural tira dela muito pouco. Nesse sentido, a poesia revela sua particularidade em relação aos outros atos culturais: somente a poesia precisa da língua por inteiro, valorizando os mínimos aspectos de sua constituição material. É como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma (MACHADO, 1990, p. 136).

Para Bakhtin a palavra pressiona todos os canais da vida. Ele envolve tais significações culturais entrelaçadas por diretrizes dialógicas e ideológicas que expressam à multiplicidade das contradições sociais pela linguagem, pelos signos ideológicos que formam enunciados e integram os processos interativos dos sujeitos com outros sujeitos por meio dos seus bens culturais. Essa palavra “é

sempre palavra do Outro, palavra alheia e o Eu vai buscar as palavras que usa não no dicionário ou nas gramáticas, mas nos lábios alheios e em contextos alheios; esse alheio é a alteridade” (MIOTELLO; COVRE, 2004, p. 201) e isso evidencia um nível elevado de interação subjetiva no universo da cultura, posto que um “eu somente pode realizar-se na palavra se se apóia nos outros” (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 80), ela exprime sempre um ponto de vista a respeito dos acontecimentos da realidade da vida e da realidade da cultura.

Esse processo torna possível refletir sobre o orbe da cultura a partir de uma compreensão dialógica dos fenômenos discursivos, processos e atos que constituem os horizontes sociais do homem e dos seus “grupos específicos que estabelecem sistemas específicos de atribuição de ordem ao mundo [...] e em cada um deles os signos se revestem de sentidos próprios, produzidos a serviço dos interesses daquele grupo” (MIOTELLO, 2004, p. 171). E nessa perspectiva de uma teoria dialógica, deve-se necessariamente reconhecer a “infinitude do processo dialógico, em que todo dizer e todo dito dialogam com o passado e o futuro, e paradoxalmente, deve reconhecer a unicidade e irrepetibilidade dos enunciados produzidos em cada diálogo. É aceitar essa fórmula paradoxal: todo enunciado é único, mas nenhum isolado” (GERALDI, 2012, p. 20). É aceitar que toda palavra é singular, mas ao mesmo tempo é povoada por outras vozes da alteridade.

É pela palavra enquanto signo ideológico que procurarei compreender a cultura no domínio contemporâneo, ao considerar que ela como signo tem a faculdade de completar qualquer espécie de posto ideológico: artístico, científico, ético, religioso. Somente ela é quem pode

carregar em si a história dos valores dos grupos humanos organizados; as palavras signicas serão as portadoras dos sonhos e das frustrações de cada grupo organizado, elas constituirão a memória do passado e a memória do futuro, o retrato mais fiel da vivência e do modo de vida de cada grupo social (MIOTELLO, 2004, p. 70).

A palavra configura e se emboca em cada esfera singular da totalidade social, constituindo a mediação entre os sujeitos pela significação dos seus atos e se projetando como elemento central ao entendimento das relações humanas e discursivas. Isto porque a realidade que constitui o mundo ético é quem determina os elementos semióticos que compreendem os signos e esses refletem e refratam essa mesma realidade em transformação que dá feitiço ao conjunto de atos que moldam o domínio da cultura.

“Todas as palavras e formas são povoadas de intenções [...] é uma palavra semi-alheia, que só se torna própria quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica expressiva” (BAKHTIN, 2010a, p. 100). Portanto, não se trata de uma palavra neutra, mas a “palavra concebida mais amplamente, como um fenômeno da comunicação cultural, que deixa de ser uma coisa centrada em si mesma e já não pode ser compreendida independente da situação social que a tem engendrado” (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 75).

Renato Ortiz ao discutir a cultura em relação à identidade nacional, reconhece que se atentar à palavra para analisar os discursos é um meio eficaz de se abarcar a esfera cultural, posto que essa reflexão permita

compreender como determinados grupos agenciam suas ideias e procuram apreender o mundo tendo como ponto de referência os conceitos centrais que elaboraram. No entanto, é necessário perceber que todo discurso se estrutura a partir de uma posição determinada, as pessoas falam sempre de algum lugar. Essas situações concretas que dão base material à linguagem não são exteriores ao discurso, mas se insinuam em seu interior e passam muitas vezes a estruturá-lo e constituí-lo. As mesmas falas, em situações distintas, possuem significados diferentes [...] Por isso torna-se importante compreender o momento em que elas foram engendradas e a que necessidades procuravam responder (ORTIZ, 1985, p. 67).

A palavra outra, de um sujeito outro, indispensável na constituição do eu, se trata de uma palavra concreta, de um outro sólido e não algo idealizado teoreticamente com caráter abstrato, se trata de uma relação sujeito-sujeito e é essa

relação que permite o encontro de palavras de sujeitos produtores de atos responsáveis que armam o universo cultural (PONZIO, 2010b).

O ser responsabilmente participante, na unidade do próprio lugar no mundo, é também apreensão pelo outro, que me obriga responsabilmente; somente do lugar único próprio é possível fazer doações, a responsabilidade da ação é acima de tudo responsabilidade por outros e a minha unicidade é a não delegabilidade (PONZIO, 2013, p. 249).

Nessa direção, para se compreender a cultura que se encarna por meio dos atos humanos, a cultura como fenômeno armado da imanência da vida e não como produto objetificado, torna-se necessário compreender a produção discursiva do homem, torna-se necessário olhar para seus atos responsáveis que também se dão pela palavra, que por seu turno é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 36).

Ela é o caminho para se atingir o humano, posto que seja o instrumento de humanização do ser, e se compreendemos o homem, compreendemos sua cultura. É pela palavra que conseguimos alcançar os modos de agir dos sujeitos, é por ela que se evidencia a beleza do diálogo continuado dos atos humanos. É a partir do mais denso penetrar no império dos signos, na palavra constituída na vida que se pode compreender os fenômenos que compõem a cultura se distanciando de uma ordem natural, posto que a arquitetônica da vida de cada sujeito se conforma por um suceder de atos concretos, singulares, únicos, distintos uns dos outros, mas que encerram subsídios relacionais com outros atos e por isso dão feição ao processo dialógico da interação humana pela linguagem que constitui suas esferas culturais.

Na cultura popular cômica da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin (2008a) vai buscar o avesso da ordem social da concepção dominante do mundo que se evidencia na palavra de Rabelais. Nele,

o pensamento e a palavra procura uma realidade nova, para além do horizonte aparente da concepção dominante. E por vezes, palavras e pensamentos viravam-se de propósito, para ver o que se encontrava verdadeiramente por trás deles, qual era seu avesso. Procuravam a posição a partir da qual pudessem ver a outra margem das formas de pensamento e dos julgamentos dominantes, a partir da qual pudessem lançar olhares novos sobre o mundo (BAKHTIN, 2008a, p. 237)

Nesse trabalho me empenharei para encontrar o avesso das palavras materializadas nos textos. “A palavra na vida, com toda evidência, não se centra em si mesma. Surge da situação extraverbal da vida e conserva com ela o vínculo mais estreito. E mais, a vida completa diretamente a palavra, que não pode ser separada da vida sem que perca seu sentido” (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 77), por esse motivo ela é pessoal e social ao mesmo tempo, é um aparato ideológico e engenharia da transformação social.

É pela palavra que a linguagem conjectura o contexto social, aquilo que se encontra alhures dos enunciados, ela abrange mais longe e mais espaçosamente o que se localiza na feição propriamente material da enunciação, traz consigo as valorações constituídas nas interações entre os sujeitos, isto é, traz as vozes que armam a circunstância extraverbal dos discursos.

Esse juízos e valorações se referem a uma certa totalidade, na qual a palavra diretamente entra em contato com o acontecimento da vida e se funde com ele em uma unidade indissolúvel. A palavra tomada isoladamente, como fenômeno puramente linguístico, não pode ser verdadeira, nem falsa, nem atrevida, nem tímida. [...] assim, a palavra resolve a situação, ao proporcionar uma espécie de resumo valorativo (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 77-9).

A palavra funciona como a interposição pela qual os sujeitos se apreciam e se distinguem culturalmente. A palavra é cultural como produto das mãos humanas, ela é materialmente tecida por uma vastidão de traços ideológicos e por isso revela as relações transitórias no domínio social. “Logo, o social em sua base é plenamente objetivo: trata-se antes de tudo de uma unidade material do mundo, que forma parte do horizonte dos falantes e da unidade das condições reais da vida, que geram

a comunidade das valorações” (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 80).

Tanto é verdade que a palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriam caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 42).

O penetrar no mundo dos signos só é possível pela interação verbal, pela palavra, e tão unicamente por ela é que o ser humano ergue sua história ao mesmo tempo em que é erguido por ela dentro de uma intimidade necessária; de uma simbiose, de uma interação sujeito-sujeito e sujeito-mundo pela linguagem. Esse acontecimento social que cognominamos linguagem abriga uma relação mútua de constituição do eu e do outro, portanto, dos sujeitos, e é edificada sobre determinações ideológicas dadas, o que faz com que os “sujeitos não se constituam apenas pela ação discursiva, mas por todas as atividades humanas que oferecem espaços de encontros de constituição da subjetividade pela composição dos sentidos” (MIOTELLO, 2010), isto é, pela cultura. Isso quer dizer que os processos de disposição da cultura são determinados por essa dialogicidade que se ajeita na construção da linguagem, nos mais variados gêneros do discurso que os sujeitos utilizam para se comunicar e vivenciar seus atos éticos.

Nessa direção Ponzio (2010a, p. 37) compreende que a “dialogicidade não é característica de um certo tipo de palavra, mas é a dimensão constitutiva de qualquer ato de palavra, de discurso. Cada palavra própria se realiza em uma ação dialógica e recupera os sentidos da palavra alheia”. Assim, o ato de enunciação sempre reitera um intercâmbio do eu com o outro pela palavra, que os ligam dialogicamente e produzem respostas, réplicas e colocam em ação a

plurivocalidade que inventa a cultura.

Bakhtin em todos os estudos que compõem sua filosofia da linguagem, sobretudo, os relacionados à cultura, teve o desejo de auscultar o ato dialógico em seu nascedouro, a vida de dentro dela própria, da imanência da sua axiologia,

pois a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar etc. Nesse diálogo o homem participa por inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos (GEGE, 2009, p. 29).

É nesse universo dos jogos éticos, dos conjuntos de valores formados paulatinamente que são determinadas as interações e relações humanas que configuram o orbe da cultura e que Bakhtin considera ser o nascedouro dos discursos, das ideologias, dos embates sociais, do ato responsável, que nos fazem compreender o próprio homem. Para nós, estudiosos da linguagem, é pela língua em suas mais variadas potencialidades semióticas, na sua vivencialidade fortuita que temos a possibilidade de compreender os processos da comunicação verbal, pelos quais podemos ouvir a voz da alteridade, perceber a cor e a entoação daquilo que se caracteriza em oposição a uma identidade monológica e acabada do eu.

Para Bakhtin a língua é basicamente a manifestação de uma visão de mundo e tem uma realização efetiva no discurso. Eis o elemento primordial de sua análise estético-literária. O discurso é uma enunciação que torna possível considerar a performance da voz que o enuncia e o contexto social em que é enunciado. Ele entende, desse modo, a impossibilidade de analisar o discurso fora do ambiente em que é realizado e que o atribui à palavra seu matiz ideológico, vale dizer dialógico (MACHADO, 1990, p. 138).

É pela língua enquanto visão de mundo, materializada em palavras outras que podemos compreender a cultura como fenômeno simbólico, discursivo e dialógico que diz respeito à própria realidade, a diversidade humana, a manifestação do pensamento do homem e sua valoração axiológica do mundo, os modos de interação dos indivíduos de um determinado grupo, os meios de ação em contextos singulares, a vida do homem na imensidão do universo.

Nesse sentido, a cultura se infantaria como um rico conjunto material e signico essencial aos estudos da linguagem, como meio de questionar, desmistificar, desconstruir e refletir as verdades intransigentes, as (in)compreensões consolidadas a respeito do mundo cultural, e nessa vereda envolvemos a cultura como, também, objeto de estudo da linguística e de igual modo ao que faz Geraldi (2012, p. 23) reivindicamos que

o adjetivo linguístico não se aplique somente ao que é da ordem da língua, mas também ao que é da ordem do discurso [...] Que a esses estudos se acrescente o adjetivo “linguísticos” porque tem como ponto de partida a atividade verbal, também é adequado, pois linguístico não é somente aquilo de que trata a linguística (se fosse, implicaria dizer que a fala não é linguística, porque não está na ordem da língua no sentido que lhe dá a Linguística, ao menos aquela derivada de Saussure).

Cultura na perspectiva da linguística e da filosofia da linguagem bakhtiniana se liga diretamente ao cotidiano da esfera ética, porque nela coloca-se “a vida no centro e defende-a e promove-a contra todos os mecanismos de diminuição, de estancamento e de morte” (BOFF, 2000, p. 13). Ter a vida como eixo significa abrir-se ao diferente, dar espaço a alteridade, caso contrário “fechar-se ao Outro é decretar a morte dos sentidos; é quebrar a corrente comunicativa que deve ser ininterrupta; é expulsar o outro de dentro do Eu e o mundo, expulsando-se com ele; é assujeitar-se. O assujeitamento só pode se dar pela expulsão do Outro, quando o social não mais determina o Eu. Isso é a morte” (MIOTELLO, 2004, p. 71).

Portanto, compreender o dinamismo da cultura que torna a vida rica, espontânea e digna de ser contemplada, é também compreender os sujeitos que do mesmo modo são dinâmicos, intensos, interacionais e inacabados com subjetividades dialógicas em construção social. Na tentativa de compreender a cultura contemporânea como o miolo da energização de novos valores éticos, de novos atos estéticos, enfatizamos a alteridade como o artifício constitutivo da dilatação das relações entre o homem e seus grupos sociais, o homem e a natureza, o homem e Deus, o que revela a interação de sujeitos históricos e ideológicos que

adquirem sentido, somente, na relação com os outros que lhe dão acabamento provisório. “É para essa provisoriedade que Bakhtin nos chama a atenção. E mais além, diz-nos que os sentidos elaborados jamais se constituíram fora das relações com os outros, fora do diálogo, que existiu, que existe e que permanecerá quando nos formos e nem mais lembrança houver” (GERALDI, 2014, p. 8).

Envolver os fenômenos da cultura pela palavra outra, pela palavra inacabada que reitera a alteridade, pela palavra que abre o coração do homem e faz o mundo ser cantado, materializado ideologicamente na entoação dos seus lábios, significa compreender como as ações humanas ganham significações nos gestos que desvelam suas almas, nos atos que pronunciam os vislumbres das suas cobiças internas, das suas valorações sociais, das suas formas de relação com o outro, dos modos de dar feição à sociabilidade humana, cujos “pensamentos, opiniões, visões de mundo, consciência se constituem e se elaboram a partir de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões e dizeres. A alteridade é fundamento da identidade” (GEGE, 2009, p. 13).

Afinal, é compreender o mundo da cultura evidenciado pela palavra sedutora, dialógica, que preserva em si segredos impenetráveis que não satisfazem as probabilidades acabadas que residem no fantasioso universo dos sentidos e por isso se faz misteriosa ao representar também o lado inefável do mundo constituído pelos sujeitos nas suas unicidades.

A cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas - dentro de identidades e correspondências inesperadas, assim como em discontinuidades de tipos inesperados dentro ou subjacente a todas as demais práticas sociais (HALL, 2003, p. 145).

Destarte, analisar as manifestações que compõem o mundo da cultura é um experimento de desvendar os contornos da disposição que molda o terreno emaranhado das relações humanas que acontecem na vida. Esse universo se torna o lugar do diálogo ininterrupto, o lugar de vivência da palavra popular de

dupla tonalidade que Bakhtin encontra em Rabelais. Ela,

não se separa jamais nem do todo nem do devir; ainda, os aspectos negativo e positivo não são jamais expressos à parte, isoladamente, e de maneira estática: a palavra de dupla tonalidade não tenta entrar a roda que corre e gira, a fim de nela encontrar e delimitar o alto e o baixo, frente e trás; pelo contrário, fixa sua permutação e fusão contínuas. Na palavra popular, a ênfase recai sempre sobre o aspecto positivo (mas, repetimos, sem que se destaque do negativo) (BAKHTIN, 2008a, p. 380).

Esse universo dinâmico de constituição da palavra; a vida, inscreve um conjunto de demandas, de embates, de transgressões, de hegemonias, de tensões ideológicas que pelejam e conduzem as disputas de classes e dos diversos grupos socialmente organizados, que procuram fixar seus pertencimentos simbólicos no universo cultural, por meio das infinitas atividades relativamente estáveis que os circunscrevem: os gêneros do discurso.

Por isso, nesse trabalho, ao procurar compreender a estética grotesca que toma forma nas manifestações do carnaval do Recife, as olharei como sendo atividades relativamente estáveis, na concepção bakhtiniana, que permitem que elementos da vida ética se juntem a outros da atividade estética, para constituir a festa, seus sujeitos e as relações de alteridade que os integram.

Os gêneros do discurso: o lugar de encontro de duas esferas da vida

A concepção de ética tratada nesse trabalho se fundamenta nos postulados dos estudos bakhtinianos, portanto, faz referência a ação da existência e constituição de uma vida singular, do jogo interativo do homem, do ato de ousadia, de comprometimento, de assinatura responsável que integra o ponto de vista de cada sujeito no contexto da vivência e da interação social. Ético, nessa acepção, refere-se a ação, ao agir no mundo, à precisão de

ocupação do lugar único no mundo, se trata de um conjunto de comprometimentos e deveres dos sujeitos em relação com seus outros.

A estética por sua vez, aparece como os modos de acabamento do agir dos sujeitos. O objeto estético encarna uma valoração, uma reflexão elaborada, portadora de acabamento – e não essencialmente acabada – acerca da ação ética desempenhada pelo sujeito a partir da linguagem. A concepção estética resulta de um processo que busca representar o mundo sob um ponto de vista exotópico do sujeito, de um posicionamento de fronteira de onde o homem enxerga o mundo com adequado distanciamento, para transfigurá-lo na edificação da sua palavra estética, que carrega também os aspectos sociais e históricos, é propriamente o lugar da representação, do simulacro.

Domenico De Masi (2000, p. 29), ao ser indagado a respeito da reiterabilidade do conceito de estética no seu discurso responde que tal fato se dá “por uma questão muito simples: porque, entre todas as formas de expressão humana, a estética é aquela que, mais do que qualquer outra, é responsável pela nossa felicidade”. Apesar de estar discutindo a estética na sua relação com o belo, o sociólogo italiano nos mostra que a estética é constitutiva do orbe humano, das interações éticas. Mesmo ao crer que a estética na sociedade atual não sirva mais para se conseguir “a graça dos deuses”, ele afirma que “ainda hoje delegamos uma grande parte da nossa felicidade à arte: quando desejamos nos sentir bem, nos divertir, vamos ao cinema, ao teatro, a um museu, ou vamos admirar uma bela paisagem” (DE MASI, 2000, p. 30). Nessa mesma linha, Ariano Suassuna (1979, p. 70) ao discutir o campo estético na arte, assegura que “a satisfação determinada pelo juízo estético se apóia no livre jogo da imaginação, é uma espécie de harmonização das faculdades causada pela sensação de prazer.” Nesse sentido, esses autores estabelecem uma relação entre a ética e a estética por meio dos gêneros do discurso primários e secundários.

A preocupação da estética como ramo da filosofia recai, sobretudo, nos aspectos relativos a beleza, no entanto, tece importantes considerações a respeito de outras categorias, como o sublime, o cômico, o feio, etc. É pelo saber estético

que se pode conjecturar os alcances e simetrias do campo artístico, como também da vida ética, posto que a arte é “o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo, reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias” (FISCHER, 1977, p. 13).

Bakhtin, na sua filosofia do ato responsável reitera que todos os eventos e objetos do mundo material só adquirem sentidos ao adentrarem no universo social do homem, ao se constituírem a partir de centros de valores únicos, ao se humanizarem por intermédio da linguagem. É esse processo de constituição dos sentidos que configura as esferas da vida.

Em sua obra *Estética da Criação Verbal* (2003), o filósofo ao discutir o lugar do herói e do autor na criação artística defende que é somente a partir do evento ético, da experiência vivenciada na sua singularidade que os sujeitos realizam a ação estética. Isto é, o instante primário da criação estética é a vivência, na qual o Eu tem que experienciar, enxergar e apreciar aquilo que está sendo vivenciado pelo Outro sob uma perspectiva exotópica produtiva. Nesse ensaio, o Eu deve colocar-se no lugar do outro como se combinasse com ele, encarregando-se do seu horizonte essencial do mesmo modo como ele o habita e dessa imersão no horizonte alheio aparecerão os vazios que só são visíveis do lugar único do Eu, do mesmo modo diferentes lacunas somente serão compreendidas do posto da unicidade desse Outro.

Nesse sentido, a atividade estética se abre como a possibilidade de um evento de representação do existir ético singular. Ela só principia sua existência quando o sujeito toma uma posição fora do evento do qual fala, do evento do qual compreende, do evento do qual vive, quando esse se conforma pela palavra como representação. A atividade estética inicia dessa condição de extralocalização e estranhamento, da impossibilidade de recomposição do eu e, justamente por isso, é capaz de mostrar, mais do que qualquer outro lugar do discurso, o propriamente humano e as suas relações essenciais” (PETRILLI, 2013, p. 83).

A compreensão e consolidação da atividade estética requerem um afastamento do ato ético que só é permitido pela exotopia, pelo encontro com a

alteridade, pela transgressão da própria identidade do Eu. A relação estética só pode ser conformada na interação Eu-Outro, por se tratar da constituição de sentidos a partir de centros de valores únicos, uma vez que

no mundo da minha autoconsciência, entre meus valores, não figura o valor estético significativo de meu corpo e de minha alma [...] [eles] se inserem em minha atividade que se desenvolve em meu horizonte, e esse horizonte não pode fechar-se e abarcar um eu tranquilizado, e constituir um ambiente de valores para mim: ainda não existo no mundo de meus valores enquanto dado positivo, tranquilo, igual a si mesmo. A relação de valor consigo mesmo é esteticamente improdutiva, e, para mim, sou esteticamente irreal. Eu não posso ser mais do que o portador do desígnio artístico que me dará forma e acabamento, não posso ser o objeto dessa constituição e acabamento, ou seja, seu herói. A visão estética encontra sua expressão nas artes, mormente na criação artística verbal; nela aparece um severo isolamento, cujas potencialidades já estavam presentes na visão e um desígnio formal determinado e demarcado que se realiza através de um determinado material, nesse caso, verbal. O desígnio artístico fundamental se efetua com base no material que é a palavra (BAKHTIN, 2003, p. 203).

A possibilidade de situar-me fora do outro e mesmo assim assumir seu horizonte social só é possível pela palavra tornada discurso em sua materialidade concreta. Esse movimento que localiza as consciências fora uma da outra organiza entre o Eu e o Outro uma ação de distanciamento, de excedente de visão, que alimenta uma efetiva relação de alteridade, uma separação pela qual a vivência do eu só pode tornar-se um ato suscetível de ser contemplado devido a uma feição estética encarnada nos signos, que não é produto do eu, que não se encontra nele, mas no seu outro, posto que em todas as

formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do outro, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento. O autor só se aproxima do herói quando sua própria consciência está incerta de seus valores, quando está sob o domínio da consciência do outro, quando reconhece seus próprios valores no outro que tem autoridade sobre ela (através do amor e do interesse desse outro), quando o excedente da visão (o conjunto dos elementos transcendentais) está reduzido ao mínimo, está isento de tensão e não tem um caráter de princípio. O acontecimento que ocorre se realiza entre duas almas (quase dentro dos limites de uma única e mesma consciência de valores) e não entre o espírito e a alma (BAKHTIN, 2003, p. 204).

Na esfera ética o sujeito é inacabado por natureza e as frestas que lhe faltam são buscadas também na incompletude do outro. Para o filósofo “se eu mesmo sou um ser acabado e se o acontecimento é algo acabado, não posso nem viver nem agir: para viver, devo estar inacabado, aberto para mim mesmo, devo ser para mim mesmo um valor ainda porvir” (BAKHTIN, 2003, p. 34). Exclusivamente, na esfera estética o sujeito pode ser compreendido sob um acabamento provisório que vem da alteridade, somente por meio de representação com signos. Nesse sentido,

qualquer fenômeno, qualquer fato, qualquer produto da atividade do homem podem tornar-se signo estético. O elemento estético funciona, assim como signo de comunicação, abrindo-se para uma semântica do imaginário coletivo e fazendo-se presente na ordem das aparências fortes ou das formas sensíveis que investem as relações intersubjetivas no espaço social (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 38).

A alma da concepção estética, os elementos, as emoções, os deslumbramentos e impressões que circunscrevem os sujeitos no orbe ético são despejados no mesmo recinto, nos gêneros do discurso, pelos quais se tornam referenciais tangíveis à soma do ato ético e da criação estética. O homem no seu mundo interativo da vida cotidiana não pode ver dentro de si e ao ambicionar esse feito, por outro caminho que não seja o reflexo monológico e disforme do espelho, ele deve aproximar-se de um lugar que não seja a própria vida, deve instaurar uma ação de situar-se sob uma visão que o possibilite transgredir a sua condição ética, isto é, por uma representação estética encarnada na palavra dos gêneros do discurso secundários a partir de uma totalidade exotópica.

Mas, essa exotopia aos outros e ao seu mundo não é, claro, senão uma maneira específica e fundamentada de participar do acontecimento existencial. Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo lado de fora [...] O ato estético engendra a existência num novo plano de valores do mundo; nasce um novo homem e um novo contexto de valores — um novo plano do pensamento do homem sobre o mundo (BAKHTIN, 2003, p. 206).

A localidade da estética é uma cultura das fronteiras. Ao se ponderar o universo da criação artística o princípio da exotopia se torna mais claro, nesse

mundo o autor-criador, em seu ato de criação, deve colocar-se nos limites do mundo que está cunhando, uma vez que seu ingresso monologizado nessa natureza afetaria a harmonia estética da criação, tornando-a um ato ético.

Nessa interação, o acontecimento exotópico se torna improdutivo, e assim, o percebimento dos eixos axiológicos são inteiramente imanentes à própria vida vivida em seus distintos horizontes (social, moral, etc.) e quando essa autoridade dos valores submerge somente da categoria do eu, “não há lugar para o tempo desacelerado da criação dos valores, para essa duração dos valores que faz com que nos atardemos nas fronteiras entre o homem e sua vida, então só podemos imitar o homem e a vida, isto é, utilizar negativamente a exotopia”(BAKHTIN, 2003, p. 218), como eu havia feito ao procurar compreender o evento da festa popular sem conhecer a sua vida. Essa reflexão sobre o processo da unicidade e interação das consciências que formam a obra estética fez nascer, a partir da compreensão de Bakhtin (2008b), o romance polifônico como o lugar de vivência de heróis plenivalentes.

Por outro lado, na concepção estética o objeto de sentido não se constitui por mera imitação, ele atesta o lugar do exercício da mudança de posição, do destroncamento, da estranheza, do extraordinário, que procura ressaltar a singularidade do ato ético pela representação numa dada cronotopia.

Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. O cronótopo trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico. Isso significa que, tanto na experiência quanto na representação estética, o tempo é organizado por convenções (PAULA, 2008, p. 199).

O humanismo bakhtiniano ao relacionar as esferas da ética e da estética tem como princípio os sentidos que singularizam os sujeitos nas suas interações valorativas no espaço e no tempo. Os sentidos dos universos culturais como intermédio de todas as relações humanas, nascem por meio de signos, que representam uma parte do mundo ético no mundo estético. É nesse jogo de representação estética da ética que se instaura o simulacro do *como se fosse, mas não o é*, o lugar das possibilidades, o lugar também do

renascimento dos sentidos que autoriza o excedente de visão dos sujeitos. “O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado” (BAKHTIN, 2003, p. 177).

A unidade do mundo da visão estética não é uma unidade de sentido, não é uma unidade sistemática, mas uma unidade concretamente arquitetônica, que se dispõe ao redor de um centro concreto de valores que é pensado, visto, amado. É um ser humano esse centro, e tudo nesse mundo adquire significado, sentido e valor somente em correlação com um ser humano, somente enquanto tornado desse modo um mundo humano (BAKHTIN, 2010b, p. 124).

Os sentidos que se instauram tanto na ética quanto na estética só podem advir das relações entre sujeitos, entre duas ou mais consciências que produzem textos, que interagem em horizontes sociais distintos por meio de gêneros do discurso, que por sua vez se comunicam com a sociedade em que se estabilizam pela sua riqueza e diversidade, posto que “são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Bakhtin compreende os gêneros como atividades relativamente estáveis que fundamentam meios de apropriação dos discursos, enveredados por uma bifurcação que ao mesmo tempo em que separa, também mistura, as possibilidades da comunicação oral e as formas escritas. Desse modo, o filósofo faz uma diferenciação dessas duas possibilidades: uma que se fundamenta na comunicação cotidiana e outra que emerge das interações que são produtos de sistemas com maior índice de acabamento. Os gêneros do discurso primários, de natureza simples, dizem respeito às relações da vida ética, cotidiana, como por exemplo, uma réplica do diálogo fortuito; os secundários, mais elaborados, portanto, aparecem normalmente na forma escrita e expressam os aspectos culturais e ideológicos numa esfera de representação da atividade humana. Em

suas palavras considera que os gêneros secundários do discurso, como uma fotografia de um sujeito dançando frevo, por exemplo, aparecem

em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea (BAKHTIN, 2003, p. 264).

Situada na mesma entrada Marchezan (2010, p. 269) adota os gêneros primários como “enunciados espontâneos do cotidiano, que acontecem principalmente, face a face” e os secundários como “enunciados mais complexos, que compartilham dos valores da sociedade como um todo, mas surgem e atuam mais diretamente em uma área particular: uma ciência, uma religião, uma escola artística, etc”. Em seu entendimento ambos “dão forma à experiência sócio-histórica, que neles se estabiliza; institui e reforça as formas já tradicionais, mas retira da dinâmica do dia-a-dia (dos gêneros primários, portanto) o alimento de sua transformação”.

Essa distinção entre gêneros primários e secundários é determinada pelo uso da linguagem por sujeitos em seu conjunto dialógico em um domínio específico. O gênero primário se transforma em secundário quando perde a ligação direta com a finalidade para qual foi arquitetado, isto é, quando adentra a um espaço exotópico pela representação. Se as relações entre sujeitos inseridos em gêneros do discurso geram sentidos, esses são encarnados em textos, e esse deslocar-se de consciências tornam os gêneros pontos nos quais se entrecruzam os universos da ética e da estética. Certamente, são nos gêneros do discurso, através de textos e enunciados estabilizados que encontramos a materialização desse encontro. Machado (2005, p. 133), pensa que

antes de mais nada, o gênero não pode ser concebido senão como um conceito plural: reporta-se às formações combinatórias da linguagem em suas dimensões verbal e extra-verbal. Além disso, articula formas discursivas criadoras da linguagem, de visões de mundo e de sistemas de valores configurados por pontos de vista determinados. O conceito de gênero segundo a abordagem dialógica de Bakhtin é instância de criação e

acabamento do objeto estético. [...] o gênero organiza a manifestação e promove seu acabamento. Quer dizer: o gênero mobiliza relações entre aspectos internos e externos da manifestação estética [e ética].

Ao considerar os gêneros do discurso como atividades estáveis que afunilam essas esferas, Bakhtin procura compreender sua disposição a partir de três aspectos fundamentais: o estilo, a forma composicional e o tema. “Essa tríade se mistura inseparavelmente na arquitetônica do enunciado e seus elementos são marcados pela particularidade de uma esfera da comunicação e da interação social, bem como da singularidade dos sujeitos falantes (PAJEÚ; MUSSARELLI, 2012, p. 100). São esses três aspectos que se abraçam para constituir e dar sentido às manifestações da cultura popular do carnaval do Recife como gêneros do discurso que misturam os atos éticos e estéticos ao possibilitarem uma localidade exotópica na vivência da festa.

É também por essa estética, como transfiguração da vida conformada nesses gêneros, que o povo pernambucano constrói sua identidade com a cultura popular a partir de imagens grotescas (assunto que discutirei mais a frente). São eles três, por exemplo, que diferenciam uma troça de um clube de frevo nas manifestações do carnaval.

Sobral (2009, p. 68) os descreve, respectivamente, como sendo: a) o modo de dizer, de organizar os discursos; b) a língua, no caso dos discursos verbais; e c) os atos humanos. O tema, para Sobral (2009, p. 75) só é “entendido quando se levam em conta os elementos extraverbais da enunciação ao lado dos elementos verbais; o tema não é fixado, mas dinâmico; é uma mobilização de formas da língua segundo as condições da enunciação, é o lugar em que significação junto com a enunciação produzem sentido”.

Desse modo, Bakhtin nos mostra que para compreender qualquer gênero do discurso é necessário aprofundar o olhar para essas categorias que o sustentam, somente a partir das mudanças ocasionadas em seu interior, pode-se chegar ao entendimento desses tipos relativamente estáveis que juntam distintos textos em

materialidades que se cumprem pelo discurso nas atividades dialógicas e responsivas da vida. A compreensão dos gêneros promulgada por esse filósofo tem o dialogismo da ação comunicativa e a linguagem, enquanto manifestação intensa das relações culturais e sociais, como centro em que ecoam vozes de grupos, de sujeitos que enunciam, travam arengas, expressam valores e adotam atitudes no mundo. É relevante ponderar que os gêneros do discurso estão sempre em um movimento ininterrupto de intercâmbio, eles se oferecem aos sujeitos como recursos para agir e interagir nos orbes da vida.

Na compreensão de Machado (2010, p. 155-7) eles “são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas sim nos processos interativos”. Eles não podem ser confundidos com “procedimentos, com hierarquias, com categorias formais ou estruturas acabadas, pois neles coexistem diversificadas formas de pensar o mundo e a história humana” e por “mobilizarem diferentes esferas da enunciação, representam unidades abertas da cultura. São depositários de formas particulares de ver o mundo, de consubstanciar visões de mundo de épocas históricas” (MACHADO, 2005, p. 147).

Assim, não podem ser compreendidos de modo algum, apenas como solidificações de uma forma linguística, todavia, como uma maneira enunciativa que está amarrada ao contexto das esferas do uso da linguagem, da comunicação social da cultura e aos signos ideológicos propriamente ditos. Daí eles sempre originarem discursos em respostas a outros. Nessa cadeia da comunicação por gêneros nada que é dito é puro, e todo dizer é determinado pelo horizonte social em que é enunciado. Em todo enunciado, desde a réplica cotidiana até as grandes obras complexas, apreendemos, compreendemos, sentimos o intento discursivo ou o querer-dizer do locutor que motiva sua arquitetônica, sua intensidade, suas fronteiras.

Percebemos o que o locutor quer dizer e é em alegoria a essa intenção discursiva, a esse querer-dizer, que é regulado o arremate dos seus enunciados. Esse intuito direciona a escolha do objeto, com seus limites, nas situações concretas da comunicação verbal e necessariamente em relação aos enunciados

anteriores, e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio (BAKHTIN, 2003, p. 281).

Toda compreensão só pode ser estabelecida a partir de um único alvo dentro de um grupo que junta diferentes pontos de visão. Baseando-se na filosofia do ato responsável bakhtiniano Machado (2005, p. 140) diz que tal compreensão “abriga um paradoxo: embora cada ser ocupe um único lugar na existência, ele nunca está sozinho. Por trás desse pensamento encontra-se a noção de como um eu é levado a perceber-se na categoria do outro”. O fato de como o sujeito pode deslocar-se a partir da alteridade. Para que seja possível a compreensão responsiva, o cotejamento de um enunciado concretizado na esfera da interação da vida é necessário que esse esteja parcialmente completo, que tenha sido terminado provisoriamente na esfera estética.

Ao tratar dos gêneros, Bakhtin (2003, p. 299) infere que são três os fatores que determinam a totalidade, parcialmente, acabada dos enunciados. O primeiro fator é o “tratamento exaustivo do objeto do sentido”. Nas esferas criativas, esse fator é relativo, pois depende da intenção do autor ao criar o objeto de sentido, em teoria sempre inesgotável. É essa intenção que liga esse primeiro fator ao segundo: “o intuito, o querer-dizer do locutor”. Em qualquer enunciado podemos perceber o “intuito discursivo” do locutor. É através da compreensão do que o autor quer dizer que é possível determinar suas fronteiras, seus limites permitindo que se capte o todo do enunciado. Outro aspecto que o querer-dizer do locutor determina é o terceiro fator: a “escolha de um gênero do discurso”.

As características específicas de cada esfera de comunicação verbal, assim como as “necessidades da temática”, combinada ao “querer-dizer do locutor” se adaptam ao “gênero escolhido”, ainda que as individualidades dos sujeitos sejam preservadas. Todos os gêneros do discurso possuem uma estrutura relativamente estável, do todo. O nível de individualidade do autor depende do gênero escolhido, em alguns deles apenas essa escolha demonstra o intuito discursivo do

locutor, enquanto outros permitem o uso da criatividade de forma mais livre, isto é do estilo do próprio autor.

Ao olhar para as manifestações do carnaval do Recife, as compreendo como gêneros do discurso, que em suas totalidades apresentam projetos enunciativos claros em respostas à palavras outras, nos quais os sujeitos procuram exaurir as possibilidades temáticas dos seus projetos de dizer ao escolherem gêneros primários e secundários específicos que fazem se misturar atos éticos e estéticos, a partir do estilo, da forma composicional e dos sentidos que dão corpo a uma arquitetônica estética da cultura popular, fixada numa transgressão ambivalente das relações sociais, que se funda nas imagens do realismo grotesco, sobretudo, as que se materializam nos corpos da festa e se reinventam a todo instante, isso porque “da mesma forma que a cultura é atravessada por deslocamentos e transformações, as formas discursivas também são suscetíveis de modificações (PAULA, 2008, p. 199).

Isso posto, compreendo as manifestações do carnaval do Recife como gêneros do discurso, relativamente estáveis, que se reinventam a cada ano para fazer encontrar na sua organização signica as esferas da ética e da estética, sobretudo, as que dizem respeito à *cultura popular*, que procurarei, nas próximas páginas, compreender os seus pormenores e alcances.

Abraçangências, intercâmbios e recintos do popular

Temos de ir até os camponeses, visitá-los em suas cabanas cobertas de palha, participar de suas festas, trabalhos e divertimentos. Na fumaça que paira sobre suas cabeças, ainda ecoam os antigos ritos, ainda se ouvem as velhas canções.

Adam Czarnocki

Ao procurar desconstruir o conceito de *popular*, Stuart Hall (2003, p. 247) evidencia que tem quase tanta dificuldade com "popular" quanto a tem com "cultura". Essa mesma dificuldade perambula por minha consciência e enche de incertezas minhas (in)compreensões. Ao buscar significação para os dois signos juntos, as dificuldades se enchem de verminoses e tornam o campo das definições cada vez mais inexato. No entanto, é isso, ao meu ver, que torna os embates acalorados e ricos, de modo que nessa inexatidão viva, nesse reino dinâmico das incertezas, eu consiga encarnar significações inacabadas para esses epítetos. É esse inacabamento dos sentidos que permite com que *cultura*, ligeiramente já discutida, e *popular* se inventem sob uma multidão de olhares, de vozes e de valorações distintas.

Olhando pela diacronia do signo, *popular* tem sua estirpe no latim *populus*, que por sua vez diz respeito ao *povo*. Os dicionários de língua portuguesa ao definirem *popular*, de modo geral, procuram estabelecer a ligação existente entre esses dois signos e apresentam algumas acepções interessantes, tais como: *aquilo que é relativo ou pertencente ao povo; o que é usado ou comum entre o povo; o que é do agrado do povo; algo vulgar, notório, democrático*. Os sentidos atribuídos ao signo *popular* são conspícuos, e não poderia ser diferente, dado os variados fenômenos da cultura aos quais são atrelados. Ele se infantaria como um palanque de disputas ideológicas que constituem a heterogênea arquitetônica dessa esfera de compreensão.

Tais significações pregadas em ambos os signos, se prestam genéricas e alertam que essa relação transita por terrenos belicosos de indefinições, de fronteiras tênues e significados elásticos e, por vezes, obscuros, sobretudo, quando os colocamos em interação para levar ao centro da cena o Dédalo alcunhado de *cultura popular*.

É, justamente, essa ausência de limites bem definidos que torna rica, porém taciturna, a concepção de cultura popular, é essa desordem fronteiraça, essa possibilidade de troca, de aproximação que leva alguns pesquisadores a pensá-la ligada à cultura de massa, outros considerarem-na como espólio do folclore ou equivalente a ele e ainda existir aqueles que a equiparam aos costumes das classes subalternas, da não elite, e por aí seguem os prumos das discussões que englobam esse formigueiro. Não se trata de uma conceituação pacata, dadas as qualificações que ela recebeu no transcorrer do tempo. Marilena Chauí (2008, p. 59), ao tratar da relação entre cultura e democracia, nos lembra de modo geral que são três as que merecem destaque, ao se considerar a grande temporalidade dos estudos da cultura.

A primeira, no Romantismo do Século XIX, afirma que cultura popular é a cultura do povo bom, verdadeiro e justo, ou aquela que exprime a alma da nação e o espírito do povo; a segunda, vindo da Ilustração Francesa do Século XVIII, considera cultura popular o resíduo de tradição, misto de superstição e ignorância a ser corrigido pela educação do povo; e a terceira, vindo dos populismos do Século XX, mistura a visão romântica e a iluminista; da visão romântica, mantém a ideia de que a cultura feita pelo povo só por isso é boa e verdadeira; da visão iluminista, mantém a ideia de que essa cultura, por ser feita pelo povo, tende a ser tradicional e atrasada com relação ao seu tempo, precisando, para atualizar-se, de uma ação pedagógica, realizada pelo Estado ou por uma vanguarda política.

Cada um desses entendimentos de cultura popular conforma eleições ideológicas bem definidas: a romântica procura globalizar a cultura popular como sentimento patriota, isto é, convertendo-a em nacionalismo; a iluminista alvitra o seu esvaecimento ao propor uma catequização protocolar desempenhada pelo Estado; e a populista anseia apresentar a verdadeira consciência ao povo para que seus modos de vida provoquem alterações sociais revolucionárias (CHAUÍ, 2008).

Desde sua história, vê-se que o projeto oficial e ideológico de constituição do lugar social da cultura popular se torna duvidoso, posto que a arrole ao *povo* sob uma perspectiva de valoração social de rebaixamento, de controle e de marginalização, quando na verdade a concepção semântica desse signo ajuíza a representação de um contíguo de sujeitos heterogêneos que se movimentam por convicções e valores. Um conjunto de singularidades diferentes, pluriformes, ativas, vivas, que formulam suas ações conscientes de acordo com ideologias vitais para o coletivo, as quais dão forma aos seus atos responsáveis nas esferas diversas em que se inserem.

Desse modo, suas manifestações se tornam atos praticados em um determinado horizonte social constitutivo de interações e diálogos nas esferas da comunicação cultural e se instaura por delimitações imprecisas que se arraigam de significação à medida que são considerados os terrenos que elas habitam, assim adquirem sentidos distintos para os folcloristas, para a indústria cultural, para o populismo, para os estudos da linguagem. Nessa direção, Néstor García Canclini (2008, p 207) pondera que o

caráter construído do popular é ainda mais claro quando recorreremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20 e 30), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou para os partidos e movimentos de oposição (desde os anos 70).

Ainda nessa abertura, Catenacci (2001, p. 31) discute popular alinhavando esses desavindos e buliçosos terrenos sobre os quais pairam a unidade da cultura popular, e assim pelo modo de ver do folclore *popular*

é o que se refere à tradição, o depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças exteriores da modernidade. As comunicações massivas, porém, colocam o popular em cena de um modo diferente e são vistas pelos folcloristas como ameaça às tradições populares. A mídia, na medida em que trabalha com as manifestações populares – mito, folhetim, festa, humor, superstição – incorporando-as à cultura hegemônica, assume

um papel de concorrente do folclore. O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é, dessa forma, o que agrada multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. Além disso, para o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição, ou seja, como algo que perdura. Ao contrário, o que tem popularidade na indústria cultural deve ser, após atingir o seu auge, relegado ao esquecimento, a fim de dar espaço a um novo produto que deverá ser acessível ao povo, ser do gosto do povo, enfim, ser popular.

Os esboços sobre os costumes do povo, sob uma perspectiva folclórica, que procedem desde o Século XVIII, ajudaram a tornar aparente a questão do popular e instauraram algumas compreensões frequentes, ainda hoje, dessa noção. Seu grande impulso “ocorreu, propriamente, no romantismo, graças ao estímulo que se deu aos estudos de caráter folclórico, que tiveram como paradigma as pesquisas dos irmãos Grimm” (MATOS, 2010, p. 79).

A imagem de cultura popular atrelada ao homem simples da classe baixa tem sua origem no final do Século XVIII e começo do XIX quando os costumes tradicionais encontravam-se em vias de se desbotarem e o povo se transformou em matéria de importância para os intelectuais europeus. Nessa época esse sistema estava diametralmente abotoado às práticas dos camponeses, principalmente, na Alemanha. É justamente desse período que ressoa a frase do polonês Adam Czarnocki que retomo aqui como epígrafe.

Segundo Canclini (2008) o povo sempre despertou interesse como elemento asseverador da supremacia burguesa, porque azucrino, perturba e funciona como posto do inculto carregando toda aquela coisa que lhe falta, aquilo que se procura rebaixar e abolir da sociedade: a superstição, a ignorância e a turbulência. Por outro lado, o povo também sempre

estimulou uma cultura própria, marcada pela inventividade, vivacidade e inquietação, desmistificando assim, visões consagradas que o considerava inculto, ignorante, passivo e, portanto incapaz de produzir qualquer coisa de valor nos espaços da cultura e da arte (MATOS, 2010, p. 77).

Os fatos que tornam o povo matéria de interesse à compressão da cultura são em si ambivalentes e já evidenciam uma luta ideológica, posto que ao mesmo tempo em que desperta o empenho da hegemonia por aquilo que se quer silenciar, também inventa modos de interação singulares que não se deixam abafar.

Para Jesus Martín-Barbero (2001, p. 36), os românticos abordam por três aberturas à descoberta do povo:

a da exaltação revolucionária, ou ao menos de seus ecos, dotando a chusma, o populacho de uma imagem em positivo que integra duas ideias: a de uma coletividade que unida ganha força, um tipo peculiar de força, e a do herói que se levanta e faz frente ao mal. Um segundo é o surgimento, e exaltação também, do nacionalismo reclamando um substrato cultural e uma alma que dê vida nova à unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica. E por último, um terceiro: a reação contra a ilustração a partir de duas frentes: a política e a estética.

A partir da visão romântica sobre o povo e o popular, os delineamentos do folclore tinham a pretensão de estudar o conjunto de conhecimento do povo, daí a sua raiz etimológica *folk* (povo) + *lore* (conhecimento). Tal expressão foi concebida pelo arqueólogo britânico William John Thoms em meados do Século XIX como aceção de um amálgama das tradições, mitos e crenças de um povo que pode ser percebido por meio das suas invenções simbólicas: vestimentas, comidas, linguagem, arte, religião etc (CASCUDO, 1972). A Carta do Folclore Brasileiro (CNF, 1951) considera que “constituem fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular ou pela imitação”. Para o folclorista Luiz da Câmara Cascudo (1972, p. 15) o folclore “sendo uma cultura do povo, é uma cultura viva, útil, diária, natural. As raízes imóveis no passado podem ser evocadas como indagações da antiguidade. O folclore é o uso, o emprego imediato, o comum, embora antiquíssimo”.

O interesse pelo popular nos estudos do folclore, não estava relacionado com o aspecto cômico, como encontraremos em Bakhtin ao estudar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Para este autor,

a concepção estreita do caráter popular do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída, essencialmente, por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo, posteriormente, os especialistas do folclore consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico ou folclórico (BAKHTIN, 2008a, p. 3)

Nesse sentido, os estudos da cultura popular que se aliam a uma perspectiva folclórica têm como princípio de encaminhamento a conservação da tradição que se eterniza de modo “espontâneo” e anônimo na história dos homens pela tradição oral, pela recuperação dos mitos e costumes perdidos. Eles possuem como característica intrínseca a atitude taxonômica das manifestações culturais, uma vez que o interesse se detém, sobretudo, pelos seus aspectos materiais, sem considerar seu auditório social.

A Carta do Folclore Americano de 1970, segue os mesmos princípios da brasileira e define o folclore como sendo “constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis” (CANCLINI, 2008, p. 213). Portanto, suas compreensões de popular são instituídas, de certo modo, como resquícios enaltecidos de um passado a ser salvaguardado, como

depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças exteriores da modernidade. Os precursores do folclore viam com nostalgia que diminuía o papel da transmissão oral frente à leitura de jornais e livros, as crenças construídas por comunidades antigas em busca de pactos simbólicos com a natureza se perdiam quando a tecnologia lhes ensinava a dominar essas forças. [Assim] permanece uma inquietude romântica que leva a definir popular como tradicional (CANCLINI, 2008, p. 209).

Apesar da fartura de descrições, os folcloristas abonam precárias esclarecimentos sobre o popular, porque enxergam a especificidade da cultura popular na sua relação de fidelidade ao passado campesino, privando seus olhares das variações que redefiniram as sociedades em industriais e citadinas, com isso a conferem uma faculdade de independência idealizada que abole a eventualidade

que elucida e compreende o popular por meio das influências mútuas que estabelecem com a cultura hegemônica. Aí, o povo é, de fato, ideologicamente resgatado, mas não é reconhecido.

Isso se dá nos estudos folclóricos históricos da cultura popular, pelo simples fato de que neles o interesse que constitui seu cerne se volta mais para os bens culturais, tais como: objetos, lendas, músicas etc, do que para os próprios sujeitos em interação. “Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição do que a que sua transformação” (CANCLINI, 2008, p. 211).

A tradição que o folclore pretende resguardar funciona como um dispositivo de seleção ideológica, de invenção, que arremessado em direitura ao passado intenta validar o presente. Assim, em linhas gerais, o folclore é quase sempre um ensaio abatido de deduzir o popular da disposição massiva para estabilizá-lo nas configurações artesanais de produção e comunicação, guardá-lo com muito cuidado e apreço como ressalva de discursos ideológicos e nacionalistas. A respeito da sua relação com a cultura popular, Ortiz (1985, p. 71) entende que “enquanto o folclore é interpretado como sendo as manifestações culturais de cunho tradicional, a cultura popular é definida em termos exclusivos de transformação”. Nesse sentido, cultura popular dissociada do folclore “se reveste, portanto de uma nova conotação, significa, sobretudo função política dirigida em relação ao povo” (ORTIZ, 1985, p. 72).

De certo modo, essa

insistência em defender a tradição e sua preservação como elemento-chave no discurso da conservação da cultura popular reforçou a ideia de uma certa fragilidade das culturas populares, paradas no tempo, presas dentro de seus valores e ações tradicionais diante dos desdobramentos da modernidade e suas tecnologias (HERMANN, 2010, p. 12).

Todavia, nem a modernidade determina suprimir as tradições, nem a sina funesta dos grupos tradicionais é permanecer alheia a modernidade. Ao discutir o lugar de encenação do popular nos processos de entrada e saída da tradição na

modernidade, Canclini (2008) toma como eixo alguns caminhos para arquitetar sua reflexão e afirma que

o moderno não suprimirá o folclore. As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular. O popular não se concentra nos objetos. Popular não é monopólio dos setores populares. O popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições. A preservação pura das tradições não é sempre recurso popular para se reproduzir e reelaborar a situação.

Por essa perspectiva, os folcloristas não se constituem como simples coletores e descritores de manifestações, eles têm sua importância na compreensão de cultura popular no cenário atual à medida que, na leitura de Canclini (2008, p. 220), passem a considerar os processos híbridos da contemporaneidade e percebam que a cultura popular não se restringe apenas aos setores “populares”, que comecem também a

prestar atenção ao fato de que nas sociedades modernas uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microssociais e dos *mass media*. Não há folclore exclusivo das classes oprimidas, nem o único tipo possível de relações interfolclóricas são as de dominação, submissão ou rebelião (CANCLINI 2008, p. 220).

A limitação das fontes dos estudos folclóricos é, de acordo com Golovaty (2010, p. 47) mediado pela leitura de Thompson (2001)¹³ ao discutir o folclore inglês do Século XIX, a principal responsável pela intensidade de exposição descritiva das manifestações culturais, uma comparação estrutural das construções das narrativas dos contos, dos mitos e dos ritos, mas sem ansiedades em arrolá-las com a atmosfera social singular em que são perpetradas, sem apontar o posto social das mesmas e dos costumes que constituem os modos de vida de seus sujeitos e suas relações com a modernidade.

De modo geral, reconhecem-se os esforços dos estudos do folclore na compreensão da cultura popular, no entanto, nesta lida, o que importa não são os

¹³ THOMPSON, E. P. Folclore, antropologia e história social. In: NEGRO, A.; SILVA, S. (Orgs.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001. p. 227-67.

objetos culturais essencial ou historicamente apurados, entretanto, a conjuntura das vicissitudes nas relações culturais, isto é, o que despertará nosso interesse na compreensão da cultura popular viva são os embates ideológicos que podem ser travados na cultura ou em torno dela, as relações de poder que firmemente pontuam e decompõem o campo da cultura em suas camadas preferenciais e marginalizadas. Esse caminho, me alerta, e por vezes me desvia de pautar minhas captações dentro de

abordagens auto-suficientes da cultura popular que, valorizando a "tradição" pela tradição, e tratando-a de uma maneira não histórica, analisam as formas culturais populares como se essas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado ou valor fixo e inalterável (HALL, 2003, p. 260).

Ortiz (1985, p. 70) pensa na mesma direção de Hall, ao compreender que a noção de cultura popular atrelada a uma veia folclórica restaura "invariavelmente a ideia de "tradição", seja na forma da tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis. [...] Isso implica uma posição conservadora diante da ordem estabelecida".

Mesmo de modo desvanecido, já nessa primeira apreensão dos estudos da cultura por uma perspectiva folclórica são evidenciados os processos de hibridização por meio de signos ideológicos, bem como a tensão dos elementos provenientes de diversas classes e povos que erigem um aspecto sempre visto como basilar na compreensão da cultura popular: a distinção de classes; a classe da elite *versus* a classe subalterna; a cultura popular *versus* a cultura erudita.

No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior. O estudo da cultura popular tem oscilado muito entre esses dois pólos da dialética da contenção/resistência (HALL, 2003, p. 249).

Em seu núcleo estão os arrolamentos de poderes instáveis e imprevisíveis que deliberam o tablado da cultura, isto é, as lutas e seus infinitos contornos e desse mesmo modo está em seu imo às interações entre cultura e supremacia. Essa

ocorrência nos mostra que é marca intrínseca da sociedade uma determinada divisão social que “categoriza”, pelas ações do homem, os lugares dos grupos humanos na organização da sociedade, pontos pelos quais partem as compreensões de suas manifestações culturais. Tal disposição torna cada vez mais meticulosos os olhares para as manifestações nomeadas de cultura popular, posto que se arme penosa a possibilidade de compreender os variados movimentos distintos dentro da esfera cultural como expressão da comunidade como um todo, indivisa, como professa de modo global a antropologia.

De tal modo, as linhas indefinidas que dividem as classes na compreensão de suas manifestações culturais fazem desabrochar embates ideológicos, pelos quais cada seguimento procura estabelecer suas formas, seja para resistir, combater, apagar ou estabelecer seus espaços. Esse modo globalizante de compreender os movimentos da cultura sem distinções se torna impossível, uma vez que

a sociedade de classes institui a divisão cultural. Essa recebe nomes variados: pode-se falar em cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida, cultura de elite e cultura popular. Seja qual for o termo empregado, o que se evidencia é um corte no interior da cultura entre aquilo que se convencionou chamar de cultura formal, ou seja, a cultura letrada, e a cultura popular, que corre espontaneamente nas veias da sociedade (CHAUÍ, 2001, p. 58).

A maneira de enxergar a cultura popular inserida em um princípio rebaixador nas aversões sociais é resquício de uma expectativa hegemônica das ciências sociais, que lançava uma apreciação infausta sobre as manifestações da cultura popular, rotulando-as como paióis de emoções, costumes e atos dos grupos que carecem ser cultivados ilesos e estranhos às transformações nas cronotopias globais que os abarcam. Essa briga ideológica de valoração das manifestações culturais que se atrela a um grupo social por meio da distinção é veemente acentuada por Gramsci (1978) que considera a existência da cultura popular na medida em que vive a cultura dominante. Ele vai estabelecer esse ponto em termos de composições ideológicas da sociedade: ao lado da chamada cultura

erudita, prestada na escola e ratificada pelas instituições, existe a cultura cunhada pelo povo, que pronuncia uma concepção de mundo e da vida em contraposição aos projetos oficiais (BOSI, 1977).

Para Martín-Barbero (2001, p. 117) “Gramsci liga cultura popular a subalternidade, mas não de modo simples. Pois o significado dessa inserção diz que essa cultura é inorgânica, fragmentária, degradada, mas também que tem uma particular tenacidade, uma espontânea capacidade de aderir às condições materiais da vida e suas mudanças, tendo, às vezes, um valor político progressista, de transformação”. Tal pensamento também aparece no dizer de Satriani (1986) ao ponderar o folclore como cultura das classes subordinadas e ao dizer que o seu estudo compõe uma das formas de averiguar os valores e a ideologia dessas classes.

A partir do pensamento do sociólogo Florestan Fernandes¹⁴ no seu ensaio “Sobre o Folclore”, Ortiz (1985, p. 70) afirma que esse autor aponta que a atitude conservadora ao se sopesar o folclore, se trata de uma precisão histórica da burguesia europeia. Nesse sentido, para o autor

definir cultura popular como saber tradicional das classes subalternas das nações civilizadas implicaria imediatamente assimilá-lo à dimensão de “atraso”, de “retardatário”. Tal concepção legitimaria a existência de uma dicotomia estrutural da sociedade; por um lado teríamos uma elite que se consolidaria como fonte promulgadora do “progresso”, por outro as classes subalternas, que representariam a permanência de formas culturais que arqueologicamente se acumulariam enquanto legado de um passado longínquo.

Nessa senda, a cultura erudita se torna um valor atribuído à elite social, de modo que o folclore e a cultura popular, ao serem colocados no mesmo balaio, ajuízam os interesses, os valores e o sistema de ideias das classes dominadas, da mesma forma que em outras partes ela se apresenta possuidora de características, que me interessam nesse estudo e que retomarei mais adiante, fundamentais à

¹⁴ FERNANDES, F. Sobre o folclore. In: _____. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 1978. pp. 38-48. (Coleção Estudos Brasileiros; v.8)

resistência, à dominação, à provocação e à contestação, que manipulam de forma irônica as imposturas culturais, como enxerga Bakhtin (2008a).

O historiador Carlo Ginzburg (2008) na introdução de “*O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*” ao resenhar criticamente vários autores que tratam da cultura popular escreve que o emprego dessa apreciação com o fito de descrever crenças, costumes e comportamentos particulares das classes subordinadas foi um acontecimento relativamente demorado e emergiu somente da essência da Antropologia Cultural. Assim, parece fixar-se certa dialética imanente na concepção do epíteto *cultura popular* sendo reconhecida tanto como os fazeres de povos camponeses, quanto às práticas das classes subordinadas dos povos citadinos, isto é, mesmo ao tratar de esferas distintas sempre é considerada por uma perspectiva de abafamento por uma cultura hegemônica, como o pensa o filósofo Antonio Gramsci.

Para Canclini (2008), o lugar que a cultura popular ocupa na compreensão dos atos humanos atualmente se compõe devido ao fato de que a maioria das correntes teóricas que discutem seus fenômenos os tomam como expressões que se caracterizam dialeticamente pela relação do moderno com o tradicional, do culto com o popular e do hegemônico com o subalterno, por isso a diferença conceitual e de objetos dos estudos folclóricos, da cultura de massa e da indústria cultural. Para ele o *popular*

costuma ser associado ao pré moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a re-produzir ciclo do capital e a ideologia dos dominadores (CANCLINI, 2008, p. 205).

E assim, nessa história toda popular é sempre visto como o que é excluído, marginalizado. Os grupos que não possuem riqueza ou não conseguem que suas práticas sejam reconhecidas e mantidas; os sujeitos que não participam da

construção do comércio de bens alegóricos "autênticos"; a plateia apática massiva que é considerada inábil de ler e olhar a supina cultura, porque desconhece a história dos saberes consagrados e científicos (CANCLINI, 2008). Nesse sentido,

o princípio estruturador do popular são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante e a cultura da periferia. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do popular e do não popular (HALL, 2003, p. 256).

A compreensão de cultura popular vista como antítese de uma relação dupla, reservada ao recinto do subordinado, serve como discurso que alimenta uma estrutura hegemônica nas relações sociais, avigorando a imagem de instabilidade e fraqueza dos grupos socialmente organizados rotulados como tais, bem como qualquer que seja a sua produção simbólica.

Vistos como estanques e reprimidos por uma preleção soberana, aprisionados somente nos seus eixos axiológicos, fechados para a alteridade e constituídos sob a égide da permanência do tradicional perante as aberturas da modernidade, a cultura popular se torna de fato subjugada por uma cultura da supremacia e tal relação dialética que procura rebaixá-la se torna dispositivo de controle para categorizar e posicionar em seu "devido lugar" na cadeia ideológica da produção discursiva a cultura erudita e a cultura popular. Esse lugar, de certo modo, evidencia a cultura popular como tudo que é ordenado, preparado e utilizado pelas classes populares, de acordo com o que se arranja na esfera da dominação, isto é, como reprodução ou como disputa, dependendo das qualidades históricas e das configurações de disposição popular (CHAUÍ, 2001).

A demarcação entre o popular e o erudito é volúvel, pois no mesmo ambiente estão contemplados múltiplos rudimentos da concepção letrada e outros de gênese especialmente popular. Martín-Barbero (2001, p. 37) reflete que

a invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias "do culto" e "do popular". Isto é, do popular como in-culto, do popular designando, no momento de sua constituição

em conceito, um modo específico de relação com a totalidade social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta.

Nessa relação, a cultura erudita, culta, se apresenta oficializada, privilegiada pelos meios acadêmicos oficiais da comunicação, pela detenção dos bens e da riqueza, associada ao domínio da escrita, da leitura e da ciência. A cultura popular por seu turno é vista sempre de modo simplista, constituída a partir de uma situação de dominação, em um contexto marginalizado, pela oralidade e pelo lugar comum, ordinário, de vivência do homem.

Ecléa Bosi (1977, p. 41) ao discutir a cultura popular e seus arrolamentos com a modernidade afirma que nessa cronotopia

os novos domínios seriam a inteligência, a vontade, o sentimento e a imaginação de centenas de milhares de seres humanos que vêem cinema, ouvem rádio, vêem e ouvem televisão. A técnica feita indústria permitiu a consolidação de grandes complexos, produtos e fornecedores de imagens, de palavras e de ritmos, que funcionam como um sistema mercantil e cultural. Desse hibridismo advém uma realidade social nova que caracteriza como nenhuma outra o mundo contemporâneo: a cultura de massa.

Esses modos distintos de conceber o orbe simbólico do popular evidenciam uma diferença fundamental entre *povo* como algo vivo e *massa*, como uma mistura de sujeitos estagnos, sem valores fixos, cujas agitações, quando se dão são por entusiasmos pequenos, frios, e não por lutas, por embates. Ela, ao contrário do povo é ininterruptamente apática, inerte, provida de dominação e por isso não consolida atos responsáveis, ações conscientes em direção ao outro, ao coletivo.

Para Bakhtin (2008a, p. 222), a festa popular na Idade Média e no Renascimento na praça pública é composta, exatamente, pelo povo. Ele é quem forma a multidão em regozijo que enche as ruas nos dias de festa, sobretudo, no carnaval. Ele forma

um todo popular, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa. Essa

organização é antes de mais nada, profundamente concreta e sensível. Até mesmo o ajuntamento, o contato físico dos corpos, que são providos de um certo sentido. O indivíduo se sente parte indissolúvel da coletividade, membro do grande corpo popular. Nesse todo, o corpo individual cessa, até um certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, trocar mutuamente de corpo, renovar-se (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, o povo sente sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais (BAKHTIN, 2008a, p. 222).

Ao longo dos tempos o caráter da multidão se intensifica, não mais no sentido de povo, mas por uma vereda massiva. A ascensão da ideologia capitalista vai proporcionar o crescimento do interesse global pela comunicação com a massa, com desígnio de chegar à maioria no cerne de uma população, transgredindo qualquer diferença de caráter social, étnico, etário ou sexual. É a partir da Revolução Industrial, quando o processo de urbanização das cidades rompe os vínculos simbólicos entre a esfera rural da vida comunitária e a nobreza, que a cultura do povo vai ser compreendida sob um processo de homogeneização dos padrões e dos sujeitos para nutrir o apagamento da subjetividade e passar a ser vista como *cultura de massa*. Nesse contexto, ela “satisfaria a uma necessidade imposta e artificial de aprimoramento, mas que não é uma conquista do indivíduo por não ser radicada na sua inteligência e sensibilidade” (BOSI, 1977, p. 51).

Essa cultura, na pós-modernidade, se sustenta de alentos e axiomas instáveis de uma maioria apagada, amordaçada como ancila de um grupo minoritário que dita os modos de agir, o estilo de vestir, de comer, de se comportar e encarna os caprichos de um mundo mercadológico manipulador de uma cultura, que também tem sido chamada de popular e que em sua linha de capital torna os bens culturais entretenimento, produtos consumíveis, em mercado cultural. Essa massa alienada e seduzida pelo capitalismo congrega os moldes ideológicos da classe dominante, tornando-se, portanto, inábil de discernir com nitidez seus próprios interesses coletivos. “A cultura de massa, diferentemente do folclore, não tem raízes na vivência cotidiana do homem da rua. Ela produz modas, mas não foi capaz de criar

nada que se assemelhasse ao jazz do negro norte americano: jazz que a cultura erudita admira enquanto rejeita aquelas modas massivas” (BOSI, 1977, p. 67).

O aspecto alegórico erguido ao redor do popular tanto na acepção do tradicional imutável, do verdadeiro casto, do genuíno a ser preservado, quanto no sentido de uma massa sem competências de estabelecer opiniões adequadas, como um amalgama passível de repressão e controles cominados pela cultura hegemônica fez surgir a crítica da Escola de Frankfurt à despolitização das massas como fundamento da validação da cobiça capitalista pelo comércio dos bens culturais.

Theodor Adorno e Max Horkheimer¹⁵, críticos pertencentes ao grupo dessa escola filosófica, ao se voltarem para a compreensão dos meios de comunicação de massa concluíram que esses gêneros laboravam como recursos de uma indústria de comércio para padronizar os noticiários e os seus serviços. Nesse contexto, o que se chamava cultura de massa aparece sob outra raiz semântica, nomeada de *Indústria Cultural*. Suas concepções críticas se armavam sob entoações pessimistas em respeito dessa esfera ao se aplicarem a tornar evidente a atitude controladora, ambiciosa e mercantil da indústria da cultura, sobretudo, ao considerar a esfera da música. Para eles os frutos desse processo de comércio consistiriam em parte complementar de um jogo que propendia, ao mesmo tempo, estandardizar, submeter a um molde único, os sujeitos e suscitar benesse para os retentores do poder econômico, como vemos acontecer com nitidez no espaço contemporâneo.

Nessa direção, os meios de comunicação populares ou de massa envolvem um alvitre de alheamento, divertimento ou mesmo de desnorreamento que não consente aos sujeitos a reflexão sobre seus próprios atos, sobre seus modos de vida, sobre os elementos que produzem e consomem. Os dois autores enfatizam que essa Indústria Cultural tem em primeiro lugar o desígnio de atingir os seus consumidores a partir da venda, e desse modo, ela é equipolente com qualquer indústria, estabelecida e esquematizada para atender os sujeitos transformados em

¹⁵ HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialéctica del iluminismo*. H. A. Murena (Trad.). Buenos Aires: SUR, 1971. 302 p. (Estudios Alemanes).

consumidores, e assim, os meios de comunicação de massa se apresentam como dispositivos de controle que mais do que oferecer informações aos sujeitos, buscam o seu entretenimento, na maioria das vezes comprado.

“O objetivo nessa perspectiva é o lucro que compensa o investimento e que só o alto consumo pode propiciar. Como alcançá-lo? Atraindo com o maior número de iscas (sincretismo), mas com uma linguagem acessível ao maior número de consumidores (homogeneização)” (BOSI, 1977, p. 44).

A concepção de Indústria Cultural se materializa como um terreno complexo e resvaladiço ao atribuir o caráter popular aos seus bens culturais, porém, excita nossas mentes ao nos colocar a refletir sobre a diferença efetivada por alguns teóricos entre arte enquanto representação do “bom gosto erudito” e cultura de massa como desenho de um *ethos* rebaixado. Entre “cultura popular” como lugar de entraves sociais e “cultura popular” como espaço de constituição e negociação de bens culturais de alcances massivos. “A expressão “indústria cultural” cunhada por Adorno faz supor que há, no mundo ocidental, uma indústria focada na cultura. Reproduzida em série, essa cultura era vista como mercadoria: traço que a separa de sua aura artística (OLIVEIRA, 2010, p. 277).

Essa indústria se apropria dos meios de comunicação para impor cobiças e escolhas às massas, encaixotando suas consciências ao engranazar o anseio de precisões, necessidades nímias, inúteis. Ao comercializar a cultura, ela deve aliciar os sujeitos que se tornam consumidores, e para tal, não pode assombrá-los, instigá-los a reflexão, instaurar discursos que o perturbem, todavia, ao contrário deve se aproveitar de suas experiências, daquilo que eles já sentiram, viram, já conhecem, para oferecer bens culturais consumíveis com novas roupagens e prazos perecíveis. Nessa relação de interação entre a cultura popular e a cultura de massa, o popular

é concebido como *beauté du mort*, ele é reificado e objetivado enquanto memória nacional. A cultura popular deve ser preservada porque em sua essência ela é tradição e identidade. Os meios de comunicação de massa pertencem ao domínio da quantidade, eles massificam e uniformizam a

diversidade. [...] O folclore precisa ser preservado da contaminação profana do mundo moderno. Popular é cultura, a massa é técnica (ORTIZ, 1985, p. 105).

Nessa acepção, a cultura se torna um conjunto de bens negociáveis de lazer e distração, de divertimento, que geram lucro a todo custo e a sua decorrência é uma preponderância apologética da tecnologia que se torna isca das massas, como um meio de estorvar suas consciências, basta ver a indústria de eletrônicos no mundo. A cultura se torna um recinto ilusório que domina a alma do sujeito ao oferecer, prometer e ao mesmo tempo negar, privar e enganá-lo disfarçadamente. E nesse contexto, popular é aquilo que é vendável em larga escala, aquilo que agrada uma maioria desbotada por um período acanhado de tempo, aquilo que deve ser comprado, usado e relegado ao esquecimento logo em seguida, tudo aquilo que parece ser descartável pelo mercado capitalista, aquilo que enche de dinheiro os bolsos de uma minoria condescendente que detém os meios de produção da base material e tecnológica na “cultura industrial, que manipula ilusões, ou, no melhor dos casos, repete lugares-comuns da ideologia corrente” (BOSI, 1977, p. 49).

Considerando a esfera da industrialização da cultura, Stuart Hall (2003, p. 253) entende que

o significado que mais corresponde ao senso comum: algo "popular" é aquilo que as massas escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciar imensamente. Uma definição comercial de mercado: aquela que deixa os socialistas de cabelo em pé. É corretamente associada à manipulação e ao aviltamento da cultura do povo.

Evidenciamos desde já, que do mesmo modo que o faz esse autor na totalidade da sua reflexão, nesse trabalho também não se buscará compreender as sendas da cultura popular considerando essa acepção semântica para o termo, no entanto, não serei ingênuo de desconsiderar esses fenômenos que interferem nas relações e interações que armam a cultura popular, e por esse motivo me faço a mesma pergunta desse pensador: em que medida é “possível hoje nos propormos a escrever a história da cultura popular sem levar em consideração a

monopolização das indústrias culturais, por trás de uma profunda revolução tecnológica?” (HALL, 2003, p. 253).

Considero que o espaço revolucionário que a tecnologia proporcionou às relações humanas, mesmo mediadas pela indústria cultural, são pontos importantes para se compreender os recintos do popular, do mesmo modo que os aspectos da tradição instituídos pelo folclore. A respeito da sociedade das massas, Domenico De Masi (2000, p. 75) observa que tal fenômeno não foi de todo malfazejo, uma vez que “os teóricos “do sistema” falam disso num sentido positivo: observam que nunca antes desse momento as massas tinham irrompido com tanta força na história humana, que até então era uma história de elites e de príncipes, de caudilhos e de governantes”. Porém, para mim a cultura popular não se trata do lugar puro de conservação das tradições em aversão aos processos da modernidade, nem às formas e produtos que as sobrepõem no solo sobre o qual as mudanças acontecem.

O exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e o transnacional de bens simbólicos (CANCLINI, 2008, p. 245).

Veremos mais adiante que a cultura popular na verdade tem se tornado lugar de hibridez de todas essas esferas, mas que ainda preserva suas características principais: a revolução e a ambivalência de embates ideológicos, mesmo na Indústria Cultural. Ainda com o apagamento subjetivo que é esparzido aos indivíduos no reino dessa indústria, como recinto do popular, as relações que se constituem entre os sujeitos evidenciam de certo modo uma associação de classes, uma vez que o mercado cultural quer atingir seu alvo: tanto a cultura “popularesca”, como também a cultura erudita.

Embora segregatórias, as interações estabelecidas nesse domínio da cultura ratificam também os embates para consolidação da identidade do eu a

partir do outro, como veremos mais adiante quando tratarmos do Clube das Máscaras O Galo da Madrugada no carnaval de Recife, desse modo o jogo interativo de classes ainda é visível, mesmo que desbotado e os limites entre cultura popular, indústria cultural e cultura de massa, se tornem tênues.

A distinção entre cultura de massa e cultura erudita traçados pelos críticos da cultura de massa não são, de fato, um corte tão claro ou tão firme como alegam. É interessante a maneira como os limites traçados entre cultura popular e arte, ou entre cultura de massa, cultura erudita e cultura folk, são constantemente desafiados e reconsiderados. Esses limites não são consistentemente objetivos ou historicamente constantes. Pelo contrário, são duvidosos, descontínuos e variáveis (STRINATI, 1999, p. 281).

A relação estabelecida de univocidade entre a cultura popular e cultura de massa, ou indústria cultural, faz emergir um legado incerto da visão de popular, posto que apresente valorações sociais e axiológicas que dicotomizam a cultura como “superior” e “inferior”, em que sempre a cultura popular será vista sob um aspecto de inferioridade, algo carente de amparo e a concepção de popular como lugar de negociação entre diferentes aspectos da cultura baixa, como algo produzido pelo e para o povo simplório e a cultura superior como aquilo que se afilia a um grupo abastado, quando na verdade a cultura popular é o recinto de conflitos e contradições que possibilitam os embates sociais e desse modo seu estudo não pode se erigir somente se considerando esses dois pólos de modos separados: uma independência legítima ou um total encaixamento. Ao se considerar apenas uma dessas possibilidades o estudo da cultura popular se torna monológico, acabado e indiferente à riqueza que o torna uma arena de disputas sociais e políticas.

Nesse sentido, aqui, o interesse é olhar essas duas possibilidades de modo dialógico, se dando ao mesmo tempo, para compreender como a circularidade cultural rescinde os traçados dualistas do popular como cultura, essencialmente, independente e desprendida da erudita ou, ao contrário, como cultura que se constitui de estilhaços desfigurados dessa última, da realidade de nomeação social que sofre (GOLOVATY, 2010) para erigi-la como o local de disputa, de

interação e embate ideológico de classes, uma vez que suas formas culturais são intensamente desarmônicas e jogam com as incongruências quando interagem no império do *popular*.

“As culturas não existem fora da relação entre as diversas formas culturais, e tampouco existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominações culturais” (HALL, 2003, p. 238). As castas de uma classe não se acham inalteravelmente registradas na cultura antes que esse embate se principie, esse evento, como já discutimos anteriormente, é mostrado pela palavra, que denuncia e arma a ideologia de cada uma delas. Nessa interação,

há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Essa é a dialética da luta cultural. No atual, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam a cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2003, p. 255).

E essas lutas só podem ser vistas e compreendidas via signos ideológicos. É por essas veredas que procurarei compreender a cultura popular, como um palco de negociação entre forças relativamente díspares, como enxerga Mikhail Bakhtin (2008a), as culturas armadas não como modos tradicionais de vida, mas como meios de peijas que continuamente se entrecruzam, posto que suas manifestações que travam embates proeminentes abrolham exatamente nesses nós de entrecortes. Esses nós são amarrados na cultura popular cômica, mediada pelo riso festivo e alegre para compor as formas do realismo grotesco. “Essas formas tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça (BAKHTIN, 2008a, p. 85).

Ao procurar compreender o popular, estabelecendo uma filosofia do riso, esse autor não torna estéril tal concepção reduzindo-a a uma categoria de desprezo ou de arrebatamento, mas restabelece-lhe o dinamismo que consente vincular desarmonicamente uma globalização nos modos de vida dos sujeitos de classes distintas, olhando as forças que agem a partir dos diversos grupos socialmente organizados que interagem numa dada cronotopia.

Em sua filosofia, nenhuma recepção é passiva e nenhum conhecimento é estático e acabado, o que faz da cultura popular um lugar de troca, e desse modo qualquer manifestação da cultura só pode ser popular na medida em que germine revoluções. Ele sopesa a cultura popular não como um fenômeno estagnado, concreto e inalterável; mas como algo que se apresenta em tensa e contínua transformação e (re)elaboração dos relacionamentos, das influências, das incompatibilidades, ao integrar as relações de crise e subversão nas construções sociais sucessivas. Trata-se, pois, em sua perspectiva, de uma esfera na qual as formas e manifestações são sempre variáveis: a cultura popular viva que organiza os modos e meios de interação dos sujeitos e se torna palco de conflitos culturais latentes. Assim, na cultura popular tudo é mistura, tudo é mistura ideológica de (re)significação!

Na cultura popular, considerando seu contexto social, suas relações e tensões, é possível pensar que o próprio movimento não apenas absorve uma ideia pronta; também a incorpora e a (re)elabora ativamente. E essa capacidade de apropriação de uma cultura por outra se dá tanto pela cultura erudita quanto pela popular, transformado essa relação não em uma, mas em várias vias de mão dupla (OLIVEIRA, 2010, p. 285).

A cultura popular, principalmente, é arranjada em torno da incongruência: as seivas populares *versus* os grupos hegemônicos, mas uma incongruência que se dá no mesmo espaço e que não apaga seus agentes. Ela é um dos recintos em que a luta a favor ou contra a cultura oficial é aliciada; é o local que a ideologia oficial encontra forças para agir, assim ela corporifica o galardão a ser ganho ou dissipado nesse embate. Bakhtin (2008a) considera que pareado à cultura oficial existe a cultura inventada pelo povo, no sentido contrário aos traçados oficiais. Portanto, pondera que

as camadas inferiores dos povos civilizados também criam cultura, que a cultura popular nasce nos entremeios dos embates ideológicos estabelecidos no cotidiano. Esse pensamento ergue um movimento dialógico na concepção de cultura popular que se tornou uma corrente responsável pela alteração de nossos entendimentos a respeito da cultura do povo nas mais variadas esferas.

Nesses lugares, ele enxergou a luta e envolvimento de classes distintas, que em jogo dialógico se completam de certo modo. Assim, como para Bakhtin, não é do meu agrado, olhar para a cultura popular sob uma perspectiva segregatória, com resquícios de um marxismo enrijecido que reflete e refrata uma luta de classes evidenciada somente pela hierarquia social, tampouco por uma perspectiva que a toma como objeto abstrato que se impõe às relações sociais e à consciência humana.

Ao contrário, me reverbera compreendê-la na direção em que ela seja constituída de atos e artifícios híbridos e intrincados que reúnam, encarnem e refratem signos ideológicos oriundos de distintos lugares e direções, de sujeitos díspares, de identidades infindas, de classes e povos, que ao serem postos em relação, em jogo dialógico, em arenas discursivas, fundam suas identidades pela alteridade, pela relação turbulenta com o outro evidenciando suas lutas. Nessa vereda, partilho do pensamento de Chartier (1995, p. 6) de que seja

inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais.

Ao impregnar minhas consciência por essa vereda dialógica que junta tudo no mesmo balaio para ver o que surge da interação, procurarei na tentativa de compreender a cultura popular que conjectura a estética da festa do carnaval do Recife, trilhar pelo caminho que desbravou Mikhail Bakhtin ao voltar suas atenções para tal tema e desenvolver estudos basilares, por meio dos quais se

evidencia “por qué los investigadores deberían concentrarse más en el estudio de las conexiones entre las culturas populares y las de las elites que en las diferencias que separan a ambas” (VAUTHIER, 2006, p. 656).

Sua principal cobiça, em todos seus estudos, era abarcar a vida de dentro dela própria, como lugar de nascedouro das ideologias. Para Bakhtin (2008a), o que interessava ao auscultar a cultura cômica popular, encarnada na obra de Rabelais, era o jogo, a luta entre essas duas culturas se dando nos mesmos espaços. Assim, ele buscava na obra o francês

a grande linha principal da luta de duas culturas, a cultura popular e a cultura oficial medieval. Observamos várias vezes que essa grande linha se ligava organicamente aos ecos da atualidade, aos acontecimentos grandes e pequenos dos anos, meses e mesmo dias, em que Rabelais escrevia as diferentes partes do seu livro. Pode-se dizer que toda a obra, do começo ao fim, saiu do próprio centro da vida da época, na qual o autor era um participante ativo ou uma testemunha interessada (BAKHTIN, 2008a, p. 385).

No trabalho do filósofo são evidenciadas as contradições, mas não de modo esquemático em que o popular ostenta uma patente hierárquica arraigada de poderes que debelem a cultura oficial e seus constituintes e nem de uma maneira acastelada como um meio de uso particular de um determinado grupo ou classe social. Ele reconhece que “nesse espetáculo real sem palco, onde se dava os festejos populares, é impossível traçar uma fronteira nítida entre a realidade e o símbolo” (BAKHTIN, 2008a, p. 213). Essa falta de palco é qualidade de todas as configurações da festa popular. Ela libera a “verdade utópica que se representa na própria vida. Por um breve período, ela se torna até certo ponto uma força real que pode servir para punir inimigos hereditários da verdade” (BAKHTIN, 2008a, p. 231). No entanto, há aí uma diferença de classes, há “uma fronteira interna, clara, que delimita os dois aspectos: mesmo existindo lado a lado, eles não se confundem, não se misturam (BAKHTIN, 2008a, p. 83).

Portanto, sua cobiça, assim como a minha, é ver no jogo que esse encontro proporciona, no âmago de suas manifestações, a interação, o diálogo, a

transgressão, as transformações, a ambivalência dos atos dos sujeitos que vivenciam o tempo alegre da festa. Nesse sentido, o popular se configura como

toda manifestação cultural de caráter universal, nascida de modo espontâneo e totalmente diferente a tudo que seja imposto pela cultura oficial. [Aquilo] que desconhece normas e limites, está acima de qualquer tipo de aprovação social. [Aquilo que] não conhece fronteiras de tempo nem lugar [e que] envolve elementos humanos, éticos, políticos e sociais, sem descuidar da forma, evocando sempre a beleza (MATOS, 2010, p. 87).

Bakhtin (2008a) ao procurar abranger os mecanismos que arquitetam a cultura cômica popular nos festejos e nas interações da praça pública na Idade Média Bakhtin se voltou para três instâncias encarnadas na obra do romancista francês François Rabelais, quais sejam:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas e etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversas naturezas: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.) (BAKHTIN, 2008, p. 4).

Nelas, ele procura compreender os aspectos populares da cultura do povo, ao abranger os mecanismos que arquitetam as manifestações cômicas dos festejos e nas interações da praça pública na Idade Média por meio da palavra do escritor francês, por considerar que “sua obra constitui uma enciclopédia da cultura popular” (BAKHTIN, 2008a, 50). Seu pensamento é dilatado e de raiz. A ele toda seriedade unilateral, todo dogmatismo são estranhos. Sua concepção estética não aprecia a negação abstrata e imaculada, nem a afirmação monológica, posto que se pautem nas interações vivas, dinâmicas na praça pública, nas imagens ambivalentes da cultura popular destituída de qualquer inocência, recheada de riso e da audácia cômica que não necessita da condescendência oficial.

Ele tomou de fontes orais um número considerável dos elementos de sua linguagem: trata-se de palavras virgens que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema da linguagem escrita e impressa. Os léxicos de quase todos os ramos da

ciência saíram, na sua parte, da linguagem oral e pela primeira vez participaram de um contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca (BAKHTIN, 2008a, p. 402).

Ao ter como fundamento as práticas cotidianas, da praça pública, das feiras, dos ambientes intimamente ligados ao povo, ele revela os lugares que refletiam e também de onde emergiam indícios que identificam as ideologias que circulavam na sociedade medieval. Assim, em seus estudos da cultura popular esse filósofo voltou suas lentes para o corpo grotesco materializado no espaço público. Para Rabelais,

o corpo é a forma mais perfeita da organização da matéria, portanto, é a chave que dá acesso a toda matéria. A matéria de que é feito o universo desvenda no corpo humano sua verdadeira natureza e todas as suas possibilidades superiores: no corpo humano, a matéria torna-se criadora, produtora, destinada a vencer todo o cosmos, a organizar toda a matéria cósmica; no homem, a matéria toma um caráter histórico (BAKHTIN, 2008a, p. 321).

Nas palavras de Ponzio (2008, p. 170) ele dirigia “a atenção especial ao riso ritualista e à festa popular, encontrando neles a chave para explicar imagens específicas, motivos e gêneros de produção artística da cultura popular que penetram na literatura oficial, como no caso de Rabelais”.

No centro desse universo popular, festivo, risível,

assiste-se a uma liberação consequente da palavra e do gesto dos tons penosamente sérios da prece, da lamentação, da humilhação, da piedade e daquelas, ameaçadores, da intimidação, da ameaça, da interdição. Todas as expressões oficiais que os homens da Idade Média empregavam, estavam exclusivamente impregnadas por esses tons, estavam envenenadas por eles, pois a cultura oficial ignorava a seriedade isenta de medo, livre e lúcida (BAKHTIN, 2008a, p. 334).

Portanto, os estudos da composição de Rabelais configuram grande autoridade para o entendimento de popular hoje, como o lugar do destronamento, do embate entre o pequeno e o grande em pé de igualdade. Para Bakhtin (2008a), Rabelais se tornou um exímio porta-voz da cultura cômica popular pelo motivo de ter por escora as práticas cotidianas que acentuam a civilização humana, por ser

um presunçoso apreciador das festividades, das relações estabelecidas na praça pública, do grotesco que constituía os personagens do carnaval e que serviam de nascedouro do qual provinha a riqueza que recheia a sua obra, pela qual inventa um mundo infinito das formas e manifestações do riso, contrapondo-se à oficialidade, à entoação sisuda, monástica e ortodoxa do seu tempo. Em sua época,

o mundo era visto como alienante e terrível, equilibrando-se na iminência da destruição cósmica e da danação eterna. [...] Esse terror cósmico foi pela teocracia reinante para subjugar a população e legitimar a visão de mundo medieval hierarquizada e o elaborado sistema de tabus e proibições que a reforçavam. [...] A cultura festiva popular desenvolveu-se, especificamente, para combater esse horror e amparar uma verdadeira audácia humana por meio da celebração do corpo humano, imortal e coletivo (GARDINER, 2010, p. 225).

O riso era a arma humana de combate a esse mundo monológico e Rabelais percebeu muito bem isso, por isso sua linguagem “correspondia a um novo mundo. Daí as variações e as irregularidades” (OLIVER, 2006, p. 23). Para Gardiner (2010, p. 229), a aposta desse romancista parecia

uma brincadeira livre e alegre, mas que procurava dissipar a atmosfera de seriedade malsã e mentirosa que envolve o mundo e todos os seus fenômenos, [visando] fazer com que ele tome um aspecto diferente, mais material, mais próximo do homem e de seu coração, mais compreensível, acessível, fácil e que tudo dele se diz adquira por sua vez tonalidades diferentes, familiares e alegres, destituídas de medo.

No íntimo de sua dessemelhança tais feitos e eventos – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, etc. – constituem artefatos da cultura popular, principalmente, da cultura carnavalesca, na qual todos esses rituais e espetáculos instituídos pelo caráter cômico ofereciam uma visão de mundo, dos sujeitos e das suas relações inteiramente distintas, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; em que parecia ser construído ao lado do mundo oficial um segundo mundo e uma segunda vida, uma espécie de dicotomia que se fundamentava nas práticas do cotidiano (BAKHTIN, 2008a).

Por intervenção do riso do povo e da desonra dos símbolos ajuizados, o pavor absorto do incógnito fazia-se carne, convertido em assombro grotesco, feito para fazer rir e para ser dominado (GARDINER, 2010). Por isso, os aparelhos reguladores do poder comandados por agelastos, que para Bakhtin (2008a, p. 233) se tratam daqueles “homens que não sabem rir, adversários do riso”, procuraram ao longo da história reprimir as formas derrisórias nas manifestações da vida pública, no entanto,

moralistas, teólogos, agentes do Estado sabem que eles não podem abolir por completo o riso. Ao menos, que o riso se discipline; que ele se faça polido, discreto, elegante, distinto, se possível silencioso, e que só apareça por motivos válidos: ridicularizar os defeitos, os pecados, os vícios, reagir a inocentes brincadeiras com a finalidade recreativa. [...] A simples ideia de que o trágico possa ser cômico constitui uma monstruosidade em relação a esse pensamento do unilateral e do exclusivo (MINOIS, 2003, p. 318).

Em Rabelais, o riso aparece como regeneração e subversão desse pensamento unilateral, daí Bakhtin (2008a) o reconhecer como o “mais democrático dos modernos mestres da literatura” cuja sua basilar qualidade é justamente a de estar, mais que alguns outros autores, cuidadoso e congregado às fontes populares que instauravam a unidade da cultura de seu tempo, essas que encarnam pelo riso a arquitetônica do conjunto de imagens grotescas no interior de seus escritos. Para ele, esse riso é antes de mais nada, um riso festivo.

Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato cômico isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular é inerente a natureza do carnaval); todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal, atinge todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 2008a, p. 10).

As imagens rabelaisianas são prenhes desse riso e, por isso, são verdadeiras alegorias que formam o princípio material e corporal, que é o da festa, do banquete, da alegria, que subsiste consideravelmente na literatura e na arte do

Renascimento. Em Rabelais, esse ato evidencia o realismo grotesco de que fala Bakhtin (2008a, p. 17), – e que discutirei com mais apreço adiante – por meio do “rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. Esse movimento para a terra, a orientação para baixo

é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. A orientação para baixo é própria das lutas, das brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham. Enterram. Ao mesmo tempo, são criadores: ressecam e ceifam (BAKHTIN, 2008a, p. 325).

São essas imagens que configuram as manifestações da cultura popular na Idade Média e que reconstroem um riso que resiste e escapole aos amoldamentos instaurados pelos cânones e regras da arte literária em voga. Um riso coletivo, um riso popular, um riso que se opunha a tudo o que se configurava em impostura, a tudo o que era cominado, ajuizado. Esse riso que está por detrás do sério e que se apresenta na obra de Rabelais evidencia um dos principais atributos que Ponzio (2008) considera ter a cultura popular: “a relação entre ideologia oficial e ideologia não oficial, que pela comicidade popular põe em discussão as formas da cultura dominante”.

Vê-se, pois que a porta de entrada escolhida por Bakhtin para estudar a cultura popular na Idade Média e no Renascimento fora o riso, por esse evidenciar os lugares em que aconteciam os jogos de classes, que congregava na mesma atmosfera a praça e o palácio, evidenciando uma a ordem estética da cultura popular. Por esse evidenciar os encontros de palavras. Bakhtin (2008a, 57) considera que

a atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso, a grande literatura deve admiti-lo

da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.

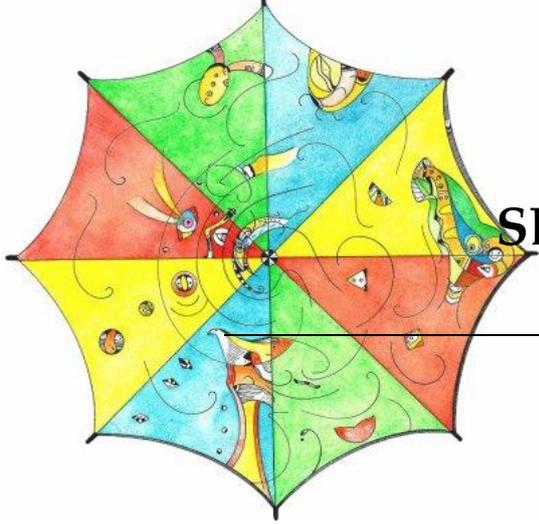
Daí podermos falar em hibridismo cultural ao considerar a cultura popular como o lugar que aglomera elementos distintos para enunciar verdades outras, que por sua vez caracterizam o aspecto circular e ambivalente das interações entre as culturas, entre as classes sociais. Ela é, como prefere pensar Canclini (2008), constituída de processos híbridos e complexos que usam como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e povos. Por processos socioculturais nos quais composições ou práticas circunscriptas, que co-existiam de modos relativamente apartados, se acertam para provocar novas interações, artefatos e práticas. Daí a cultura popular ser mestiça, híbrida, porque se trata de um movimento heterogêneo de manifestações distintas que não se inserem no interior de um sistema único, posto que ela seja plural (ORTIZ, 1985).

Essa conjunção se dá de forma dialógica com comandos dos dois lados e como lugar de encontro, de hibridez. Ela se torna um traço distintivo do homem, cumulativa, transmissível e dinâmica, tradicional e transformadora, ao se materializar por meio de ações éticas e simbólicas que configuram um sistema de sentidos mediante o qual uma sociedade é refletida, reproduzida e experimentada na sua vivencialidade intensa. Ela se torna cosmopolita.

A cultura popular híbrida segue ajeitando-se às novas situações e busca encaixar-se, sem grandes ressalvas, aos meios modernos e tecnológicos de comunicação uma vez que não se possa compreender a tradição sem compreender a inovação. Nela, não se procuram ver os influxos entre culturas, porém, os modos como o novo e o arcaico se entretêm e como as amarrações ficam frouxas, para serem reelaboradas a qualquer tempo, posto que não se trate de meras e enfraquecidas junções, todavia de contradições, união de vivências diferentes em um mesmo espaço.

Desse modo, diante desse “conjunto de fazeres plurifacetados e desafiadores de cunho popular se faz necessário, de antemão, ajeitar o espírito,

aguçar a sensibilidade, despir-se de preconceitos e navegar num “mundão de milagres”, reencontros e descobertas (MATOS, 2010, p. 88). É exatamente isso que farei nesse trabalho. É por essa hibridez de concepções, todavia tendo escora na derradeira concepção de cultura popular discutida, que procurarei compreender as palavras, os signos ideológicos, os embates, as interações que se dão nas festividades do carnaval do Recife e que se vestem pelas manifestações enquanto gêneros do discurso, vivenciados e construídos na rua pelo povo, que se configuram como *cultura popular*.



SEGUNDO DIA DE FESTA



CULTURA POPULAR COMO ATO DE AMOR

Fonte: Desfile das agremiações carnavalescas na Avenida Dantas Barreto. Recife, 2014.
Foto capturada por Hélio Pajeú.

O popular vivenciado pela ideologia não oficial

*Oô pernambuco ô, vim aqui só para te lembrar
Para acordar a memória de um povo cheio de história
Que aqui também
Em se plantando tudo dá*

*Cadê o verso imortal de João Cabral?
E Pena? Que hoje ninguém sabe recitar?
A lira de Manoel Bandeira, Capiba, Nelson Ferreira
Voltei Recife, Luiz Bandeira vim cantar*

*Cantar em verso e prosa
Esculpir Brennand na memória popular
Acordar esse povo guerreiro
Pra encenar a verdadeira história
Do teatro Valdemar*

*Cantar Lua Gonzaga
Reviver Gilberto casa grande e senzala
Tocar o tambor que vem do negro
De um maracatu certo
Chico mangueboy, Alceu, Naná*

*Rodar, rodar e avisar
Que essa é a terra da alegria de Chacrinha
E que o presente é a ponte
Entre o que foi e o será
Cantemos nossos astros da cultura popular*

*Ô batam palmas Pernambuco vai passar
Desfilando na avenida da memória popular*

*(Memória Popular, de Nena Queiroga,
André Rio e Beto Lea)¹⁶*

O primeiro dia de festa, no qual discuto cultura e cultura popular, foi escrito de modo mais teórico de propósito, exatamente para contrastar com esse que se inicia agora. Ele foi construído nos moldes acadêmicos para refletir como a cultura é pensada nessa esfera. A partir daqui, pretendo

¹⁶ Faixa 7 de áudio do DVD no anexo. *Memória popular*, na voz de André Rio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IKKpiINVlk>

levantar uma reflexão sobre a cultura popular carnavalesca, no que concerne à festa de carnaval do Recife, tendo como alicerce pedaços de falas de alguns sujeitos que a vivenciam paulatinamente como um ato ético, e por esse motivo, pela natureza do que seja cultura popular para esses viventes, não posso tornar a minha palavra *teorética* e *academicista*, porque desse modo massacrarei toda a infinitude da riqueza que permeia essa cultura popular acalorada, vivida amiúde por esses brincantes.

Declaro, desde já, que não enxergo outro jeito de encarar essa labuta a não ser por meio das minhas memórias construídas no processo de vivência etnometodológica que me inseri nos últimos tempos e pelo que guardo da pouca interação que tive com esses sujeitos. Elas, minhas memórias, imbricadas pelas deles, inclusive, anunciarão e permearão o modo de *cultura popular* que procurarei discutir nesse segundo dia de festa. Vamos a elas.



No andamento de colheita dos dados para conceber o objeto de compreensão dessa pesquisa eu me debandava pelas ruas do Recife e Olinda, debaixo do sol quente, atrás de textos que pudessem me fazer compreender melhor a estética da cultura popular do período carnavalesco. Qualquer manifestação que se relacionasse ao carnaval lá estava eu no seu cerne pesquisando. A minha agenda nesses dias era farta.

O carnaval de 2014 chegaria com certo retardo, de acordo com o calendário só se concretizaria no início do mês de março, logo, o mês de fevereiro inteiro fazia a cidade do Recife *frever* com as famosas e acaloradas prévias carnavalescas. No dia 16, um domingo radiante, o céu se cobria de um azul intenso como de costume. O sol brilhante da cidade já anunciava a quentura que os foliões que se dispusessem sair para rua naquele dia teriam de enfrentar. Empolgado com a energia da cidade e

da festa, nesse dia saí cedo de casa para *experienciar* as Virgens de Olinda¹⁷, um bloco desmedido que sai na beira mar de Olinda e que descobri coberto de aspectos semióticos, mas que infelizmente tive que retirar dessa pesquisa por circunscrevê-la, mais tarde, apenas às manifestações do carnaval do Recife, como explicitarei os motivos anteriormente.

Peguei um ônibus na Cidade Universitária e no meio do caminho os passageiros que subiam no mesmo iam desvendando, pra mim, porque o bloco era assim nomeado. Homens vestidos de mulher e mulheres travestidas de homem tomavam espaço nos bancos e nos corredores lotando o meio de transporte no qual eu me encontrava. Lembrava-me a todo instante da Jega Pintada lá de Exu, que Rosa havia me levado para ver numa noite de carnaval da minha infância.

Todo movimento, cada palavra enunciada aguçava o meu olhar e meus pensamentos. Por instantes me constrangi por não estar travestido e tive vontade de abrir as portas das ortodoxias para me jogar naquela alegria ornamentado por uma minissaia. Ali naquele meio, eu parecia *anormal* diante da brincadeira e atraía os olhares festivos daquele povo, posto que estive vestido apenas de Pajeú, de pesquisador, de folião sem trajar um vestido ou uma peruca loira. Aquilo tudo me maravilhava e aguçava minhas percepções, me fazendo ter certeza dos meus pensamentos em relação à festa. Segui o trajeto observando cada curiosidade que se apresentava diante de mim.

Ao chegar ao girador de Olinda, um tanto areado, desci e contemplei aquele mar de gente, uma multidão colorida, indefinida que se perdia no acalorado do dia, uma intercoporeidade heterogênea e inacabada de sujeitos que se orientavam em direção às ladeiras da cidade para festejar suas virgindades. Simplesmente apenas segui o fluxo, sem saber ao certo onde iria chegar. Ao longe consegui ouvir o eco do *Hino do Elefante de Olinda*¹⁸, que ali mesmo já me arrepiava.

Passei o dia todo por lá vendo o desfile das virgens, que se empenhavam em

¹⁷ Virgens Abraça Brasil 2014.

¹⁸ Faixa 8 de áudio do DVD no anexo. *Hino do Elefante de Olinda*, na voz de Almir Rouche. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OkAw4QJr-98>

vivenciar a folia e suas liberdades ambivalentes, e dali do meu ponto de vista único senti o cheiro da festa, me arrepiei com as vibrações do frevo e colhi muito material que poderia render boas compreensões. Ao voltar para casa no final da tarde, descobri no ponto de ônibus mesmo, que haveria naquela noite, no Recife Antigo, a gravação do DVD de uma cantora local, Nena Queiroga, com a participação de vários artistas, dentre eles Elba Ramalho, que eu adoro. Dali mesmo eu desviei o trajeto e fui parar no Cais da Alfândega, onde toda a estrutura para show já estava montada e de cima mesmo da ponte que dava para o Recife Antigo, eu já podia ver que o povo tomava as ruas do seu entorno, festejando as agitadas prévias do carnaval da cidade.

Ali cheguei, cansado que só! Procurei um espaço de onde pudesse enxergar o acontecimento e fiquei esperando o espetáculo começar. Naquela altura da noite, meus pés já não gozavam do repouso da manhã, de quando saí de casa. Quase fui vencido pela fadiga e uma vontade de ir embora tomava minha consciência, devido ao grande atraso do show. No entanto, antes que eu pudesse ser sobrepujado por ela, ascenderam-se as luzes, o som dos instrumentos tomou conta do ar, as águas do rio se movimentaram e Nena subiu ao palco, radiosa cantando uma música que discorria sobre a cultura popular de Pernambuco, e que eu desconhecia.

Ao reconhecer a unidade temática da canção procurei escutar cada palavra, cada entoação, cada expressão a fim de compreender o discurso que tal música carregava. Mas foi impossível, todo o movimento e abalo que se criava naquele local por conta do começo do show me impedia de compreender sua totalidade temática.

No dia seguinte, ao entrar na internet logo cedo, iniciei minha labuta de coleta de dados nos sites de jornais em busca de material sobre “As Virgens de Olinda” e me deparei com vários textos que descreviam o show de Nena do dia anterior. Um desses tomava corpo no site da própria assessoria da cantora com o seguinte título: *Nena Queiroga grava DVD e comemora 30 anos de carreira: artistas como Ivete Sangalo, Maria Gadú, Elba Ramalho, Lenine e Luiza Possi dividiram o palco*

com a rainha do Carnaval¹⁹.

Ao ler o texto, descobri qual era aquela música, que ressaltava a cultura popular de Pernambuco, que a cantora abrisse seu show na noite anterior e que me despertou curiosidade. Era essa mesma que trago como epígrafe desse dia de festa, cujo nome fora batizado de *Memória popular*. O texto do site informava que

durante quase três horas de show, em clima de Carnaval antecipado, foram evocados **os principais ritmos e compositores do Estado**. Não por acaso, Nena abriu a noite com “Memória popular”, **que reverencia grandes nomes da cultura pernambucana**. Depois, sem dar pausa, emendou “Embolada” e “Olha o passo da ema” (LEAD ASSESSORIA, 2014, grifos meus)⁵.

Recuperei a letra da música no buscador da Google e fiquei emocionado, não pela sua soma temática, mas porque sem querer eu tinha acabado de achar *o meu primeiro dado para analisar*, o primeiro texto que evidenciava uma disputa ideológica no seio da cultura popular pela palavra, sim, isso mesmo aquela música cantada por Nena. Nela percebi que de fato, tal qual é anunciado pela assessoria da cantora, sua letra se trata de uma homenagem que *reverencia grandes nomes da cultura popular*, como: João Cabral de Melo Neto, Manoel Bandeira, Capiba, Pena, Nelson Ferreira, Luiz Bandeira, Francisco Brennand, Luiz Gonzaga, Gilberto Freire, Chico Science, Alceu Valença, Naná Vasconcelos e Chacrinha. De fato são grandes nomes dos variados seguimentos que compõem a arte e a cultura popular, sobretudo do Recife.

Grandes nomes imortalizados por uma ideologia hegemônica oficializada na música, no teatro, na literatura e nas artes plásticas. Sua maioria, inclusive, inseridos na dinâmica da indústria cultural. No entanto, instantaneamente me perguntei: e os “pequenos nomes” que fazem a cultura popular pernambucana, não aparecem nessa homenagem, por quê? Vi ali materializado na estética dessas palavras um embate ideológico entre a super e a infraestrutura que se arma no âmago da cultura popular pernambucana.

O objeto de sentido do projeto enunciativo da música, de certo modo, parecia

¹⁹ Fonte: <http://leadassessoria.com.br/new/nena-queiroga-grava-dvd-e-comemora-30-anos-de-carreira/>

me revelar um esquecimento desses grandes nomes pelo povo de Pernambuco, uma vez que o seu intuito geral é *lembrar e acordar a memória de um povo cheio de história*, como também cantar os *astros da cultura popular*. Esse esquecimento é ambivalente e pode evidenciar dois caminhos: um processo, quase “natural” de abafamento de alguns nomes “pequenos” da memória da cultura popular pela evocação desses “grandes nomes”, como também evidenciar que “os grandes nomes” estão deixando lugar para os “pequenos nomes”, fato mais difícil de se acreditar.

Dentre os homenageados em *Memória popular*, procurei o nome de vários sujeitos que dão vida à cultura popular carnavalesca do Recife e que eu tinha estabelecido algum tipo de interação durante aqueles dias de coleta de dados, mas infelizmente não encontrei nenhum. E confesso que isso não me surpreendeu.

Antes de prosseguir com essa discussão, darei lugar a mais uma memória que se arma a partir da minha vivência etnometodológica de coleta de material signico. Logo mais, em momento oportuno, a retomarei. Para continuá-la posteriormente, preciso antes explicar a origem dessa questão que se instalou na minha consciência a respeito do lugar dos “nomes pequenos” que se perdem na vastidão da cultura pernambucana, sobretudo, na esfera carnavalesca.



Desde que me mudei para a cidade do Recife meus colegas sempre me valoraram como aquele sujeito que gosta e “pesquisa” o carnaval. Isso, de certo modo foi muito bom, porque tudo que as pessoas, que têm algum laço comigo, viam sobre o carnaval do Recife elas davam um jeito de me avisar e assim ainda no mês de janeiro de 2014 fui marcado em uma rede social, por alguém que nem me recordo quem, em um *post* de divulgação do Seminário Carnaval do Recife 2014, promovido pela prefeitura do Recife no Museu da Cidade (Forte das Cinco Pontas) por meio da Casa do Carnaval.

Ao visualizar o convite, imediatamente o salvei na área de trabalho do meu computador, para não perder as datas. Como disse, na minha busca por participar de todo acontecimento que tivesse ligação com o carnaval, me desloquei até o centro do Recife, à casa 38 do Pátio de São Pedro, o anexo da Casa do Carnaval, com a finalidade de fazer minha inscrição, entretanto, para minha tristeza, as vagas eram limitadas e as inscrições já haviam se encerrado, pois um dos objetivos do seminário era compor, a partir dos seus participantes, a comissão julgadora das agremiações que desfilariam durante o carnaval da cidade, e muitas pessoas cobiçavam esse posto naquele evento, sobretudo, os carnavalescos. O convite de divulgação era esse abaixo.

Figura 2 - Convite de divulgação do Seminário do Carnaval 2014



Fonte: Casa do Carnaval, 2104.

O convite, aparentemente singelo, evidencia nos signos que o compõem a posição ideológica do poder público em relação à festa de carnaval. Nele é reconhecido às múltiplas abordagens temáticas que podem ser discutidas em torno da festa, do mesmo modo que se reconhece a pluralidade das manifestações, ao ter carnavalescos do maracatu, do frevo, do caboclinho, do boi e das tribos de índios como palestrantes. Aqui, a prefeitura parece reconhecer estes nomes

pequenos que citei anteriormente, ao ocuparem um lugar oficial nas mesas, no entanto, pode-se notar que sempre aparecem ainda marginalizados se colocados ao lado dos técnicos da prefeitura, pelo modo de se portarem, pelos modos de entoarem suas palavras e pelo tempo de fala de cada um.

No convite já aparece a posição política da prefeitura em relação às manifestações que compõem a festa de carnaval, posto que se apresente colorido com as cores da sombrinha do frevo, um signo ideológico que evidencia o lugar do ritmo e das outras manifestações na organização da festa. Aqui não me aprofundarei nessa discussão para não perder o rumo da conversa e conseguir explicar como cheguei a participar do Seminário, por esse motivo, suspenderei essa reflexão para retomá-la mais adiante no terceiro dia de festa, ao tratar da história do carnaval e do frevo. Volto, então, a minha narrativa.

Como vos dizia, deixei meu nome na lista de espera e me pus a aguardar, era o que me restava. Logo em seguida, saindo da casa do Carnaval passei no Museu da Cidade, acompanhando uma amiga que estava também em busca de dados para sua pesquisa de mestrado e lá iria entrevistar a diretora do museu. Ao participar da entrevista como ouvinte, comentei com a entrevistada sobre a minha pesquisa e que tinha interesse em participar do Seminário do Carnaval que aconteceria mais a frente, porém, não havia mais vaga. No mesmo instante ela chamou seu secretário, fez uma ligação e conseguiu uma vaga para mim, dizendo:

- A gente tem que destinar essas vagas para pessoas que se interessam de verdade. Imagine, tu com uma pesquisa séria dessas ficar de fora desse evento? Pode não. Fique tranquilo que você terá sua vaga! Visse? Depois meu secretário vai te ligar para confirmar sua participação.

Fiquei muito feliz com o acontecido, principalmente pelo crédito que aquela senhora, tão simpática, havia dado ao meu trabalho de pesquisa. Depois de terminada a entrevista, voltamos minha amiga e eu para casa e uma hora mais tarde o meu celular tocou confirmando a minha participação naquele evento.

Esse Seminário acontece no Recife já há nove anos e, como se pode ver no

convite, o seu intuito é constituir uma ação formativa dentro da festa carnavalesca e discutir temas variados a respeito da engenharia de organização do carnaval, tendo como palestrantes alguns carnavalescos, técnicos da prefeitura do Recife e pesquisadores da área de Antropologia e História. Nesse ano de 2014, o tema geral que direcionou as discussões foi *a transmissão dos saberes populares*. Meu interesse naquele ambiente era ouvir qualquer sujeito que tivesse alguma palavra a dizer sobre a festa, mas em especial, queria ouvir a voz dos carnavalescos, dos “nomes pequenos”, ou considerados pequenos por um aspecto ideológico.

Na abertura do Seminário, o pesquisador e diretor da Casa do Carnaval, na ocasião, Mário Ribeiro, fez uma fala refletindo sobre o que há de sério no riso da festa e sua reflexão despertou algumas questões sobre aquele universo que eu do meu lugar distante não havia vislumbrado em sua completude, ainda. Em seguida, apresentou alguns técnicos da prefeitura do Recife que falariam sobre a engenharia da festa e seu aspecto turístico, bem como alguns carnavalescos que ali teriam voz e assento; iriam proferir palavras sobre suas vivências com a cultura popular, dentre eles: Manoelzinho Salustiano, Cristina Andrade, Robinho do Bola de Ouro, Alzira Dantas, Aécio da Hora e Zenaide Bezerra. Vários outros carnavalescos estavam presentes no evento, dentre eles Seu Vavá do Banhistas do Pina e Seu Bio do Boi Manhoso. Todos eles figuras importantes para a consolidação da festa e da cultura popular e que, no entanto, não aparecem sendo homenageados no céu de estrelas de *Memória popular*.

As falas dos técnicos foram extremamente interessantes, pois evidenciaram para o público a grandiosidade daquela festa e todos os aspectos que estão envolvidos na sua produção, tais como o comércio, o turismo, a segurança pública e os assuntos mais burocráticos que a circunscreve. No entanto, o que despertou meu interesse foi a fala dos carnavalescos, modestos, que chegaram ali para compartilhar suas ricas sabedorias de vivências daquilo que para alguns parece somente uma festa, mas que para eles se trata de suas próprias vidas. Infelizmente, não pude gravar a fala dos convidados e o eco das suas lembranças permanecem

na minha cabeça apenas pelas anotações que fiz no meu caderno de campo.

A primeira fala que fisgou minha atenção foi a de Manoelzinho Salustiano²⁰, filho de Mestre Salu²¹, atual presidente da Associação de Maracatu de Baque Solto de Pernambuco. De modo muito espontâneo ele começou narrar como se deu sua entrada no universo da cultura popular, mais especificamente no Maracatu de Baque Solto. Emocionado, nos contou que quando ainda criança, contra sua vontade, sua mãe o vestia de Caterina²² e o levava junto às ruas para pedir dinheiro e fazer mungangas nos dias de festa. Sua história de vida, tão rica, foi sendo narrada misturando-se a própria história da cultura popular de Pernambuco e sua definição de cultura popular desconcertou a minha consciência. Sentado ali, com os olhos arregalados de brilho, já se encaminhando para findar sua fala ele disse:

A cultura popular é a salvação da gente. Ela é imposta para os mais novos. Ou você estuda ou você vai ser artista. A cultura popular é construída pela vivência nas ruas. Os outros têm vergonha, mas no carnaval todos querem tirar fotos com a gente. A gente só é olhado no carnaval, pois quem está ali dentro, debaixo daquele colorido todo é o feio, é o banguelo, é o negro, mas nesses dias de festa ficam todos atraentes, ficam bonitos. Ela transforma o pobre em rico, é lá que a gente é rei, mas o melhor de tudo isso é ser Caterina.

Em livro algum eu tinha lido uma definição de cultura popular tão singela e tão forte ao mesmo tempo, tão comovente, tão carregada de vida. Nela é

²⁰ Manoel Salustiano Soares Filho, conhecido como Manoelzinho Salustiano, é percussionista, brincante, bordador e dirigente do Maracatu Piaba de Ouro. É o primeiro dos 15 filhos de Mestre Salustiano. É também presidente da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, que reúne 105 grupos de maracatus de 24 municípios do Estado. Fonte: <http://www.producaocultural.org.br/slider/manoel-salustiano/>.

²¹ Manoel Salustiano Soares, conhecido como Mestre Salustiano ou Mestre Salu é natural de Aliança, zona da mata de Pernambuco. Nasceu em 12 de novembro de 1945 e faleceu em agosto de 2008. Consagrado rabequeiro, é uma mistura de músico, produtor, artesão e professor. Fundador do Maracatu Piaba de Ouro, em Olinda, em 1977. Foi agraciado com o título de doutor honoris causa pela Universidade Federal de Pernambuco, em 1965. Recebeu ainda, em 1990, o título de "reconhecido saber" concedido pelo Conselho Essadual de Cultura de Pernambuco e o de comendador da Ordem do Mérito Cultural, em 2001, pelo então Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso. Fonte: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=700&Itemid=192.

²² Caterina é um personagem do maracatu de baque solto. Geralmente é um homem travestido de mulher com a cara pintada de preto que faz mungangas durante as apresentações. É também um personagem do Boi de Carnaval e do Bumba Meu Boi. Na entrevista concedida por Manoelzinho para o projeto Produção Cultural no Brasil ele diz: "Aí, às vezes, ia ser caboclo de lança. Aí, como o meu pai contava muito a história da Caterina, que é a Catita, era uma coisa que as pessoas essavam tendo vergonha porque o homem se vestia de mulher, era uma fantasia simples e que sujava o rosto de carvão e: "Você é a Catita!". Aí eu fui ser a Catita e o pessoal achava muito engraçado eu brincando de Catita.

ressaltado exatamente o jogo ideológico que se dá na cultura popular discutida pelos filósofos, os embates sociais que se travam entre classes. Mas essa apreensão transgride as barreiras da filosofia à ética vivencial e ratifica precisamente o lugar, o papel e a luta daqueles “nomes pequenos” que fazem a festa do carnaval nas ruas do Recife, e de outros lugares, e que geralmente não são lembrados no espaço oficial da memória e da cultura popular.

Depois desse brincante, o microfone foi passado para Cristina Andrade²³, de quem me ocuparei com maior constância mais a frente. A fala dessa carnavalesca também traz a baila como os “nomes pequenos” nos dias da festa viram estrelas e são procurados pelos meios da superestrutura:

Cristina Andrade – E o pessoal da televisão fica ligando lá pra casa, o pessoal do jornal. Querem que a gente vá pra praça fazer entrevistas de manhã, querem que a gente saia no jornal. Tem reportagem. Muitas vezes convidam a gente pra ir fazer reportagem. O pessoal procura sim (ANDRADE, 2003, p. 10).

Na época em que colhia textos da internet, pode até ser que eu tivesse visto Cristina em alguma página, mas não me lembraria de jeito nenhum. Mas ali eu a via de perto, ouvia sua respiração e via seus olhos se enxerem d’água ao narrar suas histórias. Isso nunca mais saiu da minha memória. Eu vi isso de perto. Vi também os blocos, as troças, os maracatus, os caboclinhos, os índios se espalharem pelas ruas do Recife e os sujeitos que as formam serem parados em cada esquina para posarem para fotos. Vi crianças, velhos, pobres, desconhecidos, negros sorrirem para as câmeras como se fossem celebridades, ao lado dos turistas, dos brancos bem nascidos, dos estrangeiros que igualmente tomavam as ruas da

²³ ANDRADE, Maria Cristina de. Entrevista gravada para o projeto Passado-Presente: espetáculo cotidiano. Exposição: Carnaval: impressão digital do Recife a se realizar na Casa do Carnaval em outubro de 2003. Entrevistada: Maria Cristina de Andrade, representantes da agremiação Urso Cangaçá. Entrevistadores: Conceição Fragoso, Eduardo Pinheiro, Salviano Feitosa e Claudemir Gaspar. Recife, 17 de setembro de 2003. Maria Cristina de Andrade nasceu em Recife no dia 10 de abril de 1947. Em suas palavras revela que teve uma “infância difícil. Nasci sem ter condições. Minha mãe sobrevivia à custa de trabalho doméstico, mesmo dentro de casa. Às vezes criava filhos dos outros, lavava roupa dos outros pra poder dar condições a gente. Meu pai também trabalhava como pressamista, vendendo nas mercearias. Mas graças a Deus consegui sobreviver”. (ANDRADE, 2003, p. 2). Todas as entrevistas usadas nesse trabalho encontram-se gravadas em formato PDF no DVD no anexo.

cidade e formavam uma mistura colorida da massa, no meio da praça, no mesmo espaço e que colocava por terra algumas barreiras sociais.

Mais tarde, recuperei, na internet, uma entrevista de Manoelzinho gravada em junho de 2010 na qual o brincante define cultura popular de modo mais acabado:

A maioria são cortadores de cana, são homens do campo. Na capital, são pedreiros, motoristas, pessoas que vieram do interior para a cidade. Meu pai até dizia uma frase que era engraçada: "Eu nunca vi edital para analfabeto" - e a maioria que faz cultura popular, eles são analfabetos. *Cultura é uma resistência. A cultura é a história de um povo. A cultura não foi um projeto criado, a cultura não é um espetáculo que eu vou escrever, vou montar e levar para o teatro. A cultura é o povo que leva.* Eu acho que as pessoas deveriam chegar dentro de um terreiro, conhecer mais os terreiros, conhecer uma sede de Maracatu, conhecer um terreiro de cavalo marinho, a brincadeira que acontece na frente da casa. Na frente da casa é o terreiro, então eu sempre falo nesse sentido. Essas pessoas que não têm estrutura, mas que têm uma riqueza enorme²⁴ (grifos meus).

Ao deixar sua voz ecoar na minha cabeça, fui tomado por um choque, e desde a primeira vez que o ouvi, percebi que eu não sabia nada de cultura popular, não se comparado a sabedoria que fluía das almas daqueles brincantes que se apertavam na sala onde acontecia o Seminário. Minhas compreensões perambulavam ainda na esteira das teorias, algo ainda distante daquela vivacidade toda. A fala de Manoelzinho parecia me acordar, daí o meu espanto. Ela de certo modo me direcionou para procurar as compreensões de cultura popular não somente em livros, em documentos acadêmicos, mas procurar na boca daqueles sujeitos que a vivenciam.

Ele me fez perceber que a história da cultura popular é também a sua própria história, história essa que foi silenciada da oficialidade da festa, que não aparece sendo aclamada no palco principal do Marco Zero e que tampouco é reverenciada na música cantada por Nena e em tantos outros lugares. Foi daí que surgiu aquela pergunta que deixei suspensa lá atrás, qual seja: *e todas aquelas pessoas que compartilharam suas experiências de vida no seio da cultura popular nos dias*

²⁴ Entrevista de Manoel Salustiano. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-manoel-salustiano.html>

do Seminário, porque não aparecem na letra dessa música? E agora, creio que tenho condições de retomar a discussão sobre *Memória popular*, que suspendi há pouco, sem atrapalhar o percurso de leitura dessa minha palavra.

Todos os nomes que aparecem grandiosamente cantados na canção ganharam o gosto popular, aquele popular massivo, de prestígio, de venda, de indústria. Os sujeitos que falavam sobre suas experiências no carnaval nos dias do Seminário, não figuram esse grupo. Não eram grandes ilustres oficializados na memória popular da cultura, uma vez que não ocupavam lugares de “prestígio” nas artes, na literatura, na dança, reiterados por uma indústria da cultura, entretanto, cada um ao seu modo tinha sua importância na feitura das manifestações que compõem esse movimento tão rico que é a cultura popular do carnaval.

Suas histórias corroboram a própria construção da história da cultura popular, histórias, em sua maioria, tornadas desvanecidas e dadas como desimportantes ao rechearem o silêncio falante da canção, aquilo que está além do verbal. Mas, que para mim ali se faziam importantes, histórias assentadas no cotidiano, que ouvi soar naqueles dias das bocas dos “pequenos nomes” escamoteados, desterrados daquela música sobre a cultura popular.

Aquele começo de evento sacudia minhas águas interiores e alargava a minha compreensão de cultura popular, como um movimento mais amplo, que não deve permitir que a sua arquitetônica seja construída apenas de fragmentos considerados importantes por uma dada oficialidade, pela superestrutura, todavia como movimento que deve ressaltar que todo ato, toda história, por mais singela que seja, é história, e que a tessitura que recobre essa história renomada da cultura popular que pretende ser lembrada em *Memória popular*, se ergue por meio de muitos fios, de muitas “migalhas”, como nos lembra o historiador francês François Dosse (1992), mas que ali ficou apenas nas cerrações do silêncio.

A partir dali eram os pequenos cacos, as “migalhas” que me interessavam como fundamento de compreensão da cultura popular. Esses ricos farelos de mundos que inventam contrapalavras em direção à concepção teórica de cultura popular, que

floreia inúmeros livros nas estantes das bibliotecas, uma vez que ela própria se trata de uma categorização erudita como professa Roger Chartier no primeiro enunciado do seu escrito *“Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico”*.

Esse estudioso da história dos objetos culturais e da leitura abrevia, advertindo a possibilidade de uma afoiteza de facilitação das distintas acepções da cultura popular a um modelo dialético de abordagem e compreensão, em que de modo dual o seu terreno é compreendido como independente, equipolente, com princípios singulares e indomáveis à cultura letrada; em contraposição a um segundo universo que enfatiza as hierarquias viventes no mundo social e percebe a cultura popular em suas dependências e ausências em relação à cultura de domínio, a hegemônica (CHARTIER, 1995).

No entanto, não era por nenhuma dessas duas azinhagas que as falas dos carnavalescos davam cor ao que vivenciam, a partir daquilo que consideram ser a cultura popular, era, sobretudo pela suas paixões, pela suas vivencialidades, pelas lutas travadas para constituir um ato de amor. Comecei, a partir daquela minha experiência etnográfica, a considerar a cultura popular como o reino do inexato e do espontâneo, do lugar mágico que me surpreende a todo instante e que sacode os sentidos já figurados, já ortodoxos, já acabados, e, portanto, fascinante.

Ao refleti-la, a partir da perspectiva de Bakhtin e do Círculo, considerando que a oralidade funcione como atributo para o seu entendimento, eu percebi a importância de que essa concepção pondere o viés dos pequenos nomes, dos que foram marginalizados das páginas do arquivo documentado, dos que foram relegados ao lugar do fracasso, dos considerados perdedores no contexto social e que também seja olhada por outra perspectiva; *“vista de baixo”*, como preconiza Peter Burke (1992).

Um meio para enfrentar essa questão e justificar o interesse por perdedores, quaisquer perdedores, poderia ser afirmar com Mark Twain, que *“ainda nunca houve uma vida desinteressante”* pois, dentro do exterior mais maçante há um drama, uma comédia e uma tragédia”; ou, a exemplo de Montaigne dizer que *“todo homem traz consigo a inteira condição humana”* [...] uma história em contraposição que abre espaço para fracassos,

perdedores e esquecidos de vários tipos, coletivos e individuais” (PALLARES-BURKE, 2012, p. 24).

Claro, que uso o termo *perdedor e fracasso*, emprestado do Triunfo do Fracasso²⁵ de Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke numa esfera simbólica, metafórica e ideológica. Os agentes que procurarei compreender suas palavras são assim vistos, se colocados em contraponto com a sociedade capitalista. E desse modo, como tentativa de esmiuçá-la por esse outro viés, procurei considerar o vivido e o narrado pelos seus atuantes, enxergar que nesse hiato entre o vivido e o escrito localiza-se que essa concepção de cultura popular erudita é, muitas vezes, o avesso daquilo que é vivido cotidianamente, posto que é o povo quem vive, tolera, assimila e produz o discurso popular que tomará as páginas da oficialidade na grande temporalidade.

Ao olhar a cultura popular de sua imanência vivenciada, ela parece tornar-se mais verdadeira, mais humana, mais amorosa. Sharpe (1992), embora se centrando na produção historiográfica britânica, lança o alerta de que, de resto, serve a todos nós, inclusive na compreensão da cultura popular, que:

a história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de que nós, nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar. Mas também, com o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos britânicos (SHARPE, 1992, p. 62).

Essa possibilidade de se olhar à cultura popular sob o ponto de vista “do mais fraco” ou “do fracassado” para usar o termo emprestado de Pallares-Burke (2012), pela ideologia do cotidiano, pela infraestrutura, pela oralidade das pessoas comuns, foi o que despertou o desejo de trazer essas vozes, diminuídas pela hegemonia da cultura popular, para dentro dessa pesquisa, para mexer com os sentidos tão estagnados pela academia, para transmitir ao Olimpo científico a viva sabedoria popular.

²⁵ PALLARES-BURKE, Maria Lucia Garcia. *O triunfo do fracasso*: Rüdiger Bilden, o amigo esquecido de Gilberto Freire. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Jacques Le Goff, em sua obra *História e Memória* (1996, p. 450), afirma que, “o escrito desenvolve-se a par do oral e, pelo menos no grupo dos clérigos e literatos, há um equilíbrio entre a memória oral e a memória escrita, intensificando-se o recurso ao escrito como suporte da memória”. Foi exatamente pela possibilidade efêmera da oralidade como suporte material da memória, que procurei trazer para dentro desse texto as compreensões sobre a cultura popular de alguns carnavalescos que participaram junto comigo do Seminário Carnaval Recife 2014, afim de que esses sujeitos pudessem transitar no orbe acadêmico e científico que se insere esse trabalho. Para que pudessem ensinar o que sabem, o que vivem e o que compreendem como cultura popular.

Para tanto, recorri a certos procedimentos metodológicos que se engranzam na história oral, que para Meihy (2005, p. 28) trata-se de “uma metodologia de pesquisa e também uma ferramenta de trabalho que possibilita a coleta de depoimentos individuais ou coletivos estabelecendo posturas e atitudes na história coletiva”. E que no entendimento de Montenegro (1994, p. 17) se lança “como um meio privilegiado para o resgate da vida cotidiana, tendo em vista, que essa se mantém firmemente, apesar de poder sofrer alterações como resultados de experiências posteriores ou mudanças de atitudes”. A professora Luciane de Paula (2008, p. 216), ao citar o trabalho de De Certeau (1994) “afirma que é preciso dar a palavra às pessoas ordinárias, captar a inteligência prática das pessoas comuns e percorrer, com atenção, os espaços de micro-liberdade e micro-diferenças, onde táticas silenciosas e sutis insinuam uma ordem imposta por intermédio e recursos insuspeitos”.

Foi isso que fiz, procurei ouvir essas vozes que dão outro tom à concepção de cultura popular vivenciada no Recife a partir de seus espaços de micro-liberdades. Isso me leva a crer que o uso desse tipo de procedimento pareceu enriquecer a metodologia dessa pesquisa, ao delinear uma compreensão de cultura popular com feitiço autoral dos sujeitos senhores de si dentro de uma polifonia plenivalente que autoriza a recuperação das memórias e da história de um

determinado grupo social, bem peculiar que luta para construir seus sentidos a respeito de uma cultura popular viva.

Em um primeiro momento pensei em entrevistar cada um dos carnavalescos que ouvi durante o Seminário, e com esse ensejo consegui os seus contatos e organizei uma agenda provisória de encontros antes de consultá-los. No primeiro dia do evento, durante a exposição de um dos técnicos da prefeitura que tratava sobre o concurso de passistas de frevo no Pátio de São Pedro, ocorrido semanas antes, um senhor que se apresentou como Uapuã, carnavalesco imbuído por uma entoação indignada, se levantou e bradou:

- Essa semana no concurso de passista eu morri de vergonha do que aconteceu. Eu só falei me enfiar debaixo da terra ao ouvir o frevo tocado para os meninos dançarem. Aquilo lá é frevo, aquilo lá é orquestra? Respeitem o frevo e a história dele, e, por favor, toquem frevo de verdade, botem uma orquestra de verdade²⁶.

Percebi que aquele sujeito carregava consigo parte da história do frevo e ao final do dia o procurei para saber da possibilidade de uma conversa, para ele me dizer a respeito de toda aquela história do frevo que ele clamava por respeito, e que, provavelmente, não aparece nos dias de hoje na festa do carnaval, nem nos livros que contam a história oficial desse ritmo, da sua música e da sua dança.

Ele foi bem receptivo e ficou muito feliz com o convite, afirmando que tinha muita coisa errada no carnaval, muita coisa errada com esse frevo do carnaval e que tinha muita história pra contar e material para me mostrar. Infelizmente, ele não quis me passar o seu contato, no entanto, ficou com o meu e por duas vezes marcou um encontro comigo em lugares distintos e não apareceu. Ainda hoje procuro um meio de encontrar o senhor Uapuã para saber dessa história não-oficial do frevo. Outro dia caminhando pelas mediações do Pátio de São Pedro,

²⁶ Esse não é o dizer do senhor nas suas palavras literais, como eu não estava gravando, não consegui escrever aqui exatamente as palavras que saíram de sua boca, mas, o seu projeto de dizer era algo parecido com isto que escrevi acima.

tive a impressão de tê-lo visto em meio aos transeuntes, mas logo o perdi de vista. Quem sabe essa conversa fique para outra oportunidade.

Ao projetar um rascunho de agenda de encontros com alguns dos carnavalescos que deram seus testemunhos naquele evento, eu me dirigi novamente à Casa do Carnaval para uma conversa informal com Mário Ribeiro para saber mais sobre cada um deles. Ao narrar o acontecimento com o senhor Uapuã, descobri que Mário também estava em processo de doutoramento, em História pela UFPE. Daí, trocamos meia hora de conversa para colocar na mesa nossas angústias de pesquisa e ao pedir auxílio na localização dos carnavalescos ele me informou que a sua maioria já havia dado entrevistas para o projeto: Passado-Presente: espetáculo cotidiano, que comporiam a exposição “Carnaval: impressão digital do Recife” em outubro de 2003, alguns outros antes mesmo desse projeto já haviam aberto suas histórias para a documentação da história oral, e em seguida me direcionou para o acervo.

Ao ter acesso às transcrições das entrevistas eu percebi que aquele material era semiótico e ideologicamente fértil, produtivo, rico. Muito do que eu buscava ouvir da boca daqueles sujeitos se concretizava ali em textos, já transcritos de entrevistas concedidas outrora. Resolvi usar o material já disponível no acervo desse centro de estudo com a finalidade de buscar no âmago daquelas palavras, e também dos seus silêncios, as compreensões daqueles sujeitos sobre seus universos populares.

Os textos estavam disponíveis apenas impressos em papel e não poderiam sair do acervo para se fazer cópias, de modo que o único jeito de trazê-los como elementos dessa pesquisa era fotografando-os. E assim o fiz, fotografei cada página textual com a fala dos brincantes que me interessavam e ao selecionar trechos para compor esse gênero, eu os transcrevi novamente, digitei-os, sempre sendo fiel a primeira transcrição realizada anteriormente. Ao total foram 141 fotografias, isto é, 141 páginas com as entrevistas de Alzira Dantas, Cristina Andrade, Zenaide Bezerra e Seu Vavá, os quatro “nomes pequenos” que escolhi para falar dentro desse texto. Sujeitos esses que compõem parcelas da ideologia não oficial, essa que “apresenta

uma maior potencialidade crítica, uma maior disposição de colocar em discussão a pesquisa, a desmistificação, o conhecimento científico” (PONZIO, 2013, p. 128).

Sei que com isso perdi a riqueza da entoação de cada um, para mim já minimamente anunciada nos dias de Seminário. Penso que é no contato pessoal do contar que habita a mais intensa magia do ser, que encenando vozes, ajeitando gestos, alicia e encanta o ouvinte e pela fala se repassa o calor, o gosto da vida, o sentimento, a harmonia e a vivacidade da alma contida nas representações comuns do imaginário do homem e que toma forma no calor da conversa. Mas, confesso que pelas suas palavras, expressadas em textos, aparentemente neutralizadas pela transfiguração dos gêneros, pela transcrição, eu me surpreendi, porque cada um daqueles enunciados concretos da vida cotidiana compreendia

além da parte verbal expressa, também uma parte extraverbal não expressa, mas subtendida – situação e auditório – sem cuja compreensão não é possível entender a própria enunciação. Essa enunciação, enquanto unidade da comunicação verbal, enquanto unidade significativa, elabora e assume uma forma fixa precisamente no processo constituído por uma interação verbal particular, gerada num tipo particular de intercâmbio comunicativo social (VOLOCHÍNOV, 2014, p. 159).

Esse além verbal eu só conseguia compreender por conta da minha experiência ali no contexto social da festa. Pela minha vivência nas ruas do Recife, pelo meu processo etnográfico. Por pequena que fosse essa minha experiência, minha interação com aqueles sujeitos que narravam suas histórias de vida nas páginas amareladas do acervo da Casa do Carnaval, eu já conhecia o tom de voz, a mínima situação contextual que floreava o dizer desses brincantes. Eu os escolhi porque minimamente eu os entendia.

Ao selecionar esse recorte, eu pretendia “analisar mais detalhadamente alguns aspectos do discurso cotidiano comum, posto que já nesse se encontrem os fundamentos, as potencialidades de uma forma artística futura. A essência social da palavra aparece aqui mais clara e nitidamente e a relação do enunciado com o meio social circundante se submete com uma maior facilidade à análise rigorosa

(VOLOCHÍNOV, 2014, p. 77). Reitero que a escolha foi difícil, devido à vastidão dos “nomes pequenos” que compunham os textos do acervo e a riqueza singular de cada um, e sinalizo que os trouxe apenas para ilustrar uma parcela miúda desse mar agitado que é a cultura popular vivenciada no carnaval do Recife nas ondas do que Bakhtin e Volochínov chamam de infraestrutura.

Naqueles dias de Seminário eu vi vibrar a paixão pelo carnaval na entoação serena e nos olhos de Alzira Dantas²⁷, presidente da Troça Carnavalesca Mista Abanadores do Arruda²⁸. Uma senhora negra, mulher forte, alegre e corajosa que a cada ano abre mão de suas vaidades e necessidades básicas para cuidar daquilo que mais ama: a folia do carnaval feita por sua troça na rua. Da sua palavra o que pude anotar foi uma fala pequena, mas que diz muito sobre a vida de todos aqueles que fazem a cultura popular nas ruas do carnaval do Recife. Um aberto sorriso alumiará seu semblante ao recordar lembranças bem-aventuradas resididas no lugar mais caro da sua memória, lembranças vividas em outrora, lembranças dos seus carnavais saudosos:

Alzira - Eu hoje faço o carnaval, mas não é o meu carnaval. Todo mundo que faz carnaval é sem vergonha, eu mesmo sou uma. Não tenho nada na minha vida. Não tenho casa, não tenho carro, não tenho bicicleta, mas eu tenho o frevo. Então eu tenho tudo. Eu sou uma frevista.

Pude notar que, naquele minuto, a emoção tomara seu corpo e su'alma, um privilégio que a escuta etnográfica me permitiu. No entanto, tenho conhecimento de que ao manobrar a escrita, (re)significo a palavra e a voz, sabendo que essa quando reencarnada pelas letras, perde parte da espontaneidade, própria da narrativa oral. Tenho consciência de que, no texto escrito há um desbotamento da musicalidade audível da fala, há a carência da dramatização do corpo de quem

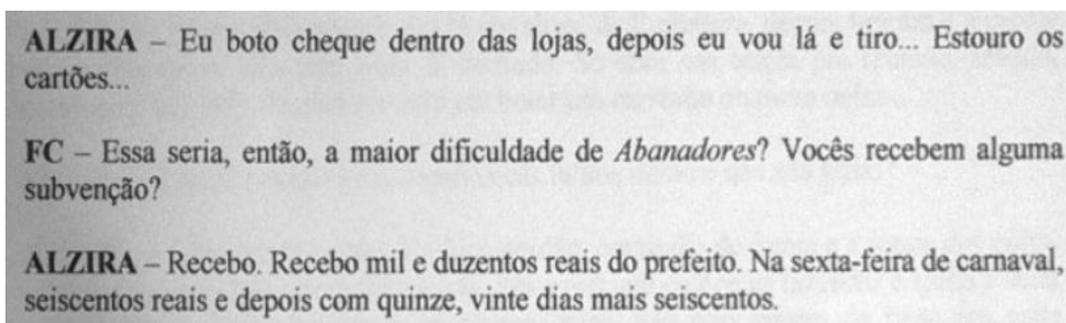
²⁷ Alzira Dantas nasceu em 1945, no dia 7 de julho, em Olinda.

²⁸ A TCM Abanadores do Arruda foi fundada em 1 de outubro de 1934, no Alto da Alegria, bairro de água Fria, por Manuel João, José Gonçalves de Santana e Amaro Santiago. Esse último, inspirado no símbolo do Clube Vassourinhas (a vassoura), insistiu em denominar a agremiação também por um objeto de trabalho. Assim, foi batizada de Troça Abanadores, conhecida carinhosamente por Abano (GUIA DO FOLIÃO, 2014, p. 35).

narra. Mas sei, também, que o texto transporta em si, mesmo em sua voz desbotada o enigma do inaudível.

Por isso, vejo que esse mesmo vigor que recheava o coração e a fala de Dona Alzira nos dias do Seminário, também fora impregnado nos signos ideológicos que deram corpo às 30 páginas de texto da transcrição de sua palavra, pelas quais pude significar melhor cada entoação enunciada da sua fala, pelas quais pude clarear em minha consciência o terreiro que compõe a história de vida dessa frevista, das quais recortei algumas passagens que me emocionaram, e que me fizeram compreender a cultura popular no carnaval do Recife por outros vieses, como os trechos que seguem:

Figura 3 - Recorte 1 da Entrevista de Alzira Dantas²⁹



Alzira - *Minha vida é resumida no carnaval. Eu durmo e acordo com o carnaval. Eu trabalho o ano inteiro para o carnaval. Em abanadores eu mesmo faço as minhas coisas, faço meus desenhos. Alguns não. Quando eu não posso fazer eu peço a [nome incompreensível]. Não vou dizer também que não peço ajuda. Qual é o médico que não pede ajuda a outro médico? Qual é o professor que não pede ajuda a outro professor? Não conheço um (DANTAS, 2003, p. 17).*

²⁹ Trouxe esse trecho como figura para ilustrar o texto fotografado. Assim, como farei com pelo menos uma fala de cada brincante. No entanto, a maioria das suas falas retiradas das entrevistas foram novamente digitadas. (DANTAS, 2003, p. 12).

Figura 4 - Recorte 2 da Entrevista de Alzira Dantas³⁰

FC – Quer dizer então que terminou o carnaval...

ALZIRA – Já começo fazendo as minhas coisas. Pouquinho, né? Compro um pacotinho aqui, outro ali, miçanga, um pedacinho de paetê, vou fazendo um acabamento aqui, outro ali, boto uma miçanguinha, uma pedrinha, e assim vou empurrando devagarzinho até o carnaval. De novembro em diante pega fogo... Vai *s'imbora* dinheiro de telefone, vai *s'imbora* dinheiro de casa... Eu fiquei devendo de casa mil e duzentos reais. E o homem não me botou pra fora porque é meu amigo.

FC – É um incentivador da cultura também?

ALZIRA – É. Vivemos em *Gigante* muitos anos. Se fosse em outro canto, ele tinha me sacudido na rua há muito tempo, com móvel com tudo. Fiquei devendo casa, luz, água, telefone... Peguei todo o dinheiro e botei dentro de *Abanadores*.

Dona Alzira afirma que sua vida se resume ao carnaval, no entanto para ela, bem como para todos os foliões que pertencem a alguma agremiação, o carnaval não se trata somente dos dias oficiais de festa, mas de todos os eventos que compõe a vida cotidiana no decorrer do ano. “Além das atividades carnavalescas, os clubes mantêm-se ativos o ano inteiro, integrados na vida da coletividade. Comemoram datas cívicas e nacionais, realizam piqueniques e passeios a arrabaldes e municípios vizinhos, organizam saraus e festas de aniversários para os sócios ou para o próprio clube” (ARAÚJO, 1996, p. 345).

Portanto, a luta que Dona Alzira trava para construir a sua cultura popular e de muitos outros “nomes pequenos” se colore de coragem. É coragem pura, é um amor imaculado, desmedido, que só é entendido por quem vivencia esse ato responsável todos os dias. Eu assumo que, ainda, não o entendo completamente, pois minha vivência nesse terreno foi pouca, mas o admiro, com toda minh’alma, posto que minha paixão por essa esfera seja grande. Talvez eu tenha tido o meu espírito corrompido pelo capitalismo e pela ciência cedo demais para me desbravar por essas veredas com tanta intensidade, ou talvez eu tenha sido salvo, tenha sido resguardado desse penar que sofre os “nomes pequenos”, como pode pensar o coração frio da racionalidade, tudo depende do ponto de vista da compreensão.

Na base da cultura popular

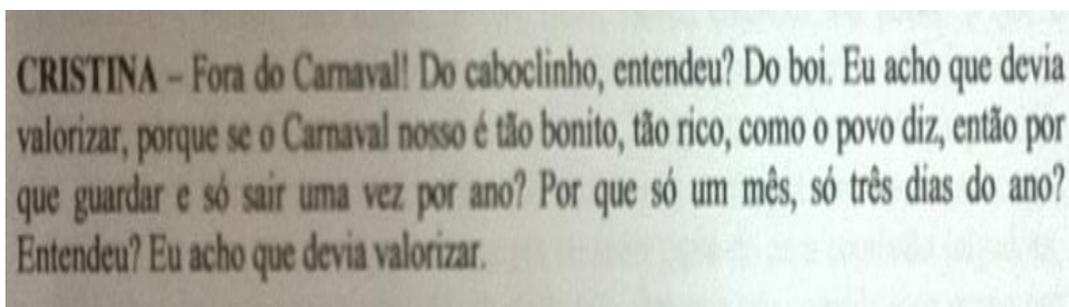
³⁰ (DANTAS, 2003, p. 18)

encontra-se o sentimento da relatividade universal, do pequeno e do grande, do superior e do insignificante, do fictício e do real, do físico e do espiritual, o sentimento do nascimento, do crescimento, do desenvolvimento, do declínio, do desaparecimento, da alternância das formas da Natureza eternamente viva. A outra fonte da comicidade indissolúvelmente ligada à primeira é a inquebrantável alegria de viver que anima a natureza humana (BAKHTIN, 2008a, p. 121).

Dona Alzira traz consigo essa alegria de viver, essa força de pronunciar suas verdades sobre o mundo, sobre sua cultura popular. De evidenciar o embate ideológico entre o micro e o macro, entre o pequeno e o grande, das relações oficiais e não oficiais que permeiam a festa de carnaval, que ela vivencia desde menina “vendo boi, maracatu, caboclinhos, la ursa” na Bomba do Hemetério, bairro onde vive desde criança, todas as manifestações ainda consideradas *pequenas* dentro do carnaval do Recife. Desde cedo, também luta para fazer sua paixão sobreviver a todas as dificuldades que os brincantes enfrentam, quando se fala em dar corpo às manifestações da cultura popular no carnaval.

Essa alegria, essa mesma entoação apaixonada que eu auscultei nas palavras de Dona Alzira, pude também sentir no som das palavras escritas de Cristina Andrade, presidente do Urso Cangaçá, aquela que há algumas páginas atrás, eu disse que me dedicaria com mais afinco, ao nos advertir da beleza e do descaso que recobre suas manifestações populares:

Figura 5 - Recorte 1 da Entrevista de Cristina Andrade³¹



CRISTINA - Fora do Carnaval! Do caboclinho, entendeu? Do boi. Eu acho que devia valorizar, porque se o Carnaval nosso é tão bonito, tão rico, como o povo diz, então por que guardar e só sair uma vez por ano? Por que só um mês, só três dias do ano? Entendeu? Eu acho que devia valorizar.

³¹ (ANDRADE, 2003, p. 12)

Figura 6 - Recorte 2 da Entrevista de Cristina Andrade³²

CRISTINA – É. Na hora de sair, a gente investe tudo. Dinheiro de água, de luz. Deixa de pagar, depois o dinheiro demora a sair, o pessoal vem e corta. E a gente vai assim pra poder sair, se não, não sai não. Compra no cartão, entendeu? Passei três meses depois do carnaval, pagando o cartão.

FC – É muito caro para botar um urso na rua?

CRISTINA – Com certeza.

FC – Na faixa de quanto?

CRISTINA – Se você tiver dinheiro e quiser fazer bonito, você gasta até cinco mil.

Com essa volição emotiva, cada brincante se torna único na arquitetura da cultura popular. É o amor, somente o amor movido por princípios, pela tradição, por desejos e por lutas é capaz de subverter o coração do homem e fazê-lo abrir mão do que a sociedade impõe como prestígio social para viver sua liberdade transgressora na rua. É o amor como reconhecimento do outro, como porta de abertura à alteridade.

O amor plenamente realizado é criador de distinções, é reconhecimento e afirmação do outro enquanto outro. A simpatia é ainda afinidade da natureza, o amor é uma forma de ser. [...] É o amor cego, mas de uma cegueira extra-lúcida. Libertando aquele que é chamado, a comunhão liberta e confirma aquele que chama. O ato de amor é a mais forte certeza do homem, o “cogito” existencial e irrefutável: amo, logo o ser é, e a vida vale (a pena ser vivida). Não me confirma apenas pelo movimento em que o afirmo, mas pelo ser que o outro me entrega (MOUNIER, 1973, p. 68).

Amor como fundamento da identidade pelo outro. Como liberdade, essa mesma que desorganiza a ordem social das coisas, das hierarquias e do próprio festejo popular e que é conseguida no calor da rua, no colorido da festa. Amor como ato responsável, que para Bakhtin

é, precisamente, o ato baseado no reconhecimento dessa obrigatoriedade singularidade. É essa afirmação do meu não-alibi no existir que constitui a base da existência sendo tanto dada como sendo também real e forçosamente projetada como algo ainda por ser alcançado (BAKHTIN, 2010b, p. 99).

³² (ANDRADE, 2003, p. 15)

Fazer parte da cultura popular carnavalesca constitui obrigação responsável para essas brincantes. Para elas, a vivência da festa é mais importante do que o comer, do que o beber, do que o morar. Suas necessidades fisiológicas são descuidadas para colocar na rua as suas felicidades, que não têm preços. Suas palavras, certamente, corroboram um ato de amor que recobre suas ações e se arma de uma entoação axiológica bem diferente daquela que teria uma brincante que integra a confraria “dos bem nascidos”, dos sujeitos afinados que subordinam seus sentimentos aos regulamentos da polidez, que desde suas meninices lhes foram obrigados e assim tornam frias essas possibilidades de vivências.

Dona Alzira já adverte logo a respeito de sua estirpe: “eu não tenho má vontade com ninguém. Eu sou humilde. *Não tenho salto alto* (DANTAS, 2003, p. 10). Ela anda com os pés inteiros no chão, não possui a *finesse* daqueles que acham as ruas em dias de festa o lugar da plebe. Ao contrário, ela tem a rua como o seu lugar, como o palco de materialização dos sonhos que lhe foram podados no orbe ético pelas hierarquias e valorações sociais.

Seus dizeres revelam lutas ideológicas no movimento de brincar o carnaval pelos grupos periféricos, pelos “nomes pequenos”, uma vez que a subvenção do Estado para eles é mínima, diferentemente do que ocorre com os “nomes grandes” reverenciados em *Memória popular*, que ano a ano sobem ao palco principal da festa no Marco Zero. Seu Vavá³³, presidente do Bloco Banhistas do Pina, nas 19 páginas de transcrição da sua entrevista, revela esse mesmo amor, como também as mesmas lutas sofridas no decorrer dos dias para colocar o seu sonho e o da sua comunidade na rua.

Ele, inclusive, revela a segregação que se dá no espaço da festa entre os nomes que compõem a super e a infraestrutura, estratificação que faz eco em *Memória popular*. Em suas palavras, trazidas aqui de modo fiel à transcrição feita por Ronaldo

³³ “Lindivaldo Oliveira Leite, popularmente conhecido por Vavá, carnavalesco, presidente atual do bloco Banhistas do Pina, atual diretor da Federação Carnavalesca [em 1996]” (LEITE, 1996, p. 1).

Nerys e Carlos Félix, pode-se escutar o som e perceber a força da manifestação de sua angústia ao identificar o seu lugar designado nesse jogo ideológico.

Vavá - [...] a Federação tem duzentas e pôcas agremiações filiadas, mas em Pernambuco tem mais de duas mil agremiações, essas duzentas e poucas agremiações estão isquicidas, que são filiadas, estão isquicidas, cê num ver televisão falar, cê num ver as rádio falar, você num ver, ocê só ver inquanto arrente assina um contrato de dois mil, um contrato de trabalho de dois mil, *eles vão chamar Alceu Valença, uma Elba Ramalho por cinquenta, ta certo? E a gente que divia ter direito de arena, arrente num tem direito de arena, arrente faz o espetáculo, infilimente tem qui acabar o espetáculo, porque eles faz o show, o pessual vai ver o show. [...] Show de, de, de, de, de, de palco, de Alceu Valença, Elba Ramalho, Netinho e ôto e ôto. [...] Carnaval de dia é carnaval espontâneo, você faz uma La Ursa, passa, num é um carnaval organizado, não, então eles pega e leva, tras pa rua de dia, de dia (palavra ininteligível) depois do apê, você leva pa cidade, você anda na cidade todim e num vê nada, o carnaval de dia, nada, num vê nada, num aqui, num vê nada de dia, só vê mai a noite, de dia o que é que você vê? Umas troça, você num vê ninguém, turista vai fazer o que na cidade de dia, vê o que? [...] Boa viagem os hotéis cheio. Agora pra ver o que? Sim, pra ver trio elétrico, os trio elétrico, ôta coisa, tudo bem, ótimo, show, ótimo, maravilha, nota dez, agora pra nós, agremiação tradicionais foi péssimo (LEITE, 1996, p. 5-15, grifos meus³⁴)*

O que Seu Vavá diz (em 1996) eu pude constatar nos dias de carnaval de 2014. O espaço da cidade e as horas da festa são milimetricamente organizados ideologicamente para direcionar os grupos e as manifestações da cultura para os seus devidos lugares. Durante as tardes dos dias de festa eu estive coletando dados no Recife Antigo e nas mediações da Avenida Dantas Barreto, local onde ocorrem os desfiles das agremiações, e de fato não se vê quase ninguém para contemplar as manifestações tradicionais da cultura popular, os desfiles das agremiações, além dos próprios sujeitos que as compõem e seus grupos sociais.

O fato é que nesses horários a grande parte dos foliões se encontra em Olinda, subindo e descendo as ladeiras atrás dos blocos de frevo. Há uma parceria entre as prefeituras de Recife e Olinda, que não encontrei formalizada em documento, mas que se evidencia pela programação oficial dos dois carnavais. As manifestações que ocorrem durante o dia no Recife são pouco divulgadas, do

³⁴ LEITE, Lindivaldo Oliveira. Entrevista Seu Vavá – Banhista do Pina. Recife, 1996. Transcrição feita por: Ronaldo Nerys e Carlos Félix.

mesmo modo que as manifestações que ocorrem em Olinda à noite. A ideia da combinação é que durante a noite os foliões tomem as ruas do Recife e durante o dia invadam Olinda. Ouvi esse argumento da boca do técnico da prefeitura responsável pela parte de turismo, que esteve no Seminário Carnaval do Recife 2014. A noite o principal ponto do carnaval do Recife é o pólo do Marco Zero, onde o frevo impera. Nas imediações ficam as outras manifestações. Os locais e os horários nos quais ocorrem os desfiles das agremiações, dos pequenos, não têm se tornado atrativo para os milhões de foliões que comparecem em Recife a cada ano.

Assim, as agremiações, que fazem a cultura popular viver em suas comunidades durante todo o ano, ficam relegadas aos lugares marginais da festa que constam na programação oficial, ficam apenas nos arredores, fato evidenciado na fala de Seu Vavá ao considerar que mesmo sendo sua cultura popular constituída de tradição, ela tem sido esquecida, tem sido retirada do espaço da festa cada vez mais. O dizer da passista Zenaíde Bezerra³⁵, que aos 65 anos de idade é dirigente do Grupo Folclórico Egídio Bezerra, também reitera essa ação. Ao nos presentear com sua história de vida durante os dias do Seminário e ao responder uma pergunta sobre o tradicional e o moderno em relação ao tecnicismo que toma de conta do passo do frevo sob as influências das escolas de dança, ela com lampejos nos olhos firmemente deixou claro que aprendeu a dançar o frevo do modo mais tradicional possível, isto é,

Zenaide – no quintal de casa com meu pai. O concurso de frevo do Recife não é para o brincante, mas para os bailarinos. *Então, não espere que eu voe, pois minhas asas já caíram. Eu danço frevo de verdade, aquele frevo que é feito no chão, pelo povo. Danço o frevo de tirar o sapato, um frevo diferente do que fazem esse puladores de frevo*³⁶

Ao reconhecer a caída metafórica de suas asas, pela sua adiantada idade, pela impossibilidade de fazer o frevo como uma puladora, Zenaide adota a

³⁵ Zenaide Bezerra Monteiro é passista de frevo e professora de danças populares. Filha do Rei do Passo, Egídio Bezerra, um dos precursores do passo do frevo.

³⁶ Essa fala de Zenaide foi montada a partir de anotações em meu caderno de campo, no qual fazia diversas anotações quando me encontrava em processo de coleta de dados.

tradição como ponto de constituição da sua cultura popular, e ao mesmo tempo revela que essa mesma cultura que compõe o carnaval do Recife toma novos rumos, novas cores pela ligação direta com o moderno, pela reinvenção dos passistas mais jovens, que nomeados por ela ideologicamente de puladores, dão uma nova roupagem ao ritmo pelos padrões escolarizados da dança. Desse modo, o frevo que compõe a estética da cultura popular, não

se esgota ou se resume no que se vê de imediato, a profusão de elementos que designam a natureza das manifestações artísticas celebra, de forma deliberada ou não, a inserção do novo, a assimilação, o encontro, o embate entre o que fica e o que sai, e por conseguinte, a manutenção. Sem purismos, preservada na sua pluralidade de fórmulas e potente na sua capacidade de reconstrução (LÉLIS; MENEZES; NASCIMENTO, 2011, p. 15).

Isso faz dessa cultura popular o lugar do insólito, o balaio que mescla o velho e o novo, o começo e o fim, o mesmo e o diferente. Em sua palavra, Zenaide clama por seu voo, articulando nos interstícios do seu dizer que somente quem voa no frevo tem espaço no centro da cena, no alto da festa, no lugar oficializado da superestrutura. Somente os tais puladores de frevo aparecem nos shows que ocorrem no brilhantismo do palco, lá no céu, no espaço em que se visualizam as estrelas, na passarela por onde desfilam os nomes grandes. Ela, assim como Seu Vavá, de igual modo revela que o tradicional na cultura popular do carnaval do Recife não tem direito de arena, não figuram como parcela definidora da estética da festa, que a tradição deve aparecer, deve ser levada no estandarte de cada grupo, no entanto, que infelizmente eles têm tido suas asas cortadas para ficarem no chão, onde é de fato os vossos lugares no cenário ideológico do festejo.

Esses brincantes têm ciência dos seus direitos, posto que saibam que a festa da cultura popular no carnaval é feita, sobretudo, por eles que não sobem ao centro dos holofotes vislumbrados pelos turistas, que a festa do povo nasce na rua, no chão, nasce do suor dos foliões que tomam as ruas escaldantes da cidade e as transformam em palco das suas fantasias e pelejas. Ambos possuem em seu coração o desejo de figurar na arena que mostra o espetáculo, na arena que se arma inclusive

por discursos, que identificam, consagram, dão voz e abertura à cultura popular, mas que também silenciam algumas de suas parcelas, como ocorre em *Memória popular*. Dona Alzira sabe que nessa luta, esses nomes pequenos devem

brigar pelos [seus] direitos. Brigar com o prefeito, dizer que esse dinheiro não dá pra uma agremiação como Abanos, como Bagaço, como Tô chegando Agora, como Batutas de Água Fria, Espanador, todas essas agremiações de primeira. Nós temos muitas! São doze agremiações de primeira! Pra que dá mil e duzentos reais? A gente era pra ter uma subvenção de dez mil reais. Ele disse esse ano que não ia dar a orquestra, ia ajudar na orquestra. Quinhentos e setenta reais. E pra que dá isso? Eu paguei quinhentos reais pra no sábado de Zé Pereira ir pro Marco Zero, com doze homens. Paguei mais quinhentos reais pra passar na terça-feira de carnaval no corredor da folia, paguei mais dois mil reais pra vir pra cá. Vim receber o troféu, paguei mais duzentos reais. Esse dinheiro dá pra que? Eu brigo pelos meus direitos como presidente de Abanos. [...] *Eu posso chegar na prefeitura e brigar com Leda Alves? Eu tô perdendo meu tempo. Procurando sarna pra me coçar. Eu vou brigar com uma mulher poderosa daquela? Não vou. Ela gosta da minha troça, ela adora minha troça. Tem estandarte meu, tem tudo. Mas se eu for brigar com ela, ela vai deixar de gostar. Então eu vou numa reunião e fico lá com os bracinhos cruzados. Todo mundo briga, menos eu. Vou aceitar o que eles querem me dar. Não adianta eu dizer a ela: eu não aceito. O outro diz que aceita e como e que eu fico? Em maus lençóis. Eu não brigo. Gosto dela, adoro ela. Eu sou assim, não brigo não* (DANTAS; SANTOS, 2003, p. 12-3).

Alzira – Fui buscar o dinheiro, passei o dia todinho em pé no Marco Zero, nem água tinha pra gente beber, um café não tinha. No outro dia, voltei novamente para pegar o dinheiro no corredor da folha... Passei duas semanas andando na prefeitura. Eu acho que foi um massacre, foi muito cansativo pra gente o que o prefeito fez. Já que tinha liberado o dinheiro, que liberasse tudo de uma vez. [...] Cada dia que você vai pegar o dinheiro, é vem hoje, pega um, vem amanhã pega outro. Não tem onde se sentar, a gente fica andando o dia todinho naquela prefeitura. Não foi esse trato que ele fez. *Quando ele subiu no palanque pra falar, falar, falar... ele prometeu e cadê agora? [...]. Se ele quer mostrar um carnaval bonito, então faça um carnaval bonito. Porque o dinheiro que ele trouxe pra cá, ele tinha gastado com a gente. Tinha pago um tiquinho a um, um tiquinho a outro e ficava todo mundo satisfeito, porque quem faz o carnaval somos nós, quem faz o brilho daqui somos nós, não é nada de fora não. Se não for a gente, não tem carnaval aqui não. Quem está acabando com o carnaval aqui são os políticos. O que são mil e duzentos reais, meu amigo!? Isso não é dinheiro não, pra colocar uma troça na rua. Com isso não se bota nem um boi. [...] Eu não tenho parceria com ninguém. Não tenho deputado, não tenho vereador. Eu não faço carnaval com política, não faço com nada. Faço carnaval com o peito, a coragem e a cara. Não tem política em Abanadores* (DANTAS; SANTOS, 2003, p. 21-2, grifos meus).

A luta que se trava na arena da cultura popular parece sempre desigual e permite Dona Alzira ter conhecimento da sua força diante do poder e também a faz arquitetar ações para combatê-lo. Ela e Seu Vavá lutam pela suas importâncias, para que sejam reconhecidos como sujeitos, pois sabem que o carnaval é feito pelas “migalhas” e não pelas estrelas bem pagas que cantam nas noites da festa. Sabem, inclusive, que a melhor forma de embate é sair pra rua, que a melhor forma de resistir é mostrar a cara, sua força pela beleza, pela coragem de pelear pelos seus sonhos, pelo sonho de ir pra rua, pela vontade de serem vistos, de pertencerem ao mundo e estarem nele.

Assim, essa sua cultura popular é uma quimera do amanhã, é uma esperança de combate da sua própria condição social, é melhoramento metafórico da vida. É um modo de ser, de estar, de sentir e viver no mundo. O seu domínio da atitude popular, por vezes incompreensível, borrifa vida contra a monotonia de um mundo acabado e invariável. No entanto, esse vivenciar da rua é circunscrito pela vontade e querer da superestrutura, como bem nos diz Seu Vavá em sua palavra:

Figura 7 - Recorte 1 da Entrevista de Seu Vavá do Banhistas do Pina³⁷

V – Os órgãos, os órgãos qui, os órgãos decide tudo lá de cima, eles chamam, mando chamar o representante da Federação, o representante num sei que, o representante sei que, pa discutir, mas quando chega lá ele impõe, impõe, é assim que nós queremos...
 E – Impõem o quê?
 V – Impõe o desfile, impõe a forma, a gente não tem nenhuma, não tem nenhum direito de, de, de, de, de, de, o carnavalesco não tem nenhum direito de dizer, eu num quero assim não, eu quero assim e ele diz, carnaval assim num dá não, assim, quero não, assim num dá, arrente qué assim, arrente qué um show, vocês quere assim não? Vocês querem o carnaval aonde? Na Dantas Barreto? Num vou fazer Dantas Barreto, eu vou fazê Rio Branco, vocês tem de ir pra lá, quer ir? Uma impusição qui ixiste...

[...] *carnaval é feito por carnavalescos [...] hoje é feito por político, e aí o político ta dançando? Tá lá embaixo? Tá?* [...] O turismo ganhou muito e as pessoas

³⁷ Vavá – Os orgos qui, os órgãos decide tudo lá de cima, eles chamam, mando chamar o representante da Federação, o representante num sei que pa discutir, mas quando chega lá ele impõe, impõe, é assim que nós queremos. [...] Impõem o desfile, impõe a forma, a gente não tem nenhuma, não tem nenhum direito de, de, de, de, de, de, o carnavalesco não tem nenhum direito de dizer, eu num quero assim não, eu quero assim e ele diz, carnaval assim num dá não, assim quero não, assim num dá, arrente qué assim, arrente qué um show, vocês querem assim não? Vocês querem o carnaval aonde? Na Dantas Barreto? Num vou fazer Dantas Barreto, eu vou fazê Rio Branco, vocês tem de ir pra lá, quer ir? Uma impusição que ixiste... (LEITE, 1996, p. 4).

qui tem os comércios, *Rio Branco, Boa Viagem* estão agradecido, mas eles fôro infeliz em não apoiar os *piquinininho* que somos nós que fazemos o carnaval de Pernambuco (LEITE, 1996, p. 10³⁸).

Mesmo que o sonho da vivência na rua acalente o coração dos brincantes, esse vivenciar como evento do existir é cerceado pela posição de poder que o Estado ocupa no ninho da superestrutura. Do mesmo modo, a palavra de Cristina nos diz da importância das manifestações da cultura popular, do papel que ela representa para a rua, para o povo, para os carnavalescos que se entregam de corpo e alma à sua feição. Ela também reconhece a empalmação disfarçada que recobre essa cultura popular de rua na festa do carnaval por parte do poder público. O pesar de suas palavras me faz vislumbrar uma expressiva angústia no seu íntimo, ao reconhecer a riqueza da sua ação, a beleza das manifestações que ajuda a criar como atos responsáveis, ao mesmo tempo em que tem que admitir que tudo isso, que

Cristina - a cultura popular de modo geral [seja] esquecida. É a primeira coisa que eu vou dizer. Não sei por que, mas acho que devia ser melhor. Devia ter um exemplo de trabalho de todo mundo, não só o meu, mas tem muita coisa bonita, encostada. [...] Porque quadrilha é uma coisa linda, pastoril, ciranda, que tem várias, carnaval, não é? Então, eu acho que tem muitas coisas. Está faltando que o pessoal valorize, não sei como, mas que dê condições pro pessoal dos grupos trabalharem mais e conseguir verbas, porque sem verbas não se faz nada. Melhorar as condições do carnaval, porque não depende só do carnavalesco não, depende do pessoal que fez o carnaval, da direção lá de cima, da prefeitura, do pessoal que organiza, da comissão. Eu acho que depende disso. O carnavalesco se dá todo. Ele não conta, ele não mede distância de passar a noite de sono acordado cheirando cola a noite todinha, ele não mede distância de perder seu lazer de sentar e tomar uma cerveja porque está trabalhando em casa, ele não mede distância de correr atrás desse pessoal, , de amanhecer o dia cozinhando pra dar comida a um grupo de cem pessoas. Então eu acho que o pessoal do carnaval, o carnavalesco, o presidente, ele se dá todo, agora falta que as diretrizes, o pessoal que organiza, o pessoal que pode ajudar, ajudar mais. Como eu disse: fazendo um encontro de Urso, fazendo um encontro de boi. Tem doze meses o ano, então criasse em cada mês uma coisa. Um encontro de ciranda, um encontro de pastoril, agora um encontro sem desmerecer nenhum grupo, sem que nenhum grupo fosse escanteado, certo? Que todos os grupos fossem valorizados, porque por pequeno que for, ele dá trabalho e por pequeno que for, pra você botar na rua, você pinga o seu suor. Então eu acho que todo grupo deve ser valorizado, agora eu acho que o povo deve ajudar, deve fazer pesquisa de vez em quando, deve lançar um livro, deve botar no

³⁸ O trecho aqui apresentado é uma cópia fiel da transcrição da entrevista e pode ser conferida nos anexos ao final desse trabalho.

computador, deve botar na rua, deve fazer uma exposição na rua pro pessoal ver as fotos, as roupas (ANDRADE, 2003, p. 23).

É a rua que permite a transgressão como lugar de rememoração de suas próprias histórias. Na rua, vida e sonho se interligam, submersos na textura forte dos dizeres e fazeres dos brincantes, dos carnavalescos, do folião, do povo. Sempre o lugar de embate, de confronto, de vivência é a rua, ela é para os brincantes o palco que os colocam no centro da cena, é o lugar em que podem resistir ao esquecimento, é onde clamam por reconhecimento de seus atos, das suas histórias, das suas vidas, de si próprios e de sua cultura popular. Sair para festejar suas alegrias e paixões na rua diante de tantas dificuldades é um compromisso, como nos ensina Cristina

Cristina - Eu não estou dizendo...!? A dificuldade. O material é guardado debaixo da cama, em cima do guarda roupa, amarrado nos telhados. [...] E você sai de acordo com a sua necessidade. Esse ano mesmo, por conta do financeiro (e eu não estava muito legal, saí só para compor, porque eu tinha perdido minha mãe fazia pouco tempo), mas eu tive que sair porque eu tinha um compromisso. Então eu saí. Aí a gente não pôde se organizar. Na verdade, eu desci tudinho e botei no sol, botei umas fitas laminadas. Dei um brilho... O pessoal da Federação e o pessoal da Prefeitura que organizam o carnaval hoje, da comissão de carnaval, dizem que o Urso não tem tema e eu acho que ao deviam dizer isso, porque quando a repórter chega para fazer reportagem com você, ela pergunta logo: qual é o tema do Urso esse ano? Aí... na verdade eu não tinha formado um tema porque a condição não estava muito boa. Estava bonito, saiu, mas pra mim, pra meu gosto, não estava legal. Aí eu disse: Alegria, alegria. E ela disse: Mas porque Alegria? E eu: Porque está colorido. Muito colorido é alegria. Só foi o que eu pude responder a ela, porque na verdade eu não tinha formado um tema. Sai assim de cabeça muito quente, minha mãe tinha falecido, eu estava aperreada financeiramente. Aí a gente deu um jeito e saiu com ele (ANDRADE, 2003, p. 12).

Sair para rua é mais que festejar, é constituir atos responsáveis. Os brincantes como sujeitos únicos, têm papéis precisos e determinados, que não os permitem construir álibis das suas existências, da suas ações. Seus compromissos com a cultura popular como um conjunto vivo de atos éticos não os permitem fugir de suas responsabilidades. Ao assumirem esses lugares únicos, ao transgredirem suas próprias condições físicas, emocionais, materiais e psicológicas, eles assinam responsabilmente suas atividades e esse reconhecimento da unicidade de suas

participações, marcadas pelo modo singular de cada um, é a própria ação realizada, ação única nesse mundo, nessa esfera da cultura.

Em relação à construção de álibis, da fuga que culmina em certa valorização ideológica de mortificação das manifestações populares, Cristina parece categórica, ao afirmar que também isso possa se dar pela falta de evocação do sentimento nobre que recheia a cultura popular na festa de carnaval, aquela emoção que povoa o coração dos brincantes ao se encontrarem diante de seus atos, diante da imensidão da festa, diante de sua cultura.

Cristina - Porque não existe talvez amor, talvez entender um pouco o que é cultura. Porque eu, além do Urso, eu tenho o pastoril, eu tenho um grupo de ciranda, eu canto ciranda nos melhores lugares, graças a Deus! Sempre me dei bem. Mas lá perto de casa o pessoal forma um arraial de São João e eu nunca participei. Por isso eu acho que é desfeita. Vieram me convidar uma vez para eu fazer parte de uma comissão julgadora, amanhecer o dia numa mesa sentada, eu disse não. Porque não convida meu grupo pra participar daqui? Então eu acho que não tem incentivo. Eu acho que a comunidade devia se dar as mãos. [...] Quando fazem vão pras portas pedir, mas pra botar um grupo de pagode, entendeu? Pra botar uma coisa que eles gostem, até uma seresta, uma vez, a gente incentivou o pessoal da comunidade, as elites a fazer. - Ai, vamos botar grupo de seresta!... - Ah, não, seresta é cafona, não presta não. - Bota pagode, bota não sei o quê... Nunca bota e se botar chama atenção do povo. Se botar o povo fala, porque lá perto de casa um formou um pastoril só de gay, gay de verdade, não é que se fazem de gay não, é gay mesmo. Inclusive o menino faleceu e esse ano não vai ter mais. E a rua lotou, quer dizer que o povo gosta, mas ele foi quem fez com maior esforço, mas o pessoal não facilita, a própria administração, pra você conseguir uma gambiarra é o maior sacrifício. Pra você conseguir um palanque, sai de baixo, que você não consegue, entendeu? Então a gente tinha que ter todos os apoios, toda estrutura para poder fazer o trabalho (ANDRADE, 2003, p. 13).

Sua palavra, igualmente, se cobre de aspectos ideológicos e valorativos, apartando aquilo que considera cultura popular do que em sua visão se arma como indústria cultural; o pagode, por exemplo. No entanto, atrela sua condição de popular à tradição, ao permanente, ao folclore. As palavras desses brincantes, enunciadas nos mananciais da insatisfação e do inconformismo, por vezes indignadas, por vezes harmoniosas, não deixam pelos seus contares que a cultura popular se arquitecte como um ato solitário, monovalente, mas ao contrário que

possa ser vista na sua dinâmica viva, como lugar tanto do nascedouro quanto da relativa estabilização dos seus dizeres, dos seus pensares, dos seus querereres, dos seus atos responsáveis que dão outra significação ao espaço público da rua.

O embate não se trata de um monólogo dialético compartilhado entre duas forças completamente desiguais, suas lutas são constantes e suas armas e escudos são simbólicos, mesmo que reduzidos ao calar diante da “mulher poderosa”, como o faz Dona Alzira. Esse agir interno é uma tomada de posição da brincante no seu lugar de unicidade, em que seu

eu, como único eu, não pode nem sequer por um momento não ser participante da vida real, inevitável e necessariamente singular; eu preciso ter um dever meu; em relação ao todo, seja o que for e em que condição me seja dada, eu preciso agir a partir do meu lugar único, mesmo que se trate de um agir apenas interiormente (BAKHTIN, 2010b, p. 98).

O próprio ato de calar é em si uma resposta gerada no curso da comunicação discursiva. O silêncio do calar, não é um vazio de uma voz abafada, mas são os silêncios de várias vozes que se fazem ouvir no texto e que ao mesmo tempo identificam quais outras vozes encontram-se afastadas do mesmo. O próprio silêncio constitui um encontro de palavras, já ditas, já replicadas, já respondidas, já consolidadas e que ecoam na comunicação verbal. Essa resposta, aparentemente sem vocalidade material, se transfigura em um signo do outro, ele constitui um lugar de unicidade que só pode ser preenchido pelo outro, pelas respostas que gerará na cadeia discursiva.

O calar é, desse modo, um ato de escuta, uma ação de abertura à alteridade, uma fenda a ser preenchida pelo olhar do outro, pela voz do outro, pela entoação do outro, pela materialidade signica produzida pelo outro, logo, ele é resposta, logo ele é dialógico, logo ele se fortifica como embate, como resistência. A dialogia da ação de calar sobrevém dos enunciados que são manejados para interatuar com seu projeto enunciativo, que por mais silencioso que pareça, produz respostas que, por seus turnos, nutrem o cabeamento da responsabilidade; da compreensão responsiva.

É um silêncio como ato de calar, de reconhecimento do outro, é um signo que destroça os sentidos instituídos na entoação material, silêncio que funciona como elemento que força a entrada do outro no Eu, é um significado para um pedaço do mundo que foi posto em escuta. É o sentido presente pela ausência, que se constitui ambivalente, entre a limitação do dizer e a abertura ao outro, aos sentidos que mexe com os sentidos, que alcança o alhures da significação para derrotar a inalterabilidade, a mesmice, a monologia e instaurar ao mesmo tempo, como enunciado, o mesmo e o diferente, o eu e o outro, o pequeno e o grande no mesmo ato enunciativo. Esses aspectos eram o que contribuía para se “criar uma atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal” (BAKHTIN, 2008a,p. 138).

Portanto, esse ato de calar se torna palavra dotada de sentido, palavra investida de valor, palavra que “revela-se, no momento de sua expressão, como o produto da interação viva das forças sociais. É assim que o psiquismo e a ideologia se impregnam mutuamente no processo único e objetivo das relações sociais” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 67). A palavra de cada sujeito na interação verbal, por exemplo, o calar de Dona Alzira, é também uma ponte estabelecida entre ela própria e o seu interlocutor, a mulher poderosa, o seu outro. É nesse transitar de signos, pela mediação que se estabelece o diálogo, que se revelam os modos de interação, de embates, os modos de armadura dos sujeitos ao interagirem sócio-ideologicamente pela linguagem, no encontro de palavras.

É justamente por ter o que é alheio como esteio, por ser uma concessão do outro, que o diálogo dá lugar a escuta da alteridade, posto que permita que cada voz que o compõe se torne única e constitutiva do intercâmbio verbal, que cada palavra outra possa ser trazida nas suas singularidades, nas suas variantes de mundo, para dentro da interação verbal, mesmo no caso do silêncio.

Na perspectiva de Ponzio (2010a), esse processo exige uma ação que arquiteta o “calar” e não o silenciar, em que a ação de calar possibilita a liberdade

do ato de escuta, a disposição à escuta e a demanda por escuta, que dizem respeito às condições de produção de sentidos numa relação responsiva com a alteridade, nessa esfera da cultura. Essa arte da escuta mexe com os desempenhos dos sujeitos na comunicação dialógica, uma vez que nela, a partir do ato de escuta livre, não se tem os lugares de emissor e de receptor, mas de sujeitos que falam, escutam e compõem o universo de interação no seio da cultura popular. Assim,

uma escuta livre é encontro de palavras que não são nem para serem “tomadas” por quem fala, nem para serem “agarradas” por quem escuta. A palavra da escuta desfaz a rede de papéis de palavra e tira da jogada a pretensão de controlar a palavra. A liberdade da escuta é a liberdade da palavra de todos os lugares nos quais falar é ostentar a própria identidade conforme papéis definidos, ou seja, a liberdade da palavra de todos os lugares do silenciar (PONZIO, 2010a, p. 57).

Desse modo, o ato de calar de Dona Alzira é uma arma, é uma fenda à alteridade, é uma possibilidade de se colocar a escuta do outro e também se deixar ouvir, é uma armadura que a faz reconhecer o seu lugar na luta, casca que a protege, de certo modo, estímulo que não a deixa amofinar, isso é o amor, excitação que a leva ao palco de suas vivências populares; à rua, como ela mesma afirma:

Alzira – Eu vou fazer 70 anos no próximo ano. Já fomos o campeão dos campeões. Eles chamam a gente [palavra incompreensível], que a gente quer ser o melhor. *Não, não queremos, nós somos os melhores. Nós trabalhamos pra fazer bonito.* E o dinheiro que o prefeito dá, não faz carnaval. O dinheiro de Abanadores foi mil e duzentos reais. Não paga nem a orquestra. *Mas quando você tem, quando gosta, você dá sua vida, sua alma e faz. É o meu caso. Eu me criei em Abanos. Está no meu sangue, minha vida é Abanos.* Eu aprendi com Rubens que Abanos tinha que sair, nem que fosse com uma lata velha batendo. *O estandarte tinha de ir pra avenida bonito ou feio.* Esse negócio de dizer que Abanos perdeu num ano e não vai sair no próximo, ou porque comprou uma sede, ta construindo, não vai pra avenida, não existe. *Vai pra avenida sim. O que eu acho é que não pode deixar de sair. Você perde o estímulo, perde a vontade e perde o povo.* Se você sai todo ano, as pessoas tomam gosto e dizem: não, a gente vai porque Abanos sai todo ano. Mas chega o carnaval, você cruza os braços e diz: Não vou sair. *Não pode ser assim. Pra mim o importante é ir pra rua* (DANTAS; SANTOS, 2003, p. 11, grifos meus).

[...]

Estou em Abanadores e minha função é fazer carnaval. Me dê o dinheiro pra eu fazer o carnaval e colocar Abano na rua. Se eu não botar Abano na rua eu paro

no hospital. Eu vivo em função de Abano, minha casa é Abanadores. Minha casa tem placa de Abanadores, minha casa tem fantasia de Abanadores, você chega e não sabe se é a sede lá ou minha casa. [...] Eu só não faço dormir em Abanadores, mas vivo lá direto. Eu não saio pra brincar, pra me divertir, porque não tenho tempo. Quando não estou em Abanadores, estou trabalhando em minha casa para Abanadores. Se eu fosse pagar pra fazer, eu não podia. [...] Nós, quando saímos pra avenida, não existe mais nada a não ser Abanadores. Pode vir de folha de jornal, mas ele tem que vir. Depois que passa o carnaval a gente vai ver o que acontece, se vai ter dinheiro pra se alimentar, pra pagar a casa, pagar despesas... (DANTAS; SANTOS, 2003, p. 23-4, grifos meus).

O calar de Dona Alzira diante do poder funciona também como contrapalavra que se quebra e se transforma em grito de batalha quando ela sai para rua com sua troça, aliás, *com a melhor troça do mundo*. Esse ato de reconhecimento da sua unicidade, para Bakhtin (2010b, p. 100) “fornece um centro real de origem do ato e torna não-fortuita a iniciativa; é aqui que a iniciativa do ato se torna essencialmente necessária, que a minha atividade se torna atividade substancial, se torna dever”.

Tal reconhecimento se dá pela contemplação da própria beleza da vida empenhada para realizar tal ato. Assim, “é pelo caminho do amor, primeiro o físico e depois o espiritual, que o homem pode se elevar da beleza sensível até a contemplação extática da beleza Absoluta, única e veneradora e da qual todas as outras belezas menores participam” (SUASSUNA, 1979, p. 44). É por esse amor que se dá inclusive o reconhecimento da sua importância, da sua beleza menor, é pelo amor, pela escuta que se dá reconhecimento da manifestação popular como ato responsável.

É quando o “frevor” da rua a fortifica para enfrentar seus duelos habituais, quando as dificuldades, sobretudo, financeiras não fazem com que esse grito silencioso de luta, de combate, se abafe. Cada palavra sua, cada entoação impressa na sua palavra traz seus movimentos, seus anseios e suas paixões que também são marcados por sua experiência de vida no orbe social e conferem sentidos ao seu discurso, a sua maneira de conceber a cultura popular que ela vivencia paulatinamente. Sua história de vida, por estar aberta à experiência cotidiana, pode ser alcançada como um lugar para se compreender a cultura popular, suas

palavras se configuram como um documento, um registro físico, mental e afetuoso do dia a dia dos muitos sujeitos que dão feitiço as manifestações culturais da festa carnavalesca, mesmo que não estrelem *Memória popular*.

Assim como Dona Alzira, Cristina também vivencia a festa do carnaval desde muito nova. Tanto nos dias do Seminário, quanto nas duas entrevistas que deu para o projeto, ao recordar alguns acontecimentos da sua meninice, ela cantara sua história como uma cantiga de roda, com uma melodia que mescla alegrias, tristezas e lutas, narrando às muitas dificuldades enfrentadas e os motivos que a levaram a se tornar uma salvaguarda da cultura popular carnavalesca. Com seu sorriso largo e sincero, ela nos informa que desde cedo

Cristina - brincava no pastoril. Eu era bem pequenininha. Minha mãe gostava dessas coisas também, saía no carnaval, me arrastava com ela pra sair. Eu vivi sempre nessa vida. Minha mãe era muito animada, sabe? Ela fazia a brincadeira do Judas, ficava acordada até de madrugada, gostava de botar o Judas e gostava de coco de roda. Fazia coco de roda na frente de casa para dançar. Eu fui criada vendo isso.

[...]

A gente sai para brincar. Eu, pelo menos, saio para brincar, eu gosto de ajudar. Eu saio com o pastoril e convido o pessoal da comunidade pra formar o grupo. Porque se não formar novos grupos, termina acabando. *E vai acabar uma coisa tão bela, porque é o nosso folclore, a nossa cultura popular que vai acabar. [...]. Porque eu faço, porque eu gosto e quando a gente tem amor, não quer que se acabe, não é?* Então eu acho que não deve acabar não, deve continuar o trabalho (ANDRADE, 2003, p. 3-6).

No particular de sua doçura, ela tem consciência da importância do seu trabalho, da sua luta e da beleza que a cultura popular carrega consigo. No entanto, não a diferencia do folclore. Para essa brincante não há diferença entre a cultura popular e o folclore, posto que ela vivencie suas práticas e não os compreenda a partir de campos teóricos. Desse modo, reitera a importância tanto do folclore quanto da cultura popular tomando-os como sinônimos.

Ela, como todos os brincantes que fazem a festa na rua, que se organizam para arquitetá-la durante os meses que a antecedem, revela que a maior dificuldade em suas guerras para botar a cultura popular saltando nas veias da cidade é a

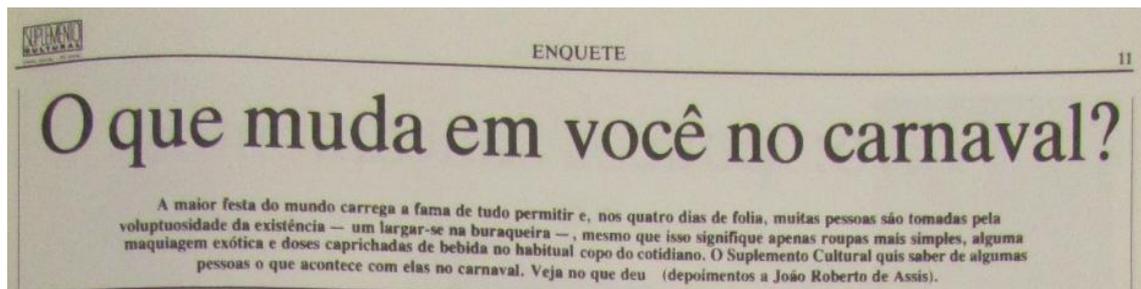
questão financeira, e por conta disso tem que abrir mão de algumas prerrogativas e diante de tantas controvérsias, insiste na valorização dos seus atos responsáveis, acreditando que eles sejam libertadores e por isso deveriam ser vivenciados por todos os sujeitos todos os dias e não somente nos dias da folia de Momo.

Para Cristina o

Carnaval é uma coisa que mexe com todo mundo, não é? A maioria do povo tem um pouquinho de carnaval no sangue. [...] A gente se acostuma, se vicia feito cigarro, por exemplo. Você se vicia com aquilo. Se eu não sair... A gente tem um grupo, a gente tem pastoril, tem ciranda e se eu não tiver um grupo no carnaval, sabe o que acontece, pelo menos comigo? Eu fico em casa e, às vezes, não vou nem na cidade. Passo o carnaval todinho em casa. E assim, não. Assim é uma coisa que empurra pra rua, que eu vou gritar com os meninos, que eu vou brigar, que eu vou reclamar, que eu vou sorrir, que eu vou chorar, mas que eu estou participando do carnaval. Entendeu? (ANDRADE, 2003, p. 17-22).

O carnaval, de modo geral, muda a vida das pessoas, mexe com seus cotidianos, com seus desejos mais íntimos. Uma enquete publicada no Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco de 1989 revela esse sentimento que perpassa a vida de Cristina, também o faz com a vida de muitos foliões e ainda hoje se instaura na interação dos foliões com o carnaval do Recife:

Figura 8 - Enquete publicada no D.O de PE sobre o carnaval em 1989³⁹



³⁹ Na figura 8 pode-se ler o seguinte texto: *A maior festa do mundo carrega a fama de tudo permitir e, nos quatro dias de folia, muitas pessoas são tomadas pela voluptuosidade de existência – um largar-se na buraqueira –, mesmo que isso signifique apenas roupas mais simples, alguma maquiagem exótica e doses caprichadas de bebida no habitual copo cotidiano. O Suplemento Cultural quis saber de algumas pessoas o que acontece com elas no carnaval. Veja no que deu (depoimentos a João Roberto de Assis).*

Figura 9 - Resultado da enquete: vereador e doméstica

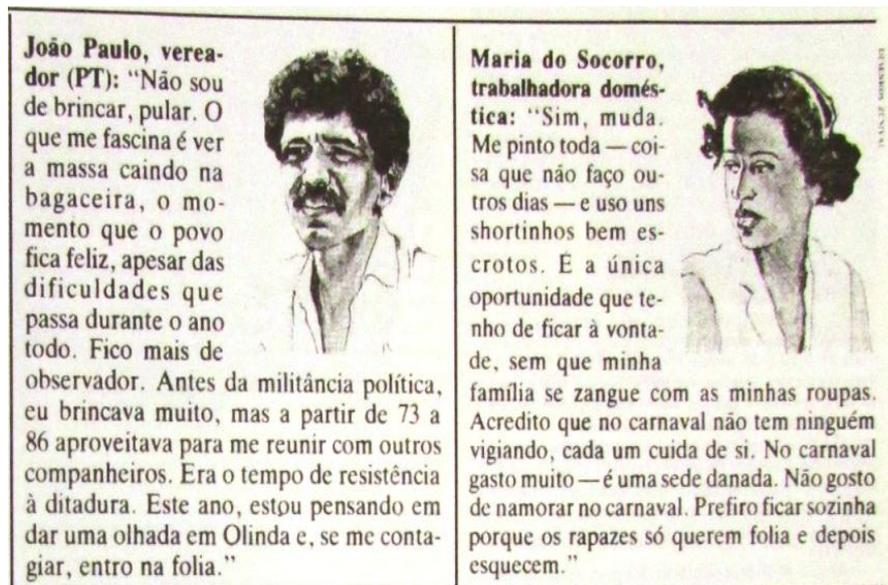
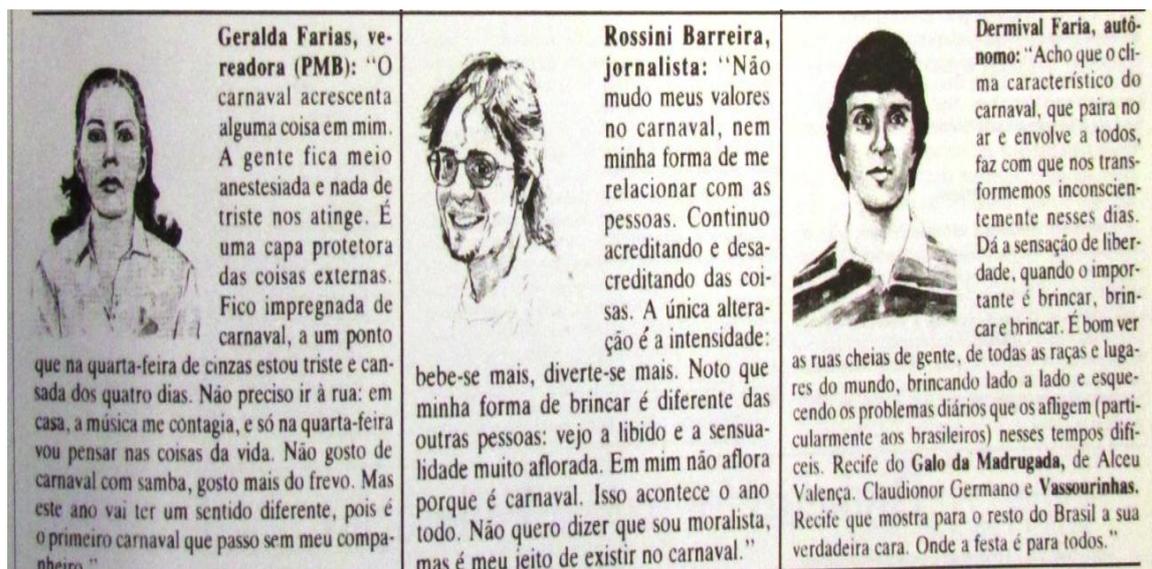


Figura 10 - Resultado da enquete: vereadora, jornalista e autônomo



O principal aspecto que permeia todos os depoimentos dos sujeitos, o de Cristina e os contidos nas figuras acima, no tocante das mudanças em suas vidas durante o carnaval diz respeito à liberdade que a festa possibilita, assunto que discutirei com maior acuidade mais a frente. Ainda que de modo transitório essa liberdade, exclusivamente, é o que aviva no coração do povo o sentimento fantástico e utópico nas manifestações ocorridas nesse clima particular no espaço público. Logo, ao permitir a quebra de tabus, a vivências de atos interditados no decorrer da vida,

essa festa se torna ambivalente e se assemelha a

um Jano de duas faces: se a face oficial, religiosa, estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular olhava para o futuro e ria-se nos funerais do passado e do presente. Ela opunha-se a imobilidade conservadora, à sua atemporalidade, à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na alternância e na renovação, inclusive no plano social e histórico (BAKHTIN, 2008a, p. 70).

Eu confesso que, assim como todos esses sujeitos eu também sou viciado em carnaval, que todo aquele movimento me deslumbra, transporta meu espírito para outras estaturas, dilata meus sentidos, destrói meus acabamentos, me permite e também me obriga a sair de mim mesmo, renovar minha consciência e reconstruir minha identidade pela alteridade, pelos muitos outros que o compõem, que me compõem. A festa me faz sonhar, me faz lutar, me arrepia e me mostra os meios pelos quais a cultura popular vive, pulsa no coração dos homens e os libertam de todo o amálgama repressor da cultura acabada e hegemônica que dita os modos de interação e de vivência que suprimem nossas vontades, nossas axiologias. Isso é amor, e como diz Bakhtin não amamos o outro “porque é bonito, mas ele é bonito porque você o ama. É nisso que está o caráter específico da visão estética” (BAKHTIN, 2010b, p. 125). Achamos tudo isso lindo porque amamos, porque isso tudo configura também nosso orbe estético. Achamos o carnaval lindo, não porque ele o é, mas porque o amamos.

Todos os brincantes entrevistados, ao serem indagados sobre o fato de diante de muitas dificuldades, o que os levam trabalhar tanto para consolidar aquilo que acreditam ser suas culturas populares, aquilo que faz seus olhos brilharem de paixão, todos têm em suas enunciações unidades temáticas semelhantes, que podem ser resumidas nas falas de Dona Alzira, de Seu Vavá e de Zenaide, que respondem sem pestanejar:

Alzira – *É amor, a minha vida toda está resumida em Abanadores.* Eu não me casei. Eu me casei com Abanadores e sem ele não sou nada. Eu posso deixar de ser presidente, mas eu vou continuar. Eu só saio de

Abanadores quando Deus me chamar. Eu não tenho outro esporte a não ser Abanadores. Minha vida é Abano. Você sabe, mas eu sofro muito no carnaval, eu choro. Eu era desfilante de Abanadores, todo mundo sabe. Eu fui um dos maiores destaques de Abanadores e hoje não posso mais colocar fantasias. O último ano que saí em Abanadores, me botaram em cima de um carro e eu falei, reneguei, esculhambei, *porque desfile não é no carro e sim no chão, sentindo o calor, a terra quente tomando você toda, o pessoal gritando por você e você dando um show na avenida, isso é que se chama desfile. Desfile é terra, é poeira, é o povo pegando você, apertando sua mão, dando beijo. Outro gritando que você é bonita, que deu um show, que você arrasou.* Isso é o que se chama desfile (DANTAS; SANTOS, 2003, p. 28, grifos meus).

Vavá - Bom, o que é que faz é, é, é, é aquilo que a gente chama de, é, é, é, de você num gosta de Sport e Santa Cruz ou Náutico, num vai pra um campo de futebol, espírito esportivo, espírito cultural, vai, se o cara num for, carnavales, se o cara não for carnavalesco ele faz, ele diz assim eu vou pa canto ninhum, vou fazé aquilo não, *vou fazer é festa, fazê dança, num vou, num saio, mas eu Vavá, qui sou carnavalesco, qui gosto do carnaval, qui só fico satisfeito quando eu vejo a agremiação na rua, fico duente quando num saio, aí brigo, quero ir pra lá mermo, quero ir, alguma coisa ta faltando, olha como o mundo é, num é! Viu? É isso* (LEITE, 1996, p. 6, grifos meus).

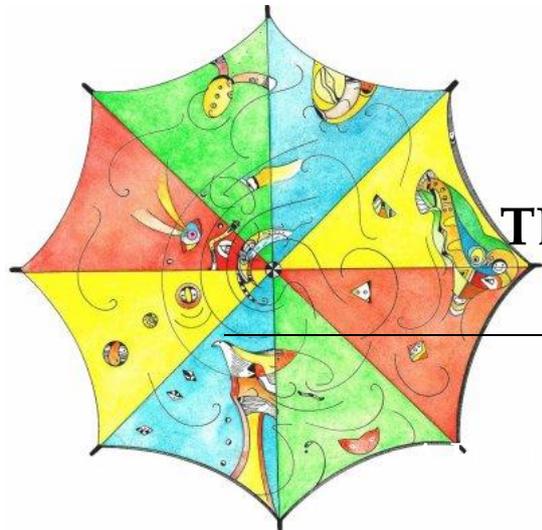
Zenaide – [...] Eu sei lá, *eu acho que faço por amor, purisso que acho queu trabalhei no Estado tanto tempo, nunca liguei pra coisa de dinheiro, eu quiria era ta fazeno meu trabalho* (BEZERRA, 1996, p. 6).

As falas de todos eles se armam pautadas por idas e vindas, por progressos e retrocessos. Elas se pontuam na descontinuidade temporal em que o porvir não é essencialmente antecipado pelo anterior e autoriza que o porvindouro, o já decorrido e o agora possam conviver pelo ajuntamento da memória, para se fazer melhor compreender o que seja a sua cultura popular.

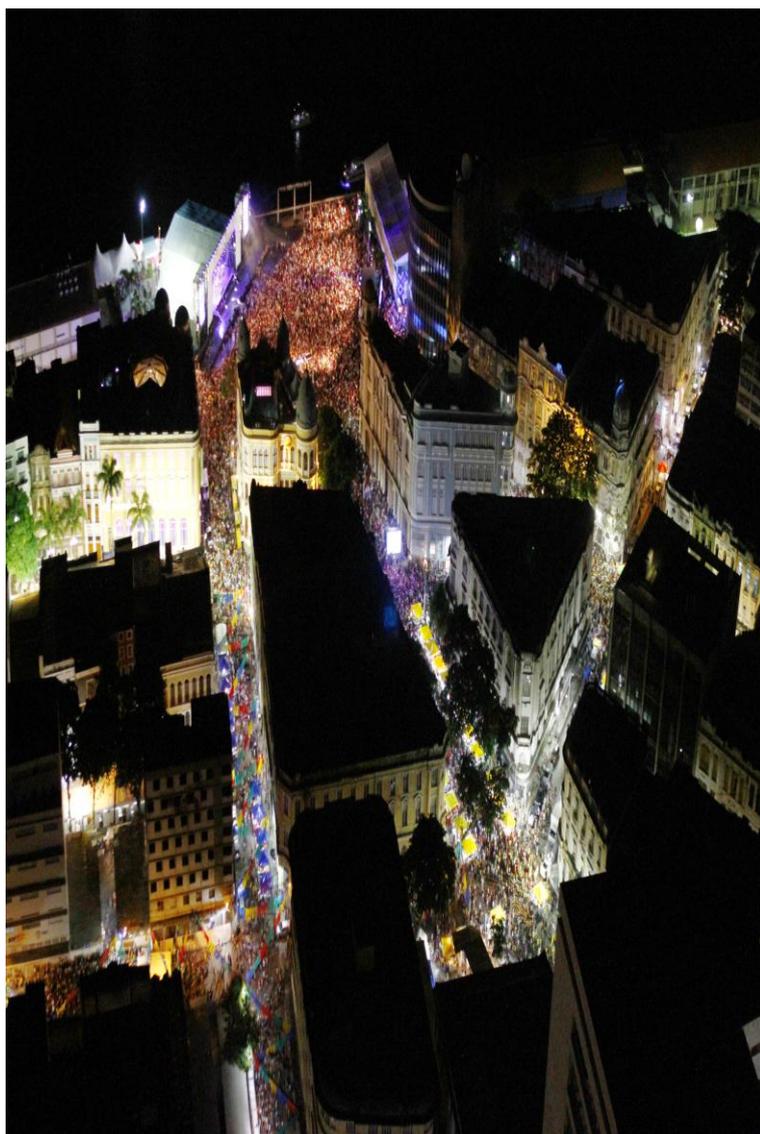
Olhar para a cultura popular pela vida, pelos modos do povo que a encarna, faz emergir outros sentidos que escapolem às presas de um positivismo curtido. Essa outra vertente da cultura popular, além de ajudar a questionar grandes feitos eternizados pelo tradicionalismo que pode ser observado no arquivo histórico, descamba na reflexão dos homens comuns como atores históricos, “pessoas que participaram e construíram a história muito mais do que foram problemas a serem resolvidos por seus líderes, quando pensamos em movimento das massas” (SHARPE, 1992, p. 60).

A meu ver, essa escuta engendra a possibilidade do resgate e constituição de uma identidade social, o que leva suas falas não tomarem forma, apenas, de uma fonte de informação sobre seus costumes e vivências, mas uma possibilidade viva e dialógica de estímulo à participação dos sujeitos do mundo ético no processo de constituição do seu universo cultural. Elas evidenciam que a cultura popular, além de um ato de coragem, do lugar da disputa ideológica, do recinto de resgate da tradição, é também um ato responsável de amor, que só pode ser entendido pela vivência cotidiana das suas esferas, marcado pelas suas assinaturas que o unifica.

Esse movimento singular é além de pejeas, também um ato de amor, um processo intenso de amar aquilo que por muitos é esquecido, que pela superestrutura tem sido visto como o “não-amável”. Não falo de um amor ingênuo, uma paixão fortuita, mas um amor como ato responsável, como um passo dado, como posicionamento singularizado e rubricado, pois “somente esse amor pode ser esteticamente produtivo, somente em correlação com quem se ama é possível a plenitude da diversidade” (BAKHTIN, 2010b, p. 129). Ele é um caminho para se alcançar a alteridade, para se constituir a diferença como fundamento da identidade, como fundamento também da estética da cultura popular carnavalesca. O amor é a maior abertura ao outro. É o princípio e o fim dessa cultura popular carnavalesca revolucionária. Ele é a própria vida, a própria cultura.



TERCEIRO DIA DE FESTA



A FOLIA DE MOMO NO RECIFE

Foto: Abertura do Carnaval do Recife. Capturada por Marcos Pastich em 28/02/2014.
Disponível em: <http://fotospublicas.com/abertura-carnaval-2014-recife-pernambuco/>

Ao carnaval do Recife: nada é igual

O carnaval é um momento de elaboração simbólica e humorística de conflitos superpostos.

(Néstor Garcia Canclini, 2008, p. 222)

Os conflitos que se travam nos festejos de carnaval são muitos. No carnaval do Recife não seria diferente, a cidade se arma como uma arena dessas disputas que se dão, sobretudo, pela palavra materializada em toda parte: em textos, em signos, nos corpos pulando pela rua na festa tida como a mais democrática da esfera humana.

Aqui, nesse dia de festa, não pretendo, de modo algum, arquitetar um estudo diacrônico sobre os festejos do carnaval em Recife, uma vez que essa labuta já foi enfrentada por competentes pesquisadores que a cometeram com maestria, dentre eles destaque: Mário Souto Maior, Evandro Rabello, Leonardo Dantas Silva, José Ramos Tinhorão, sobretudo, os de Rita de Cássia Barbosa de Araújo que me ajudaram, significativamente, a compreender a arquitetônica contemporânea desse domínio cultural.

Desse modo, a partir das pesquisas já desenvolvidas recuperarei partes da história da festa para compor aqui uma breve súpula do seu desenvolvimento, com a finalidade de apreender como o frevo apareceu no centro da cena pernambucana dando o tom da festa popular. Assim, olharei para a festividade, principalmente, em seu estado sincrônico, a partir da minha vivência de coleta de textos com a perspectiva de apreciar, sob o ponto de vista linguístico, como esse ritmo genuinamente recifense foi convertido em símbolo ideológico da identidade pernambucana.

Araújo (1996, p. 19), em seu respeitoso trabalho antropológico sobre a festa de carnaval e sua desenvoltura na cidade do Recife, considera que o carnaval

é comumente definido como a festa da confraternização universal, a festa da democracia social e racial, que une e iguala a todos: brancos e pretos, ricos e pobres. Esta pressuposta universalidade da festa capaz de destruir as diferenças e desigualdades culturais internas, de unificá-las e de promover a integração social, possibilitou sua conversão em símbolo da identidade nacional.

Esse aspecto transgrediente de amenização das hierarquias sociais é intrínseco a festa popular, como muito bem observou Bakhtin (2008a) nos festejos carnavalescos da Idade Média e do Renascimento. Desde lá, o carnaval não é nem de longe um evento simples e de significado único. Esse signo une sob uma mesma apreciação inúmeros folguedos de origens diversas, manifestações plurais que ressoam de dessemelhantes datas e que, no entanto, possuem características comuns. Esse filósofo considera que o processo de reunião de acontecimentos heterogêneos sob o termo carnaval correspondente ao processo real dos festejos populares que ocorriam na vida cotidiana e ao submergirem e se misturarem às distintas configurações festivas arrastavam ao carnaval quaisquer que fossem os seus rudimentos: ritos, propriedades, representações, máscaras. E por causa disso, o carnaval tornou-se o lugar ideal para ser conservar as formas que não tinham mais vivência cômoda na vida habitual.

Nesse sentido, o carnaval associa-se a um conjunto de

festas públicas realizadas nas cidades desde os tempos coloniais: as festas religiosas e as festas reais. Essas festividades – que envolviam e mobilizavam grupos étnicos, classes sociais e forças políticas as mais diversas, além de atrair uma grande multidão para participar ou a elas assistir – revelaram-se como fenômenos muito ricos para dar a conhecer a dinâmica das relações que se estabeleceram entre a cultura das classes dominantes e a das classes dominadas (ARAÚJO, 1996, p. 400).

Néstor Garcia-Canclini ao refletir a respeito da cultura popular reitera que no carnaval, embora as linhas sociais não sejam em sua totalidade apagadas, há um processo híbrido de libertação que permite os grupos socialmente organizados interagirem de um modo menos segregador. É no carnaval que

ocorre um jogo entre a reafirmação das tradições hegemônicas e a paródia que a subverte, pois a explosão do ilícito está limitada a um período curto, definido, logo após o qual se retorna a organização social [...] A ruptura da festa não liquida as hierarquias nem as desigualdades, mas sua irreverência abre uma relação mais uma livre, menos fatalista, com as convenções herdadas (CANCLINI, 2008, p. 221)

O carnaval descende da expressão em latim *carnis levale*, ou do baixo latim *carnelevamen* que significa a festa de despedida da carne, em referência à terça feira gorda, pois logo após sua comemoração se fazia um longo período de abstinência e jejum (SEBE, 1986). Segundo Bakhtin (2008a, p. 219) na cultura medieval quando o “carnaval termina, por volta de meia-noite realizavam-se em todas as casas festins nos quais se comia carne em abundância, pois logo ela seria proscrita”. Portanto, o carnaval se configura como a festa da carne. É o período antes da quaresma, é a festa profana da libertação antes do arrependimento na quaresma sagrada. É o período de desprendimento do homem das suas crenças e dogmas e essa acepção semântica está, fundamentalmente, ligada ao triunfo do cristianismo.

A fuga do mundo habitual e das convenções ordinárias possibilitadas pelos eventos festivos do povo na praça pública fez Bakhtin, ao olhar à corporeidade da estética grotesca na cultura, sobretudo, no universo popular, destacar o papel da festa como um determinante imperecedouro da cultura humana, que pode depauperar, extenuar, às vezes mesmo degenerar, todavia jamais apagar-se por inteira.

Nos dias festivos, as portas da casa abrem-se de par em par aos convidados (no limite, a todos, ao mundo inteiro); nos dias de festa, tudo se distribui em profusão (alimentos, vestimentas, decoração dos cômodos), os desejos de felicidade de toda espécie subsistem ainda (mas perderam quase totalmente o seu valor ambivalente), da mesma forma que os votos, os jogos e os disfarces, o riso alegre, os gracejos, as danças. A festa é isenta de todo sentido utilitário (é um repouso, uma trégua, etc.). É a festa que, libertando de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. **É preciso não reduzir a festa a um conteúdo determinado e limitado** (por exemplo, a celebração de um acontecimento histórico), pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites. É preciso também não arrancar a festa do corpo, da terra, da natureza, do cosmos (BAKHTIN, 2008a, p. 241).

Na minha experiência particular e coletiva na festa de carnaval do Recife, foi, precisamente, isso que vi acontecer. As portas da minha casa se se abriram aos amigos, os desejos de felicidade pairavam no ar em todas as espécies de interações e naqueles dias eu não reduzi a festa somente a uma celebração qualquer, mas a vivenciei, assim como todos os outros foliões, como um evento único, rodeado pela vida, pela alteridade, por atos responsáveis, e assim sua ambivalência se manteve como o esqueleto da alegria viva que me tomava, que me arrepiava a cada som de orquestra executando *Madeira que cupim não rói*⁴⁰, na rua no meio do povo.

Na empreitada de compreender essa alegria que toma os sujeitos e suas interações nos festejos populares pelas veredas da ideologia do cotidiano, Bakhtin exercita um enfoque para marcar a historicidade dos acontecimentos da linguagem alcançados pelo viés do sistema de ideias, deliberadamente, não oficial. Assim, o seu interesse, ao auscultar a palavra do profícuo autor francês François Rabelais, é, abertamente, virado à ampla série basilar do embate de duas culturas: a cultura popular e a cultura oficial numa mesma relação de tempo e espaço, em que o grotesco abre frestas à alteridade, ao mundo dos outros.

Nesse contexto, ele enfatiza o carnaval como conceito central para o entendimento da concepção de mundo cômico e popular instituído na praça pública medieval e para tal alarga sua significação atribuindo ao

termo “carnavalesco” uma acepção mais ampla. [...] O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular e, pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso nos autoriza a utilizar o adjetivo “carnavalesco”, numa acepção mais ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos Séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos Séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido ou degenerado (BAKHTIN, 2008a, p. 189).

Nesse sentido, o carnaval em todas as suas configurações e períodos sempre

⁴⁰ Faixa 9 de áudio do DVD no anexo. *Madeira que cupim não rói*, na voz de Claudionor Germano. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cM4QSOkyH_4

foi lugar genuíno de lutas sociais. É a legítima festa do devir, dos eventos e da renovação que contrapunha-se a todo perpetuamento, a toda atitude de finalização e caminha para o destino inacabado. Os corpos em festa no espaço público promovem um movimento que torna os sujeitos “iguais” entre seus semelhantes e faz o povo sentir-se senhor, ao vivenciar ética e esteticamente as imagens, as cenas, as obscenidades que tomam corpo no carnaval, representando o desejo da imortalidade e da indestrutibilidade de si próprio, do povo. Nesse universo, o efeito da imortalidade do povo compartilha da relativização do domínio existente e da verdade predominante. “Aquele que participa do carnaval, o povo, é o senhor absoluto e alegre da terra inundada de claridade” diz Bakhtin (2008a, p. 218).

A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro. O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto à morte do velho. Um se transforma no outro, o melhor torna ridículo o pior e aniquila-o. No todo do mundo e do povo não há lugar para o medo, que só pode penetrar na parte isolando-a do todo, num elo agonizante, tomado em separado do todo nascente que formam o povo e o mundo, um todo triunfalmente alegre e desconhecedor do medo (BAKHTIN, 2008a, p. 223).

No divertimento da festa carnalizada medieval, a delimitação espacial da cena dentro da qual aconteciam suas manifestações era esfumada ideologicamente, do mesmo modo como ocorrem nas manifestações de rua no carnaval do Recife, salvo pelos lugares dos camarotes. O sentido da festa medieval, na análise de Bakhtin, logo, coliga o seu baldrame na divisão em classes da sociedade, pela qual, se tem a formação de ideologias, oficial e não oficial, que refletem o contraste entre os grupos socialmente organizados que, porém, nesses dias partilham os mesmos espaços em interação contínua, em harmonia e embates.

Bakhtin vê no carnaval medieval o realizar-se da *festa* no signo prehe da festa como forma primária – assim como o trabalho – da civilização humana; da festa como concepção de mundo, como expressão de fins superiores da existência humana, de mundo dos ideais. O regime feudal comporta que a festa assim entendida, como festa do povo, como realização momentânea do reinado utópico da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância, separe-se como uma espécie de “segunda vida” do povo, da vida oficial (PONZIO, 2013, p. 118).

Essa intuição utópica do mundo materializada pela festa como sistema ideológico, faz aflorar uma concepção estética da vida concreta que toma forma via signos diversos e individualiza essa cultura, distinguindo-a, declaradamente, das culturas dos Séculos pós-tumos, ao valorar nos corpos dos sujeitos aquilo que se tem de transgressor dos padrões verminosos e estilizados impostos pela sociedade abastada, aquilo que comina o vislumbre do grotesco⁴¹, que discutirei, mais a frente, ser o elemento, principal, definidor da cultura popular no carnaval recifense.

Essa cultura popular da Idade Média e do Renascimento se forma ilimitada, maciça de amostras do que Bakhtin (2008a), por meio da palavra de Rabelais, considerou ser a caricatura leal da vida prática do povo na sua espontaneidade, que ao encarnar as formas do realismo grotesco (a exageração, a pândega, as pilhérias), encontrou na festa no espaço público possibilidades de se exprimirem verdades *pravdas* sobre o mundo na sua eterna incompletude. Nessa labuta, o riso tem caráter transgressor, posto que ele seja “a desordem, o caos, a contestação, pois, não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado” (MINOIS, 2003, p. 316).

As práticas que constituíam tais festejos eram prenhes de riso, de um riso carnavalesco, de manifestações de raízes firmes, de atos éticos e estéticos, de confrontação de ideologias. O mesmo riso que percebi ser lançado nos espaços do povo que dão o tom dos ares da festa carnavalesca da cidade do Recife. Os espaços do povo, nessa acepção, se abarrotam de sentidos perturbadores da manutenção da ordem das coisas e

a praça pública [funciona como] um lugar da convergência de tudo aquilo que não é oficial e goza de uma espécie de direito de “extraterritorialidade no mundo da ordem e da ideologia oficial”. A comunicação que ali preside é caracterizada pelo uso de uma linguagem familiar, em que as distâncias entre os sujeitos da comunicação são abolidas e na qual são recorrentes epítetos injuriosos que muitas vezes assumem um tom carinhoso e elogiativo; pelo qual encontram frequente emprego em ladainhas de xingamentos e palavras “obscenas” (PONZIO, 2013, p. 125).

⁴¹ Nesse trabalho ao tratar do grotesco, não tenho como objetivo traçar uma discussão cronológica e exaustiva de tal conceito, pois essa seara já foi muito bem feita por Bakhtin. Pretendo, no quarto dia de festa mais adiante, apenas, trazer para discussão a sua concepção de grotesco que enfeita a cultura popular, para verificar como seus elementos se corporificam nas manifestações populares que compõem a festa do carnaval do Recife.

Ao olhar o mundo festivo em dialeticidade Ponzio (2013, p. 119), afirma que a “festa oficial serve-se de diferentes sistemas signícos, da vestimenta à posição espacial, para reafirmar e sublinhar as distinções hierárquicas e as distâncias sociais”, por outro lado, as manifestações carnavalescas buscam o caminho oposto, pelem pela “desordem da ordem” constituída. Esse princípio paradoxal concretiza a precisão de se procurar a alacridade, o contentamento de se alforriar do intransigente domínio segregatório na esfera social, e por esse motivo o povo incide no caráter eufórico da festa, fazendo dela um bom emprego para rezingar, satirizar e chamar a atenção do poder para as infrações e surrupios cometidos em seu desfavor.

Araújo (1996, p. 261) considera, em sua brilhante obra, que o carnaval sendo

a festa da alegria, do prazer, do riso e da folia, contrapunha-se à vida cotidiana marcada pela sociedade, pelo bom senso, pelo sofrimento e pela dor. Desta oposição estabelecida entre o carnaval e o cotidiano, resultava a representação da festa como o tempo do abandono de toda a regra e conveniências sociais, instauração do reino da liberdade e da licenciosidade.

A festa de carnaval, em todos os lugares do globo, alforria a consciência humana da autoridade oficial e admite um olhar púbere sobre o mundo, uma visão destituída de medo, de piedade, de segregação. O carnaval, em oposição à oficialidade, “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime existente, a abolição provisória de todas as relações hierárquicas, dos privilégios, das regras e dos tabus” (PONZIO, 2013, p. 118).

O carnaval, desse modo, se forma como uma manifestação ambivalente dotada de ideologia, de interesses, de conflitos, como uma arena de embates sociais. Não é ele um momento de nivelção social, todavia ao contrário é o momento de embate em que as classes tidas como subalternas procuram subverter a ordem estabelecida e por este motivo sempre se tratou de um festejo temido e conflituoso. A festa popular assinala de alguma forma uma suspensão temporária de todo o aparelho oficial, com suas confiscações e impedimentos imperiosos. Por um sucinto decurso de tempo, a vida escapole de seus carris costumeiros,

legitimados e aprovados e adentra no universo da liberdade ideal que a ética carnavalesca permite.

Essa visão subvertedora da ordem social que submerge da festa coloca em voga a carnavalização como o fenômeno que procura dissolver as arestas sociais e das identidades, sem consentir no desaparecimento total do eu. A carnavalização como o levante da vida ordinária, é uma artifício cuja concepção é desconjuntar os discursos ideológicos oficiais. É um movimento dual de decomposição do sujeito e das suas relações, de destruir e compor-se, de permitir o jogo de perder-se e encontrar-se na relação com o outro, estabelecendo um diálogo efetivo entre os corpos no mundo em festa, numa nova concepção de mundo “tal era o poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos dessa nova concepção. É isso que nós entendemos como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida” (BAKHTIN, 2008a, p. 239).

Era desse modo que eu me enxergava no meio do povo, que eu enxergava o outro no meio do movimento carnavalesco nas ruas do Recife e em todo o ciclo de cultura popular de Pernambuco. As manifestações de carnaval nesse estado compõem apenas a uma parte do ciclo das festas populares, que se dividem em quatro períodos: carnavalesco, quaresmal, junino e natalino.

No carnavalesco, que se constitui como a principal festa popular e se manifesta em praticamente todo estado, se tem destaque às práticas nas cidades de Olinda, Recife, Bezerros e Nazaré da Mata, tais como: os blocos, troças, clubes, maracatus (rural e de baque virado), caboclinhos, ursos, afoxés, mascarados, bonecos gigantes, bois de carnaval, papangus e o frevo. O Quaresmal que encarna a malhação de Judas, os caretas, a proibição da caça, manifestações encontradas outrora e que vêm sendo revividas, atualmente, em pequenos vilarejos como Exu, Triunfo, Arco-Verde, Goiana e Nova Jerusalém, com sua espetacular Paixão de Cristo.

O período Junino articula manifestações em homenagem à tríade: Santo Antônio, São João e São Pedro e acontece em praticamente todo o estado, com

destaque para a capital do forró Caruaru, como também Recife e Olinda. Os aspectos grotescos se manifestam nas narrativas contadas em torno das fogueiras, nas comidas típicas, nos enfeites de rua, nos balões, nas emboladas, nas quadrilhas, nas procissões, nas rodas de ciranda, de coco, de xaxado e de baião. No período Natalino, que se espalha por diversas cidades, o capital representante é o pastoril, em que se pode observar o pastoril profano, a queima da lapinha, o reisado, a cavallhada, o fandango e o bumba-meu-boi.

Em todo o ciclo dos festejos populares em Pernambuco, destaco o carnaval como sendo aquele que permite que no espaço público o corpo do povo “possa sentir, antes de tudo, sua unicidade no tempo, sua duração ininterrupta nele, a sua imortalidade histórica relativa (BAKHTIN, 2008a, p. 223). É nele que se pode perceber, com mais finura, a relação do jogo entre o espetáculo e a vida cotidiana, sem fronteiras límpidas estabelecidas, em que passamos de uma esfera à outra com a maior naturalidade: como se fosse da vida à festa e da festa à vida.

A aproximação social estabelecida nas manifestações do carnaval do Recife permite uma quebra, provisória, das hierarquias e diferenças sociais engendrando uma maior interação entre os sujeitos, um contato íntimo e sem restrições, que a meu ver enriquece a comunicação e a linguagem empregada no âmago da cultura carnavalesca.

O núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral, e de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (BAKHTIN, 2008a, p. 6).

Ao estar na rua eu vivia, agia e também representava. Apesar de me sentir livre, de me ver invadido por palavras outras, eu sabia que a todo o momento ali era a minha vida, que mesmo em folia não apagava a minha historicidade. Portanto, do mesmo modo que ocorria na vida, nesse lugar da representação, da esfera estética, a carnavalesação se tornava o princípio da reversão, de colocar o

mundo e seus fenômenos de cabeça para baixo, de tornar a vida um movimento contrário ao seu segmento (i)lógico imposto.

Freire e Souto Maior (1974, p. 81), acreditam que

como não poderia deixar de ser, o Carnaval chegou ao Brasil por intermédio do português colonizador, de quem herdamos hábitos, costumes e tradições. [...] Compreendendo os três dias que precedem a quarta-feira de cinzas, período em que, até os nossos dias, pobres e ricos, velhos e moços, homens e mulheres, pretos e brancos, esquecem as diferenças de ordem social e econômica existentes nos outros dias do ano, para uma dedicação total aos festejos carnavalescos.

A vida cotidiana se torna o lugar do banimento da disciplina, da ordenação, da autoridade eclesiástica, da mistura dos valores instituídos, do sagrado e do profano, da sabedoria e da tolice, da factura dos sacrilégios, das pachouchadas, dos turpilóquios interditados na vivência cotidiana pela dominação da hegemonia. Todos esses aspectos do carnaval em Bakhtin têm, na leitura de Ponzio (2013, p. 112), um “caráter ambivalente, reunindo pólos opostos (nascimento e morte, benção e maldição, louvor e injúria, alto e baixo etc.)”.

O caráter livre e popular da festa do Recife ressoa do Entrudo⁴², um jeito de se brincar no período do carnaval, trazido ao Brasil pelos portugueses por volta do século XVI. Entrudo tem origem na expressão latina *intróito*, que significa entrada, começo ou introdução, referindo-se ao período que antecede a quaresma. Essa denominação genérica conglomerava toda uma abundância de divertimentos espalhados no tempo e no espaço ao longo da história do homem. Já nessas brincadeiras se podia ver aquilo que se configura como um aspecto fundamental da festa popular: o embate entre duas culturas.

⁴² A festa era relativamente simples em sua composição e contava com alto grau de espontaneidade e de improviso por parte de seus partícipes. Distante estava daquelas faustosas festas públicas, especialmente as reais, cujos preparativos incluíam as construções de praças e teatros ao ar livre, as montagens de custosos cenários e de engenhosos carros alegóricos, os ensaios das danças coletivas a serem apresentadas, bem como a confecção das máscaras e dos trajes a caráter que as acompanhavam. As únicas disposições preliminares que se verificavam e que exigiam certa organização prévia aos jogos eram a confecção de alguns quitutes e a fabricação das laranjas ou limas de cheiro. O mais eram as famílias amigas comunicando umas às outras que iriam às respectivas casas, brincar o Entrudo (ARAÚJO, 1996, p. 123).

Os Entrudos se desempenhavam em dois lugares particulares e socialmente individualizados: o ambiente público e o ambiente privado. Na esfera privada, ocorria no interior das habitações palacianas das principais cidades e vilarejos e se caracterizava pelo estilo suave e familiar e pela presença das limas de cheiro que os sujeitos atiravam entre si com o desígnio de situar laços sociais mais profundos entre as famílias da mesma estirpe.

No espaço público, o Entrudo, adquiria novos contornos e configuração, que respeitava e reproduzia a estrutura particular do microcosmo citadino das ruas: o entrudo da rua joga fundamentalmente como sistema de relações e posições sociais próprias a esse domínio. O espaço público possuía suas regras de convivência e de sociabilidade, mas estava bem mais exposto a conflitos, de caráter étnico, social e político, que o recluso espaço doméstico. Comparando-a à experiência vivida no interior de uma casa da classe média, observou Tollenare: o que se passa nas ruas, entre escravos e a baixa plebe, ainda é mais violento: depois das laranjadas vem as garrafadas, as imundícies e as cacetadas (ARAÚJO, 1996, p. 133).

Figura 11 - O entrudo⁴³



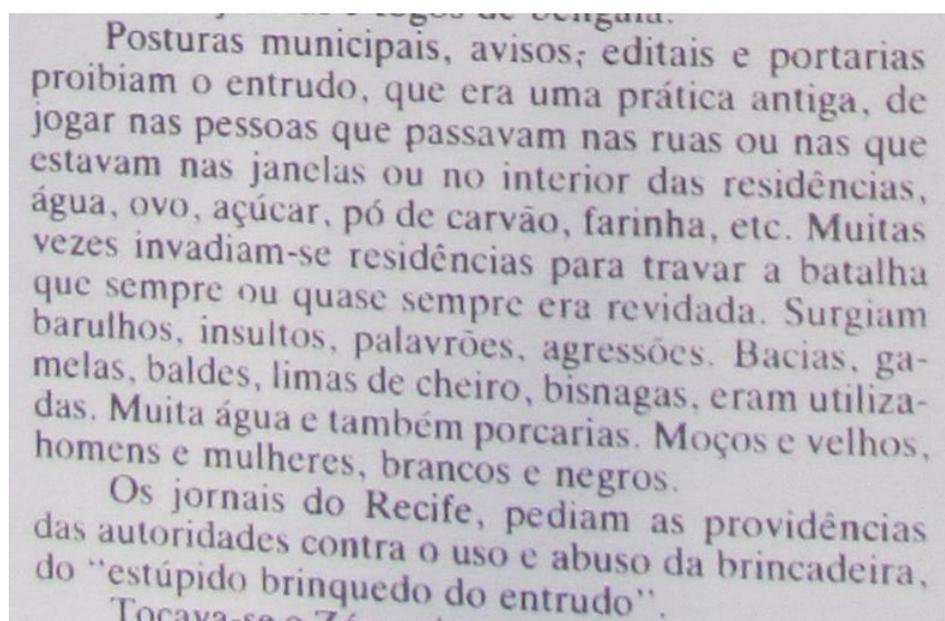
Nos espaços públicos, ruas e praças, diferentemente do interior das casas senhoriais, a brincadeira se arquitetava impetuosa e áspera tendo como brincantes, principalmente, os escravos. Nesse jogo de intensa interação a principal

⁴³ Fonte: SILVA, L. D. Origens e tradições do carnaval: quando reinava o entrudo brutal. Recife, *Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE*, 1997, p. 4.

característica que o constituía era os arremessamentos recíprocos de toda espécie de líquidos (inclusive os excrementos: urina) ou qualquer tipo de pó disponível.

Entre esses mundos sociais, a interação e o intercâmbio verbal e físico só eram possíveis dentro de determinadas regras, que, no entanto, nas ruas eram quebradas nos dias do brinquedo popular. Por esse motivo uma série de interdições se incidiu na aposta, ininterruptamente improdutiva, de abolir a festa grosseira, uma vez que os atos que compunham os Entrudos populares nos espaços públicos eram vistos pela elite como uma imoralidade, uma ação selvagem que deveria ser exterminada das ruas das cidades. No Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco de Janeiro de 1989, Evandro Rabello publica um artigo sobre a história do Clube Vassourinhas e destaca que nos tempos dessa manifestação,

Figura 12 - Entrudo nos jornais.



Por esse motivo, os jornais da época divulgavam com frequência artigos que procuravam cada vez mais infamar tal prática festiva, como esse publicado no Diário de Pernambuco de 1844 de autoria do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, que valorava do seguinte modo esse brinquedo e seus constituintes:

Homens, mulheres andam de mistura, atirando-se reciprocamente água, barro, lama e toda laia de porcaria. Senhoras tão delicadas, e divinas [...] nesses três dias tornam-se umas bacantes, de cabelos soltos e tão furiosas, que parecem completamente loucas. Não há respeito, não há consideração, não há motivo, a que se atenda: o que se quer é molhar, e emporcalhar uns aos outros, para o que é muitas vezes arcarem homens com mulheres, e já bem pode ser, que com bastante indecência (RABELLO, 2004, p. 48).

Em excelente trabalho sobre a arqueologia do carnaval do Recife, a socióloga Rita de Cássia Barbosa de Araújo (1997, p. 203) afirma que

desde meados do século XIX, intensificando-se a partir de 1870, as manifestações carnavalescas passaram a ter curso preferencial mas não exclusivamente nos espaços públicos e ao ar livre da cidade. Ruas, praças, pontes e pátios das igrejas, outrora tão desprezados pelos segmentos da elite e da classe média urbana emergente, viram alterados seu uso e significado social, sobretudo de 1840 em diante. Valorizaram-se com os melhoramentos verificados nos equipamentos e serviços urbanos – nos transportes e nas comunicações, com os calçamentos, iluminação, ajardinamento e arborização das principais vias públicas, saneamento e água encanada. Surgiram novos e suntuosos edifícios que muito contribuíram para mudar a feição urbana do Recife, pontuando-lhe de referenciais arquitetônicos tidos como modernos.

A partir daí, os espaços públicos converteram-se em pontaria de ambição por parte das classes dominantes que se assoalharam, desde então, preocupadas em ocupá-los não apenas durante suas tarefas cotidianas e entretenimentos ordinários, todavia também por ocasião do amplo festejo coletivo em que se transformava o Carnaval (ARAÚJO, 1997).

O Carnaval idealizado pelas elites urbanas, com o qual desejaram substituir e eliminar definitivamente o Entrudo do rol das diversões momescas – de resto, tido como selvagem, indecente, bruto, bárbaro e grosseiro –, inspirava-se nos monumentais festejos realizados em Veneza, Roma, Paris e Nice. O Carnaval deveria converter-se num belo espetáculo, produzido pelas camadas ricas e letradas, para ser contemplado e aplaudido por todos. As máscaras eram seus mais elaborados e cortejados objetos e artifícios, pois o disfarce permitia ao mascarado fazer a crítica de seu tempo e lugar (ARAÚJO, 1997, p. 203).

A elite pernambucana procurava a todo custo excluir dos espaços públicos

a maioria da população em folia composta por pobres, negros e analfabetos, destinando aos mesmos apenas a posição de meros espectadores dos espetáculos e desfiles decorados de máscaras pomposas, inspirados nos festejos europeus, que agora tomavam as ruas da cidade. Aí a festa de carnaval fugia um pouco do conceito alargado de Mikhail Bakhtin para se aproximar daquela concepção de carnaval que ele tanto criticara em sua obra, o carnaval no sentido estrito do termo, que floresceu e se tornou o centro que reagrupou algumas formas de folguedos ligados a hegemonia. Acepção que promulgava, de certa forma, o enfraquecimento de todas as outras manifestações, extraindo-lhes quase todos os rudimentos de licença e de fantasia popular. Elas, por sua vez, não empalideceram no seio do carnaval, seus sentidos populares não diminuíram, sobretudo, porque se encontravam independentes do poder e do Estado (BAKHTIN, 2008a).

É acima de tudo em relação à temporalidade que o caráter mistificado dessa festa oficializada pela elite se revela, ela perde o sentido do devir, do tempo, da historicidade, sendo completamente guiada na direção do passado em detrimento da constância e consagração da ordem social presente. A permanência, a imutabilidade das leis que regem o mundo, a hierarquização, a ordem e a seriedade são os princípios pelos quais a festa oficial se constitui. Ao contrário, no carnaval medieval de sentido alargado se manifesta a ideologia inovadora, transformadora, que se dirige ao futuro, ao novo, à ressignificação e subversão da ordem instituída.

Ao modo segregatório da elite de recifense, o carnaval tomou os rumos de uma festa monológica e seus defensores não titubeavam ao abordarem como caso de polícia todo ensaio de ajuntamento das castas menos favorecidas socialmente que tentassem interagir nesse novo modo de festejo. Sua ordem era orientada por uma seriedade unilateral que “fundada sobre o medo e a coação do seu desejo de tudo interpretar sob o ponto de vista da eternidade, fora do tempo real. Essa seriedade tendia para a hierarquia imóvel, imutável, e não tolerava nenhuma mudança de papel, nenhuma renovação” (BAKHTIN, 2008a, p. 234).

Malgrado o esforço da elite letrada, o Carnaval burguês de estilo moderno não obteve êxito no Recife. A exceção ficou por conta dos bailes de máscaras nos salões, das críticas jocosas impressas nos jornais e do curso, onde as famílias abastadas divertiam-se atirando confetes, serpentinas e lança-perfumes umas às outras; brinquedo significativamente denominado de Entrudo civilizado [...]. Para aqueles que sonharam ver a cidade representada por espetáculos grandiosos, protagonizados pela gente fina e elegante, admitir esse fato tornava-se duplamente penoso, pois, além de significar uma derrota no plano político-ideológico, implicava reconhecer a vitória de um outro Carnaval: o Carnaval popular, contra o qual tanto se opuseram (ARAÚJO, 1996, p. 206).

O espaço público começou então a ser tomado por todas as classes sociais no carnaval do Recife, porém, de modos distintos. As autoridades públicas, a partir de então, conjecturaram uma atitude de referente tolerância com relação aos festejos de rua, desde que ocorressem dentro dos princípios da ordem e da paz. Assim, os agrupamentos compartilhados e a acumulação de escravos passaram a ser assaz pastorados e temidos pelos grupos dominantes de cor branca, nesse sentido, foram impedidas a efetivação de determinadas manifestações culturais, desde os jogos de Entrudo e o uso de máscaras pelos escravos nos dias de Carnaval, às máscaras burlescas, reproduções teatrais e danças nas procissões religiosas.

Da década de 1880 em diante a participação dos indivíduos das camadas populares nos folguedos carnavalescos de rua do Recife tomou novo impulso, tornando-se mais marcante e promissora. O termo *pedestre* expressava, ainda, uma distinção social, diferenciando estas associações dos aristocráticos *clubes de alegoria e crítica*, que se exibiam sobre carros, onde se apresentava inclusive a música (ARAÚJO, 1997, p. 207).

Nasciam nesse momento às troças, os blocos, os clubes que faziam, e ainda hoje fazem, a festa no chão das ruas do Recife. Esses clubes pedestres eram coligados por laços familiares, de vizinhança, de fé e seus membros eram, em sua maioria, provenientes da categoria trabalhadora e pobre da cidade e arredores. Neles “aos reclamos e condenações de alguns, os diabinhos, morcegos, figuras de alma e da morte, papangus e velhos, quando não os matutos, casacas de estopa, máscaras de papelão ou de meia continuaram cruzando e azucrinando os passeios das mascadas finas e elegantes” (ARAÚJO, 1997, p. 208).

Os primeiros clubes pedestres foram batizados e vestiam seus estandartes com símbolos de alguns elementos que circunscreviam seus cotidianos, tais como: Vassouras, Espanadores, Abanadores, como se pode conferir na entrevista de Dona Alzira e Cristiane:

Figura 13 - Recorte da entrevista de Alzira Dantas e Cristiane

FC – Dona Alzira e Cristiane, ratificando a pergunta vocês saberiam me dizer por que o nome *Abanadores do Arruda*?

ALZIRA – Porque foi fundado no Arruda.

FC – E *Abanadores*? É porque a turma toda ia com abanos por causa do calor?

ALZIRA – É o símbolo que é um abano.

CRISTIANA – Foi porque o primeiro presidente era associado de *Vassourinhas* e quando criou a troça dele, ele quis colocar como símbolo um objeto de uso doméstico também.

FC – É que esses clubes surgem de corporações de ofícios...
Bem, quando vão sair, vocês se organizam, têm distribuição de ações, quem faz o quê?

CRISTIANA – A sua criação teve apenas esses três adultos e o resto brincantes, e seu nome era apenas *Abanadores*, que foi sugerido por Amaro Santiago, porque ele era associado de *Vassourinhas* e como o símbolo dessa entidade era uma vassoura de palha, ele quis que a nova troça fosse chamada *Abanadores*, instrumento doméstico do artesanato nordestino, confeccionado em palha também. No caso, o primeiro presidente era associado do *Vassourinha* e tinha esse símbolo, ele quis botar o nome de *Abanadores* que tinha também o símbolo de um utensílio doméstico.

Esses utensílios domésticos que caracterizam tais clubes, em geral dizem respeito a uma categoria cuja seu capital emprego é fazer a limpeza, espanar, disfarçar, clarificar, polir, lavar. Neste ponto, os clubes pedestres filiavam-se a um remoto conceito de carnaval, em que a os festejos concebiam um momento especial na

vida do conjunto social, uma temporada dedicada a passar a limpo os acontecimentos ocorridos na sociedade no ciclo do ano. Afinal, tratava-se de arranjar, a seu modo e com as infantarias de que dispunham suas críticas aos costumes e à moral em voga na esfera cotidiana fora dos dias de festa (ARAÚJO, 1996).

Além dos significados simbólicos, esses artefatos – as insígnias dos clubes – eram levados pelos componentes do cordão durante os passeios nas ruas estreitas e parcamente iluminadas do Recife. Confeccionados geralmente com a madeira do resistente quiri de castão de quina – madeira de que eram feitos os cacetes da capoeira –, não raro traziam na extremidade, escondidas sob a piaçava das vassourinhas ou sob os penachos dos espanadores, afiadíssimas facas. Cacetes, facas de pontas – as temíveis pernambucanas –, os pontiagudos canos de ferros dos guarda-sóis e destreza corporal eram elementos importantes num Carnaval em que brigas e desavenças pessoais ou de grupo eram frequentes e rivalidades entre agremiações congêneres provocavam terríveis confusões, resultando até mesmo em mortes (ARAÚJO, 1997, p. 209).

Os embates também se davam com a polícia, que representava a opressão do poder público e da elite, que desejava a todo custo reivindicar o espaço público como seu. Na ocasião primeira da República, o ponto de vista da elite em relação as brincadeiras do povo nas ruas, concentrava um argumento monológico ao apreciar a festa carnavalesca como o lugar de interação dos povos doutos e polidos e, assim, ela teria por obrigação que se arquitetar a partir dos seus quereres, com os veículos, máscaras e alegorias alinhadas nas ruas, ambicionava-se, desse modo, um carnaval fidalgo e moralizador.

Durante o carnaval, uma grande multidão – envolta na alegria, na embriaguez e na busca do prazer ou da vingança – ia às ruas e praças festejar. Pelo menos nos primeiros anos do século XX, e durante algumas horas, elite e povo comum buscavam ocupar um mesmo espaço público – sem que regras ou leis oficiais determinassem o papel e o lugar de cada um. Os riscos de conflitos, originários de padrões de comportamentos, diversões e valores distintos, eram evidentes e muitos. Para as autoridades públicas, o carnaval lançava seu maior desafio: como manter a ordem num espaço onde conviviam classes sociais distintas e onde não havia instituído, ainda, um padrão de comportamento básico entre as mesmas? (ARAÚJO, 1996, p. 385).

O cerceamento dos clubes pedestres era grande, sobretudo, porque em muitos deles na frente das bandas de marchinhas estavam os capoeiras⁴⁴, “atrevidos que saíam às ruas, principalmente em dias de festa e de grandes manifestações coletivas, para exibirem pública e ostensivamente sua força, irreverência e valentia” (ARAÚJO, 1996, p. 333) e com isso arrumavam brigas. A prática da capoeira, na época, era terminantemente proibida de acordo com o código penal de 1890 que previa como punição a prisão de dois a seis meses para os sujeitos que fossem surpreendidos exercitando-a nos espaços públicos.

Foi a interação dos clubes pedestres, carregados de foliões das classes baixas, com as bandas marciais que deu origem, pouco a pouco, ao mais conhecido ritmo carnavalesco pernambucano. “Dobrados de inspiração militar, polcas, maxixes, quadrilhas e modinhas foram sendo reprocessados, entre os anos 1905 e 1915, ganhando novas formas e combinações até resultar no frevo pernambucano, embora a música ainda não fosse assim chamada” (ARAÚJO, 1997, p. 210).

Já no início do século XX esses clubes de rua consolidavam suas marcas na organização da festa ao aparecerem no chão e não em atrepados em carros alegóricos.

Nos primeiros anos do século XX, o carnaval de rua tornou-se, de fato, uma festa eminentemente popular. As elites e setores da classe média urbana praticamente haviam-se retirado das ruas e se recolhido aos interiores dos salões ou dos seus automóveis. O povo conquistou o espaço público e o ar livre da cidade e passou a ocupar o centro da festa. O carnaval popular – que tinha no frevo sua expressão máxima – refletia as mudanças da realidade social e a alteração das relações de forças entre os grupos sociais urbanos (ARAÚJO, 1996, p. 394).

A tomada dos ambientes públicos pelo povo no seio da festa de carnaval e o reconhecimento desse triunfo pela elite e pelo poder público se configurou como um processo intenso de lutas ideológicas que refletia e refratava as modificações

⁴⁴ O capoeira não é nada mais nada mesmo que o homem que entre dez e doze anos começou a educar-se nesse jogo (a capoeiragem), que põe em contribuição a força muscular, a flexibilidade das articulações e a rapidez dos movimentos – uma ginástica degenerada em poderosos recursos de agressão e pasmosos auxílios de desafiância. O capoeira, colocado em frente ao seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se e, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não é raro que um apenas leve vencida dez a vinte homens (ARAÚJO, 1996, p. 332).

decorrentes na realidade objetiva das classes sociais. Nesse contexto, as camadas populares tomavam força como donas de si e da festa, tornavam popular o reinado de Momo. “A festa carnavalesca trazia a cena os novos protagonistas da história: o povo comum, o trabalhador assalariado pobre e a massa dos marginalizados. E os revelava com uma força tal que os fazia parecerem ainda mais ameaçadores. O clima era de agitação na cidade” (ARAÚJO, 1996, p. 382).

Diante dessa situação, as autoridades públicas cogitavam uma aproximação com cidadão comum, do povo, o trabalhador, com o intuito de ganhar sua convicção. Assim, a festa de carnaval no Recife, agora entendida como um festejo mais democrático desvelou-se as camadas dominantes como um elemento assaz enérgico para estabelecer a aproximação entre as hegemonias e o povo, com isso estabeleceu-se um outro comportamento da polícia, das elites e do poder público em relação à festa de Momo promulgada pelo povo nas ruas. Araújo (1996, p. 405), considera que

a mudança de postura da polícia, em relação aos divertimentos populares do carnaval de rua – passando de repressora, violenta e arbitrária à garante dos prestígios dos clubes pedestres, a partir de 1904 – era uma estratégia de ação política, visando à cooptação da classe trabalhadora, à disciplina da massa urbana e a criação de um novo padrão de convivência pública entre as classes sociais. Por outro lado, a popularização do carnaval do Recife, expressa, sobretudo, na explosão do frevo, teve seu sentido apropriado por segmentos das classes dominantes e pelas autoridades públicas, passando a ser divulgada como a própria realização dos princípios liberais republicanos. Liberdade e direito de brincar nas ruas – fruto da resistência secular e da luta dos segmentos populares - eram redefinidos por um discurso ideológico que os via como exemplificação da democracia racial e social do país.

Portanto, é a partir de 1904 que às brincadeiras populares de rua, que arquitetavam o carnaval, dão início a um processo nítido de alteração. O povo se tornava a força do poder público e o carnaval fazia mais sentido ao ligar-se à experiência cotidiana do homem pobre e trabalhador. Sentido que incidia de uma aceção de enraizamento e de absorção de uma identidade social, sem a qual o carnaval era algo carente de compreensão. Algo que não existia senão como uma contemplação ádvena e alheia a si mesmo. A evocação de toda uma história de

vida fazia a vida do povo ferver endiabrado, pulando, saltando, fazendo piruetas, agitando os braços, dando socos e pontapés no ar, misturando pernas, suores e braços quando passava um clube na rua, tocando uma marcha pesada, arrastando multidões com o ritmo que, mais tarde, daria o tom da festa (ARAÚJO, 1996).

Nascia o produto mais bem acabado que representaria ideologicamente a identidade do povo pernambucano: o frevo. Ele estava na rua, audacioso, raivoso, agudo e bem-sucedido. Insurgia do povo nas ruas carnavalizando a ordem das coisas nos clubes pedestres e suas orquestras. Neles se juntavam os sujeitos sem vínculos que os determinassem socialmente ou que lhes abonassem um lugar constituído no mundo da ordem. Livres e sem compromissos juntavam-se a uma banda de música e comboiavam à sua frente, saltando, gingando, seguindo o clube que mais lhe caísse na simpatia (ARAÚJO, 1996) com ainda ocorre nas ruas do Recife.

A partir de 1930, teve início o processo de oficialização do Carnaval no Brasil e as manifestações culturais oriundas das camadas populares passaram a ser reconhecidas como a grande força e expressão do Carnaval. No Recife, a Federação Carnavalesca Pernambucana, fundada em 1935, tornou-se responsável pela organização dos festejos e definiu as categorias das agremiações carnavalescas de rua: clube de frevo, troça, bloco, maracatu nação ou de baque virado e caboclinhos. Ficaram excluídos da lista os populares ursos e bois de Carnaval e os maracatus de baque solto. Nesse período, o frevo passou a ser considerado oficialmente como símbolo de identidade cultural de Pernambuco (ARAÚJO, 2009).

O carnaval do Recife, da década de 1930 em diante, tornou-se um carnaval moderno, organizado e apoiado pela oficialidade como um movimento cultural, mas, sobretudo, como um lugar de desenvolvimento econômico e turístico. Atualmente, é uma festa democrática que procura polarizar as mais diversas manifestações em todo o espaço urbano. Antes mesmo dos dias oficiais as prévias já agitam os bailes de salões fechados e os movimentos nas ruas dois meses antes do reinado oficial de modo.

A revitalização do Bairro do Recife, desde o final dos anos 90, ocasionou novamente o carnaval de rua participativo, junto de inúmeras apresentações das agremiações e dos artistas. A partir de 2004 o carnaval da cidade avançou na

descentralização e no realce da sua diversidade quando a Prefeitura do Recife criou os Pólos do Carnaval com objetivo de promover a espalhamento da festa e de oferecer aos foliões a alternativa de apreciar com maior proximidade algum ritmo mais particular. Fundou-se então o *Carnaval Multicultural do Recife*, slogan da festa que se pode conferir na figura a seguir, que conta com disputas em concursos de distintas categorias de agremiações carnavalescas.

Figura 14 - Carnaval Multicultural do Recife 2011⁴⁵



Na programação oficial do carnaval de 2013, divulgada na internet⁴⁶, pode-se perceber que a festa continua tomando a região central com seus pólos, como: o Marco Zero, Guararapes e o Pátio de São Pedro que constituem alguns dos pontos que mostram a pluralidade cultural dos pernambucanos. Do frevo ao coco, dos maracatus ao caboclinho, do som produzido pelo manguebeat ao típico rock alternativo, tudo isso pode ser conferido por quem vem prestigiar o carnaval pernambucano (PROGRAMAÇÃO DO CARNAVAL DO RECIFE, 2013).

Apesar de pregar a multiculturalidade, uma possível igualdade entre todas as manifestações que o compõem, o que ocorre na prática não é bem isso. Com a ascensão do frevo a símbolo da identidade pernambucana, muitas das outras manifestações que compõem a festa, salvo o Maracatu Nação, que tem lugar de destaque garantido na programação (Cerimônia de abertura do carnaval e a Noite

⁴⁵ Disponível em: <http://jornalcultural.blogspot.com.br/2011/02/programacao-do-carnaval-multicultural.html>

⁴⁶ Fonte: <http://www.programacaocarnavalrecife.com.br/carnaval-multicultural-recife-olinda/>

dos tambores silenciosos), as outras manifestações são minimizadas diante da grandiosidade ideológica que o frevo ocupa na festa.

Não obstante, o Carnaval do Recife é considerado como o mais popular, democrático e público da terra, posto que os foliões não precisem pagar para brincar; basta ter muita disposição e alegria para se divertir nos festejos. Cada pólo cultural recebe apoio da prefeitura para a organização da sua agenda: estrutura dos palcos, divulgação, segurança, organização do trânsito, contratação de artistas, etc.

Figura 15 - Carnaval do Recife: nada é igual



Nesse ano de 2014 o seu slogan oficial mudou para *Carnaval do Recife: nada é igual*, como se pode ver na figura acima, o que demonstra mais ainda o feição ideológica da festa e sua intensa ligação com o frevo; aspecto que pretendo refletir no próximo espaço dessa minha palavra-pedra.

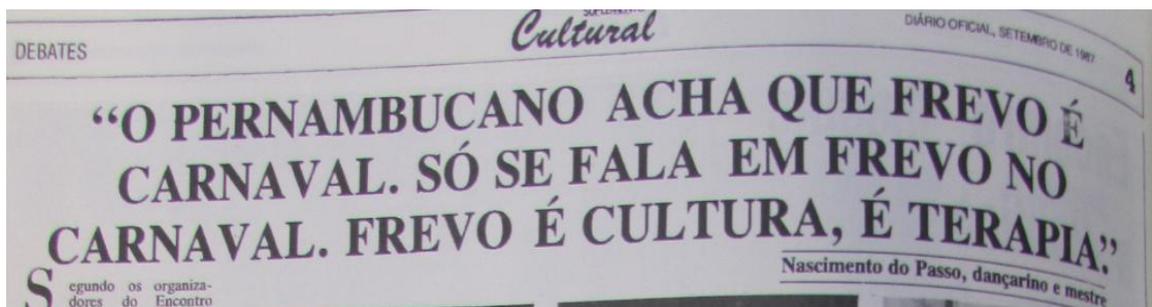
Frevo: um ritmo ideológico para se perder os sapatos profanos

No carnaval são invertidas as ordens sociais de uma sociedade em que a interseção de negros e brancos, etnias antigas e grupos modernos pretende resolver-se mediante hierarquias severas: troca-se a noite pelo dia, os homens se fantasiam de mulher, os ignorantes, os negros, os trabalhadores aparecem mostrando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no [frevo].

(Néstor Garcia Canclini, 2008, p. 221)

Na figura que encerro parte dessa minha palavra anterior, trago o *slogan* do carnaval do Recife de 2014. Os signos ideológicos que o compõem o fazem um enunciado concreto que responde e estabelece diálogo com muitas outras palavras e enunciados: com o carnaval de Olinda, com o carnaval de Salvador, mas, sobretudo, com todas as outras manifestações que arranjam o carnaval do Recife que não o frevo. O traço mais claro que evidencia esse embate sócio-ideológico é o fato de nele se encarnar uma personagem com características indígenas acompanhada de uma sombrinha de frevo, principal símbolo representativo desse ritmo recifense. Portanto, me pergunto: porque não fazer alusão então ao caboclinho, as tribos de índios, aos ursos, aos bois? Exatamente, porque o que foi transformando em símbolo da identidade pernambucana para representar o carnaval foi, justamente, esse ritmo de se perder os sapatos da vida profana: o frevo. Como a maioria dos pernambucanos acredita, segundo a palavra dum dos maiores passistas de frevo, Nascimento do Passo:

Figura 16 - O pernambucano e o frevo

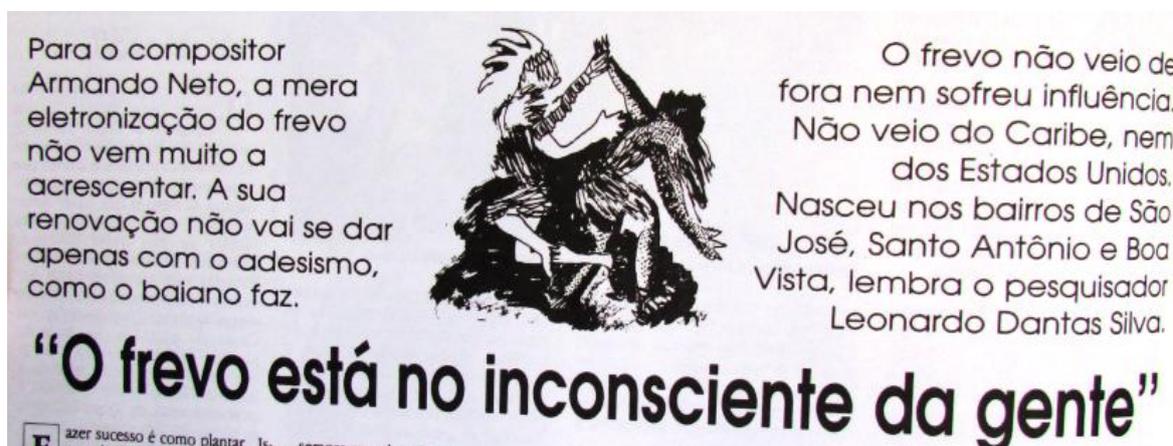


Frevo vem de ferver, um ritmo animado originado em Pernambuco no início do Século XX que deixa a leve impressão de que há algo quente por baixo dos pés de quem o dança, devido à presteza e agilidade dos seus passos. Seu estilo musical se compõe de marchinhas tocadas por uma banda ou orquestra que segue os blocos em seus cortejos de rua, atualmente, bastante praticados nas cidades de Recife e Olinda durante todo o período do carnaval (AMORIM, 2008). Essa foi a acepção semântica para o signo frevo que se tornou mais aceita e popularizada na cultura carnavalesca.

O frevo como gênero musical dominante no carnaval pernambucano é fruto da observação de membros da elite local que, ao se depararem com um ritmo tão alucinante, usavam a palavra designativa ferver, aludindo à sua crescente ebulição. Popularmente o tal ferver passou a frevê, que acabou por determinar a palavra frevo (SEBE, 1986, p. 86)

Ele nasceu no Recife, “quando a sociedade atravessava um período de intensas mudanças. Instalavam-se as primeiras indústrias na capital, acelerava-se o processo de urbanização, ampliavam-se o sistema de serviços e diversificava-se as atividades e ocupações e sua população duplicava”(ARAÚJO, 1996, p. 360). É genuinamente pernambucano, recifense, de acordo com artigo escrito por Leonardo Dantas Silva e publicado em 1995 no Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE:

Figura 17 - O frevo⁴⁷



⁴⁷ DANTAS, L. S. Ele está vivo e bulindo. Recife, *Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE*, 1995.

O que melhor caracteriza esse ritmo é a sua singularidade de ser genuinamente pernambucano e o movimento que lhe é intrínseco, como se pode perceber no cordel de Pedro Queiroz (2013, p. 2), que conta em versos a sua história:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| Esse gênero de música | A origem do nome Frevo, |
| Do Brasil, é pioneiro | Derivado de ferver, |
| Orgulha o pernambucano | Que é rápido e esfuziante, |
| Um povo alegre e festeiro | Faz qualquer um se mexer |
| Que cai no Frevo rasgado | Aquece o folião |
| Quando chega fevereiro | A ponto de “efervescer” |

Efervescência, agitação, confusão, reboliço, apertão nas reuniões de grande massa popular no seu vai-vem em direções opostas, como no carnaval, e nos seus acompanhamentos de procissões, passeatas e desfiles de clubes carnavalescos (PEREIRA DA COSTA, 2004). O percurso do frevo foi, exatamente, esse: agito, fervor e desenvoltura do povo em festa nas ruas, a brincar e a dançar ao som das excitantes marchinhas carnavalescas evocando a ideia de ebulição, do fervor. Entretanto, tal signo representava muito mais, evidenciava uma conjuntura mais vasta que a da festa, o contexto social, político e cultural vivenciado pela sociedade pernambucana.

Algumas discussões foram travadas em torno da origem e do significado da palavra frevo. Diversos autores atribuíram sua autoria a Osvaldo de Almeida. Ele a teria criado na seção Carnaval do *Jornal Pequeno*, em 12 de fevereiro de 1908. Recentemente, porém, esta informação foi revista por Evandro Rabello, que a retificou: o primeiro registro impresso da palavra aconteceu num aviso para o ensaio geral do Club Carnavalesco Empalhadores do Feitosa, publicado na dita seção, em 9 de fevereiro de 1907. No aviso estava escrito que entre árias, tangos e marchas a serem executados, havia uma marcha intitulada O Frevo (ARAÚJO, 1996, p. 375).

A palavra frevo é proveniente do léxico popular e de fato foi primeiramente anunciada em 1907 na coluna que o *Jornal Pequeno* dedicava aos festejos, disseminando-os e firmando-os como manifestação de intenso sentido social e cultural, como se pode ver nas figuras a seguir:

Figura 18 - Detalhes do Jornal Pequeno⁴⁸

—Empalhadores do Feitosa, em sua sede que se acha com uma ornamentação belliss'ima, fez hontem este apreciãdo club o seu ensaio geral, sab'ndo apòs em uma bonita passeata, a fim de buscar o seu estandarte, que se achava em casa do sr. Alfredo Bezerra, socio honorario do referido club.

O seu repertorio é o seguinte.
Marchas.—Priminha, Empalhadores, Delicias, Amorosa, O Frêvo, O Sol, Dois pensamentos e Luiz do Monte, Jose de Lyra, Imprensa, Honorarios.

Aria.—José da Luz; Tango.—Pimentão.

Agradecemos o convite que nos foi endereçado para o be'le no 2.º dia do carnaval.

Figura 19 - Jornal Pequeno, 1907



Fonte: Documento fotografado do acervo do Paço do Frevo por Hélio Pajeú.

⁴⁸ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Frevo#mediaviewer/File:JornalPequeno09021907.png>

Logo após a abolição da escravatura e a Proclamação da República, o sentimento nacionalista tomava conta do Brasil, esse fenômeno despertou uma corrente de discursos que procuravam construir uma identidade nacional que a distinguisse das demais nações, sobretudo, em relação aos aspectos culturais e o frevo começava a despontar bem nessa época.

Tratava-se de um ritmo com origem direta da cultura dos negros, dos homens de rua, do povo. O estado procurava a todo custo uma aproximação da classe popular, visto que os festejos de carnaval há muito vinham sendo dominados pelas elites. O povo, dono de si nas ruas, fervendo, causava medo e, portanto, despertava o interesse das autoridades. “Aos poucos, o gingado da capoeira foi-se metamorfoseando para dar origem ao passo, à dança que nasceu com o frevo. Ao som dos dobrados, no ritmo marcial que certamente era executado pelas bandas” (VILA NOVA, 2006, p. 45). Os capoeiras, sempre díscolos e atrevidos, habitualmente se punham diante das bandinhas que tocavam nas ruas desempenhando uma intensa autoridade na invenção dos passos do frevo. As investidas dos duelos, acomodados a cadência das marchas e dissimulados da polícia, determinaram certos passos que se perpetuaram nas manifestações populares, tais como: tramela, tesoura, parafuso, martelo, ferrolho, etc. Os nomes eram atribuídos a partir de objetos do mundo material, principalmente, aqueles que se ligavam aos ofícios dos trabalhadores que recheavam a folia de Momo.

O passo surgiu de um processo de elaboração lento e espontâneo. Os populares que acompanhavam os passeios das agremiações sentiam-se contagiados pelas marchas excitantes, executadas pelas orquestras. Incorporavam o ritmo vibrante das músicas e deixavam fluir os passos da dança, quase sempre individual, a sugerir agressividade e defesa. Os movimentos ágeis e definidos dos corpos, por sua vez, retornavam aos músicos e inspiravam novos acordes, num processo incessante de troca, improvisação e criação coletivas (ARAÚJO, 1996, p. 362).

A importância social desse acontecimento histórico e ideológico, desde então, teve seu assentamento asseverado com a farta publicação desse signo nos veículos da imprensa recifense, que a utilizava para instituir o aparecimento de

uma prática coletiva singular do carnaval de Recife. “A difusão da palavra frevo era expressão também do anseio das classes dominantes e de outras camadas da sociedade de apreender e dominar o desconhecido, de domesticar o monstro popular. Desejo que se fez acompanhar de outros gestos e atitudes, dos quais era exemplo a mudança de tratamento dado pela polícia e pela imprensa aos clubes carnavalescos pedestres” (ARAÚJO, 1996, p. 384).

Na década de 1935, com o frevo já estabilizado como uma das manifestações do carnaval do Recife, é fundada a Federação Carnavalesca de Pernambuco (FECAPE) que tinha como capital desígnio a promoção do carnaval do estado.

Mas, assim como em 1911, renovava a intenção de promover um conagraçamento entre as classes sociais, servindo-se mais uma vez das agremiações carnavalescas populares e da possibilidade de manipular o desejo de seus associados de obterem reconhecimento social. A Federação Carnavalesca também tomou a si a tarefa histórica de reelaborar e difundir símbolos de identidade cultural representativos da nacionalidade brasileira, dando à questão uma dimensão regional (ARAÚJO, 1996, p. 215).

O frevo de rua, do povo, era então inaugurado como símbolo de identidade cultural e proclamado fonte de toda a pernambucanidade da multidão que vivenciava nas ruas o carnaval. Ele se constituía como a expressão das massas, dos graúdos agrupamentos humanos, da multidão que habitava a cidade no início do século XX. “A percepção de algo novo que crescera rápido e descontroladamente, misturava-se ao mesmo tempo do desconhecido, do caos, de uma possível força destruidora inerente à multidão” (ARAÚJO, 1996, p. 382).

Esse ritmo nascido do calor das ruas representava a força do povo, os anseios e embates dos sujeitos pedestres que sofriam preconceitos pela elite ao procurarem vivenciar suas liberdades em folia. Ele, portanto, representava a aproximação do Estado e do povo, à possibilidade de manutenção da ordem das coisas e das hierarquias. “O frevo seria, por outro lado, o produto cultural mais bem acabado e capaz de expressar o espírito de luta e de rebeldia que tanto motivou o

pernambucano ao longo de todo o século XIX: época em que a cidade do Recife era um foco de agitação e Pernambuco um centro de rebeldia” (ARAÚJO, 1996).

Ele surgiu nesse contexto e toda sua trajetória posterior – de manifestação condenável e tida como insulsa, pulha e atrasada a símbolo de identidade da sociedade local – esteve profundamente determinada pelas condições históricas particulares vivenciadas na cidade do Recife, no alvorecer da República. O frevo constituiu-se lenta e espontaneamente, sobre uma base de antigas práticas, costumes, manifestações e formas organizacionais das camadas populares urbanas. Mas, foram fundamentalmente os clubes carnavalescos pedestres que possibilitaram a criação do frevo e a participação definitiva e hegemônica dos segmentos populares no carnaval de rua do Recife (ARAÚJO, 1996, p. 405).

A partir da década de 50 com surgimento da gravadora e fábrica de discos Rozenblit no Recife, esse pensamento se espalhou com maior facilidade, posto que seu grande objetivo era o de resgatar o frevo e colaborar para sua inserção no traçado da comercialização musical. “Um dos mais contagiantes ritmos populares urbanos do país, o frevo tinha até então uma história fonográfica paupérrima em relação à volumosa produção dos compositores pernambucanos, a grande maioria desconhecidos no restante do país” (VILA NOVA, 2006, p. 43).

O frevo se apresenta, desde então, organizado em três modalidades, quais sejam: o frevo de bloco, o frevo canção e o frevo de rua. O frevo de bloco tem seu fluxo mais pausado por ser executado por orquestras de pau e cordas e é acompanhado sempre por um coral feminino. O frevo canção é muito parecido com o frevo de rua, sua introdução se dá pelo conjunto instrumental, porém sua melodia é cantada, na maioria das vezes por uma voz solo. O frevo de rua, como o próprio nome diz é aquele de rua, do povo, executado unicamente pela orquestra nos cortejos da folia e por isso se trata de uma música instrumental, sem cantores. Ele por sua vez se ramifica em três modalidades:

ele é chamado de *abafo* (ou frevo de encontro) nas ocasiões dos encontros de clubes, uma prática que frequentemente resultava em confrontos. O frevo de abafo é muito alto para os trombones e pistons, porém sua execução é relativamente fácil, somente dependendo da força dos músicos. [...] Uma variação do frevo de abafo é chamada de *coqueiro*, com

introdução feita com “notas muito rápidas, e melodia estruturada em sons muito agudos”. Por fim, o frevo *ventania*, que é um pouco mais ameno que os anteriores, mas, mesmo assim, exige grande habilidade dos executantes (VILA NOVA, 2006, p. 44)⁴⁹.

O aparecimento deste ritmo, como se pode ver, não foi inesperado. Seu desenvolvimento não derivou de uma ideação institucionalizada, nem da engenharia e deliberação de uma classe específica do poder hegemônico. Ele se constitui como um epítome que conjuga distintas tradições populares e o seu ritmo propagador, intenso e animador foi transformado em signo ideológico, posteriormente, como a melhor tradução da atmosfera fortuita de efervescência vivida nas ruas do Recife. Tal fenômeno se apresenta exemplar de como os eventos da atmosfera social que se solidificam na palavra e reúnem as alterações e arrojos pouco visíveis, em uma hora ou outra encontrarão sua demonstração nas produções ideológicas da oficialidade.

Bakhtin e o Círculo em suas reflexões sobre a linguagem vão compreender que tudo que é ideológico é um signo e sem signos não existe ideologia e ambos são reflexos das estruturas sociais. Desse modo, estabelecem três princípios fundamentais para se estudar o signo sob um ponto de vista ideológico:

1. Não separar a ideologia da realidade material do signo (colocando-a no campo da “consciência” ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).
2. Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico).
3. Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material (infra-estrutura) (BAKHTIN, VOLOCHÍNOV, 2009, p. 45).

Nesse caminho metodológico concluem que qualquer produto ideológico integra uma realidade como todo elemento material, elemento de produção ou consumo, entretanto, ao contrário destes, o signo ideológico ao mesmo tempo

⁴⁹ Aconselho assistir ao vídeo intitulado *As três modalidades do Frevo* (faixa 10 do DVD no anexo) com explicação do Maestro Spok, gravado no CD em anexo. Se possível coloque o volume bem alto, sobretudo, na parte do frevo abafado (9’36”), talvez você se arrepie igual a mim. O vídeo também encontra-se disponível neste link: <http://www.youtube.com/watch?v=muo6fW2fnwQ>

ajuíza e refrata uma outra dimensão que se encontra alhures, uma vez que tudo que é ideológico possui um sentido e remete a algo situado fora de si mesmo. Os estudos da filosofia da linguagem da corrente dialógica de Bakhtin e do Círculo evidenciam, portanto, que qualquer produto de consumo ou da vida cultural pode ser transformado em signo ideológico, assim como aconteceu com o frevo e seus constituintes.

Um instrumento de produção, em si mesmo não possui sentido preciso, mas apenas uma função: desempenhar este ou aquele papel na produção. Ele desempenha essa função sem refletir ou representar alguma outra coisa. Todavia, um instrumento pode ser convertido em signo ideológico: é o caso da foice e do martelo como emblema da União Soviética (BAKHTIN, 2003, p. 32).

É o mesmo caso do frevo, do seu passo, da sua sombrinha, que ao longo da história foram transformados em signos ideológicos representativos da identidade pernambucana, sobretudo, na festa de carnaval. Esses signos encerram valores puramente ideológicos; adquirem sentidos que ultrapassam suas particularidades e tal ação só se torna possível no processo de interação social. Os signos ideológicos só insurgem, categoricamente, da ação de intercâmbio entre duas consciências ou mais, assim sendo, “o verdadeiro lugar do ideológico é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação” (BANKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2009, p. 35).

É difícil dizer onde termina e começa um signo, se se reduz a um elemento ou se se decompõe em elementos, porque um signo não é uma coisa, mas um processo, um cruzamento de relações. O sentido global e unitário de um signo não pode se separar dos contextos comunicativos concretos da interação social, de seu nexos com determinados valores e perspectivas ideológicas. A interpretação de um signo não pode coincidir somente com a sua identificação, mas requer uma compreensão ativa. O sentido de um signo consiste em algo mais, no que diz respeito aos elementos que permitem seu reconhecimento. A compreensão de um signo é uma compreensão ativa, pelo fato de que requer uma resposta, uma tomada de posição, nasce de uma relação dialógica e provoca uma relação dialógica: vive como resposta a um diálogo (PONZIO, 2008, p. 187).

O conjunto de manifestações que compõem o frevo (a música, a letra, o passo) se forma de signos ideológicos que respondem a outros enunciados, que refletem as relações sociais, que dialogam com vários corpos que travam lutas sociais. Não só o frevo, mas toda e qualquer manifestação cultural é dotada de ideologia: o carnaval e a própria cultura popular tomam sentidos distintos de acordo com o lugar de onde provêm os seus projetos enunciativos e suas valorações.

Lembro-me de um ponto da fala de Manoelzinho Salustiano, nos dias do Seminário Carnaval do Recife 2014, que denunciava tal fenômeno com bastante clareza, ao relatar o fato de que vários pesquisadores já o haviam procurado para conversar sobre a acepção de cultura popular que ele defende e que, no entanto, quando estes encarnam, posteriormente, a palavra singular do carnavalesco em seus nos gêneros científicos a vivacidade da cultura popular toma outros rumos, se veste de outras cores, de entoações outras e fenece.

- Nas falas deles a cultura sempre é mais bonita. O nosso *pruque, pra donde*, quando escrito nos livros dos doutores fica mais bonito. Mas eles não têm a nossa vivência. [...] A cultura popular não tem dono. A rua é o espaço do povo. É no carnaval que tudo isso fica bonito, mas a brincadeira popular tem hora para acabar, a espontaneidade foi-se embora⁵⁰.

Vi-me refletido nessa enunciação. Ao ouvir os cantos da entoação do narrador, afastei-me mais ainda das sendas da compreensão cartesiana que vê a cultura popular exotopicamente objetivada, como eu a via antes, sem interior, meramente como um objeto de pesquisa, para olhá-la como a soma de muitas partes diferentes e que são vivenciadas como atos responsáveis por sujeitos singulares, para nos vestígios de sua vocalidade entendê-la mais densamente como a manifestação de muitas lutas e embates que são expressos pela linguagem, pela palavra, pelo amor, pela ideologia.

Ao levantar a morte da espontaneidade da cultura popular, pela sua palavra, Manoelzinho se referia ao aspecto disciplinar que sempre ocorreu por

⁵⁰ Essa fala de Manoelzinho foi constituída a partir das minhas anotações no caderno de campo.

parte da polícia em relação a determinadas manifestações culturais de Pernambuco que, inclusive, compõem com intensidade a arquitetônica da cultura popular. Araújo (1997, p. 211) discute esse fenômeno em seu trabalho e afirma que mesmo composto por múltiplos folguedos,

ritmos, bailados, indumentárias, símbolos e ornamentos, o Carnaval popular do Recife da virada do século foi vítima do preconceito de classe das elites urbanas. Da mesma forma que os mascarados ébrios e maltrapilhos e, antes deles, o brinquedo d'água, os clubes sofreram duras críticas da imprensa. Vistos como andrajosos e repetitivos, sem possuírem espírito algum, foram igualmente considerados como sinais de atraso e ignorância. Os *ensurdecedores* maracatus, que se conservaram mais próximos das raízes africanas, pareciam surgidos das podridões da cidade, tal o modo pelo qual, muitas vezes, a eles se referiam.

O Maracatu existe em muitas regiões do Nordeste e não ocorre apenas no período de carnaval. É uma manifestação cultural de origem afro utilizada simbolicamente para homenagear a coroação do rei nas festas religiosas, que integravam os escravos à cultura europeia, tornando-se mais tarde, após a abolição da escravatura, uma prática dos festejos carnavalescos. Alguns crêem que ele foi trazido ao Brasil pelos portugueses em meados do Século XVIII e era praticado no Recife com suas danças e aspectos teatrais, nas cerimônias e festejos agenciados pela corte. O cortejo era acompanhado por instrumentos de percussão e seus praticantes vestiam-se como personagens da realeza tais como: porta-estandarte, rei, rainha, damas do paço, duque, duquesa, príncipes e princesas, incluindo as bonecas calungas, que eram espécies de oferendas às entidades religiosas. No caso da igreja católica, estes bonecos representavam uma homenagem à Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia. Caso a festa fosse realizada em um terreiro, a homenagem era feita aos orixás.

Apesar de o frevo ter se tornado a marca ideológica da identidade pernambucana, o maracatu marca presença em Pernambuco muito antes dele nascer, como anuncia o título de um artigo de 1997 publicado no Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE:

Figura 20 - Maracatu é notícia em Pernambuco desde 1666⁵¹



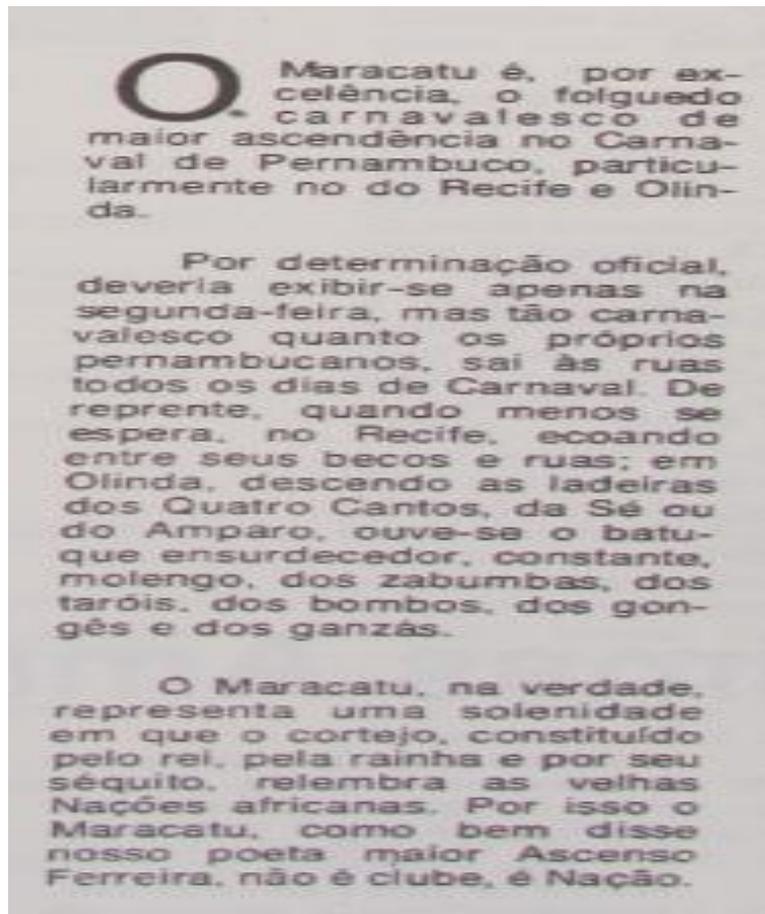
O frevo, como já o disse, vai surgir somente 241 anos após o aparecimento do maracatu em Pernambuco. Apesar de ambos terem origem na cultura negra, o frevo, diferente do maracatu, toma a graça do poder hegemônico como um modo de se aproximar do povo e acaba tendo suas raízes opacizadas ao ser de determinado modo, embranquecido. Nas ruas do Recife em dias de festa do mesmo modo que o frevo ocupa os espaços públicos as nações de maracatu também o fazem. Por todo o Bairro do Recife se encontram aglomerações constituídas por todos os tipos de sujeitos que se jogam na folia ao som energizante das alfaias, dos gonguês e ganzás que em harmonia dão forma ao ensurdecedor, mas revigorante, ritmo do maracatu. É ao som das 12 nações de maracatu de Pernambuco, com mais de 500 batuqueiros, que a festa de carnaval é aberta na sexta-feira. É também ao som dessas nações que acontece a noite dos tambores silenciosos, um dos mais belos espetáculos a céu aberto do carnaval do

⁵¹ Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE, 1997, p. 4.

Recife, no entanto, quem sobe todos os dias ao centro da festa no Marco Zero e em todos os outros palcos para dar o tom oficial do festejo é o frevo.

Apesar de constituir de igual modo a alma do carnaval pernambucano, o maracatu não goza do prestígio do frevo. E assim também como o frevo, essa manifestação transgride a ordem da oficialidade, como se pode observar no recorte do artigo publicado no Suplemento Cultural do Diário de PE:

Figura 21 - Maracatu no carnaval do Recife⁵²



Culturalmente, ambas as manifestações são fortemente marcadas por lutas e pelepas do povo. No entanto, enquanto o frevo é enaltecido para representar a festa carnavalesca o maracatu, desde sua origem, ainda hoje continua sendo tratado como caso de polícia.

⁵² SOUZA, W. Maracatu & frevo. Recife, *Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE*. 27 de fevereiro de 1987.

Figura 22 - Quando o maracatu era caso de polícia⁵³

No detalhe do texto pode-se ler:

Figura 23 - Detalhe do texto sobre o maracatu

O folguedo do maracatu, semelhante aos bailes e batuques organizados pelos pretos de Angola ao tempo do governador José César de Menezes (1774-78), objeto de denúncia à Inquisição de Lisboa por parte dos frades capuchinhos do Convento de Nossa Senhora da Penha do Recife (ANTT - Cartório da Inquisição n.º 4740), foi sempre alvo de censuras por parte das classes dominantes e de perseguição policial; segundo denúncia do mesmo jornal, em sua edição de 11 de novembro de 1856, ao tratar do maracatu da praça da Boa Vista.

No caso da fala de Manoelzinho, ao aludir a morte da cultura popular, ele se refere às sambadas de Maracatu Rural (ou Maracatu de Baque Solto) e a outras

⁵³ Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE. Fevereiro de 1997.

manifestações do carnaval do Recife que têm sido abafadas por um discurso hegemônico e que ecoa nos vários jornais da cidade, como na edição do Jornal do Commercio do dia 5 de fevereiro de 2014.

Figura 24 - Matéria do JC sobre as sambadas de Maracatu de Baque Solto⁵⁴

CULTURA POPULAR

Estado cerceia maracatus na Zona da Mata Norte restringindo horário de ensaios e sambadas

Polícia Militar vem interrompendo brincadeiras de maracatus de baque solto na região. Exigência é que a festa termine às 2h da manhã

Publicado em 05/02/2014, às 06h30

Na matéria de Valentine Herold (2004, grifos meus) pode-se ler que:

a sambada de comemoração dos 96 anos do Maracatu Cambinda Brasileira foi interrompida em sua quase apoteose pela PM. A justificativa do ocorrido se desdobra: *segundo presentes, a interrupção se deu devido à proibição de eventos ocorrerem em locais públicos depois das 2h da manhã*; já a promotora de Nazaré, Maria José Mendonça, diz não ter tido proibição por parte do Ministério Público de Pernambuco (MPPE). *“A polícia foi ao local nesse final de semana, pois parece que tinha alguém armado. Por conta disso encerraram o evento”, justificou. [...] Maria José se reúne nessa quarta (5), às 14h, em Nazaré, com maracatuzeiros e representantes do governo do Estado para debater a questão dos horários – seculares e tradicionalíssimos, diga-se de passagem – de realização dos ensaios e sambadas de maracatu. “A reunião de amanhã não é para proibir, mas organizar.*

Essas palavras descobrem o entrave social, o encontro de forças entre o brado desbotadamente forte de Manoelzinho e a voz categórica e hegemônica do poder público em seu discurso ideológico. O poder público que abraça o frevo e trata o maracatu como marginal. Esse embate é o encontro de palavras, é a crise de vozes tensas que aparecem com força, às claras no discurso, é o ponto de encontro das ideologias; daquilo que está ao redor do discurso e o encharca de sentidos quando aponta para ele. Ao olhar para a esfera da cultura Renato Ortiz (1985, p.

⁵⁴ Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2014/02/05/Estado-cerceia-maracatus-na-zona-da-mata-norte-restringindo-horario-de-ensaios-e-sambadas-116338.php>

136) compreende a ideologia como “uma concepção de mundo orgânica da sociedade como um todo (ou visando à totalidade) e como tal age como elemento de cimentação da diferenciação social”.

Thompson (1995) ao discutir a multiplicidade de sentidos para o termo ideologia e as suas relações com a cultura moderna, afirma que ideologia é o pensamento do outro. Na tentativa de reformular tal conceito, e desprendê-lo dos sentidos tradicionais e negativos que o mesmo acumulou ao longo da história, ele o retoma considerando-o imerso em um conjunto de questões que trazem à baila às inter-relações entre sentido e poder. Nessa esteira, o autor argumenta que “ideologia pode ser usado para se referir às maneiras como o sentido serve, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas” (THOMPSON, 1995, p. 173).

Ambas as concepções tratadas aqui, ao relacionarem ideologia e cultura, estabelecem pontos em comum com o que Bakhtin, anteriormente, considerou em sua obra como ideológico ao olhar a relação entre cultura, linguagem e vida. O professor italiano Augusto Ponzio (2013, p. 179) considera que ideologia para Bakhtin

indica tanto as diferentes formas da cultura, os sistemas superestruturais como a arte, o direito, a religião, a ética, a consciência científica etc (a ideologia oficial), quanto as diferentes camadas da consciência individual, as que coincidem com a ideologia oficial e as que coincidem com a ideologia não oficial e as camadas do inconsciente, do discurso censurado. A ideologia é a expressão das relações materiais dos homens, onde “expressão” não significa somente interpretação ou re-presentação, mas também organização e regulamentação dessas relações.

Seguramente, Bakhtin e Volochínov se inquietaram, com mais obstinação, pelo modo como essa regulamentação material das relações humanas e as várias vozes que as constituem se encontram na palavra, reciprocamente, como os vemos filosofarem em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2009). Nele ao tratar das relações entre a infraestrutura e a superestrutura, eles elaboram uma reflexão a respeito das forças dicotômicas que se digladiam e se mostram por meio dos signos e que mais tarde serão nomeadas de ideologia oficial e ideologia do cotidiano.

Volochinov (2014, p. 151) mostra que a ideologia do cotidiano se trata de “todo o conjunto de sensações cotidianas – que refletem e refratam a realidade social objetiva – e as expressões exteriores imediatamente a elas ligadas. Ela dá significado a cada ato nosso, a cada ação nossa e a cada um de nossos estados conscientes”. Ela é aquela mais instável nas lutas sociais. Miotello (2010, p. 168) ajuda a compreender melhor esses pensamentos ao esclarecer que

a ideologia oficial é entendida como relativamente dominante, procurando implantar uma concepção única de produção de mundo. A ideologia do cotidiano é considerada como a que brota e é constituída nos encontros casuais e fortuitos, no lugar do nascedouro dos sistemas de referência, na proximidade social com as condições de produção e reprodução da vida.

Em cada uma dessas esferas em que as palavras são entoadas, elas se realçam, se colorem de sentidos convenientes, determinados ao ofício dos proveitos e interesses de cada grupo. Em cada domínio da comunicação discursiva encontramos “a posição do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido. A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (ideia) do sujeito do discurso (autor) centradas no objeto e no sentido” (BAKHTIN, 2003, p. 289).

A constituição dos sentidos é de fato uma batalha. De um lado temos a ideologia oficial, como estrutura, como conteúdo, relativamente estável, do outro temos a ideologia do cotidiano, como acontecimento, relativamente instável. Ambas em interação formam o conjunto ideológico completo e único, em relação recíproca, sem perder de vista a concretude social (MIOTELLO, 2010).

O poder público, o governo e a polícia têm como prerrogativa a relativa estabilidade que goza a ideologia oficial, e por seu lugar de poder procuram disciplinar o maracatu, que se instabiliza, relativamente, no orbe da ideologia do cotidiano por não desfrutar dessa mesma patente, por não ocupar esse lugar “socialmente valorado”.

Apesar de reconhecer tais manifestações como “seculares e tradicionalíssimas” esses dispositivos de poder da superestrutura valoram ideologicamente as manifestações da infraestrutura e nessa ação procuram abafar o batuque, a voz do maracatu como algo *desorganizado* que precisa de *arrumação*, sem levar em consideração a axiologia do grupo social que as dão forma, não somente como manifestação da sua cultura, mas como meio de relação e interação com a vida e com a alteridade, como ato ético. Nessa senda, procuram álibis para justificar suas ações: *havia alguém armado, é preciso organizar*. Havia sim de fato alguém armado, um único sujeito institucional que atende por polícia, que chegou armado, físico e ideologicamente, ao local para acabar com a “festa desorganizada”.

Se por um lado as práticas do maracatu rural não têm apoio do poder público, as manifestações oficializadas pela Prefeitura, como o frevo, por exemplo, não têm hora para acabar. A própria instituição manda esse recado para os foliões por meio da sua página oficial nas redes sociais:

Figura 25 - O carnaval não tem hora para acabar



Se, sob o ponto de vista da Prefeitura, é o frevo quem dá o tom da festa de carnaval, e ela não tem hora para acabar, isso quer dizer que o frevo na rua, nos palcos, nas praças, nos espaços da cidade não tem hora para acabar. O frevo pode

tudo no carnaval, inclusive passar do horário permitido, coisa que o maracatu rural não pode. Eu mesmo presenciei isso; participei dos shows de frevo no Marco Zero e, quase todos os dias, saía de lá somente no final da festa, às 4 ou 5 horas da manhã. Participei do corredor do frevo e do arrastão do frevo, que terminaram somente com o nascer do sol.

A reunião, citada no texto da reportagem anterior, marcada com dirigentes de ambas as esferas, somente foi vislumbrada após a circulação de protestos na internet a favor dos maracatuzeiros, inclusive pela defensiva de Siba, artista local já bem conhecido no meio popular. Ele deu corpo a um pedido de socorro em nome da cultura popular do Maracatu de Baque Solto e o fez circular na internet. O artista procurou pendurar seu discurso em lugares de comunicação que pudessem cutucar a ferida da ideologia oficial. Em seu texto ele afiança que

tudo na expressão do Maracatu de Baque Solto afirma e reafirma a singularidade das pessoas que nele se vêem representadas. Essas pessoas são, em grande parte, as mais pobres de uma região cujas limitações estão diretamente vinculadas ao seu passado escravocrata. A Zona da Mata é a cana de açúcar e suas mazelas e o Maracatu é invenção, tesouro volátil, “patrimônio imaterial” do trabalhador da cana. Ensaio de maracatu vai até o amanhecer, por costume secular. Para o maracatuzeiro, maracatu só é maracatu se amanhece o dia. Se não, vira “folclore”, palavra usada na região para denominar todo tipo de apresentação artificial, show pra turista, filmagem pra tv, etc. A importância de amanhecer o dia fica mais fácil de se entender se for pensada talvez como uma coisa mística, religiosa. Parece simples, mas não é. Precisa-se de uma noite inteira, mas não se trata de quantidade de tempo, e sim da possibilidade de suspensão do tempo. Fazer o tempo parar. [...] Tem gente que enxerga uma romântica rebeldia no maracatu. Mas o maracatuzeiro na verdade está sempre fazendo acordo de paz. Maracatuzeiro é quem espera o culto evangélico terminar pra começar a festa. É quem cancela ensaio quando morre alguém do bairro em data próxima. Maracatu também tem que estabelecer acordo com a polícia. Pra fazer seu ensaiozinho de maracatu você prepara um ofício e vai à delegacia e no quartel de sua cidade informando sobre a realização da festa e solicitando a presença da polícia no local. [...] *Os maracatus tem sido sistematicamente impedidos de realizar seus ensaios até o amanhecer.* No dia 11 de janeiro passei uma boa parte da noite de ensaio do grupo que faço parte, o Maracatu Estrela Brilhante de Nazaré da Mata, argumentando com os policiais que ali estavam sobre a posse ou não do direito de seguir com a festa até de manhã, *já que tínhamos o documento com a permissão e eles tinham a ordem superior de nos mandar parar.* Paramos o maracatu com o sol no rosto dessa vez, mas com a maioria dos grupos da região a história tem sido diferente. Estrela

Dourada de Buenos Aires, Leão Misterioso, Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata, e quase todos, tiveram seus ensaios interrompidos às duas da manhã. *Curiosamente, noites de maracatu promovidas pelas prefeituras ou por projetos culturais com patrocínio estadual ou federal têm acontecido sem limite de tempo.* [...] Por enquanto só posso dialogar com os argumentos do policial que, gentilmente, me disse como se fosse um detalhe banal que essa “nova ordem” ia valer até pro carnaval: Medidas de contenção da violência, Lei do Silêncio... Alguém aí consegue imaginar o carnaval do Recife parando as duas da madrugada também? [...] Não acho que leis de respeito ao silêncio pertinentes às grandes cidades devam ser aplicadas de maneira uniforme. O “barulho” do maracatu é música celestial para uma enorme quantidade de pessoas onde ele existe e cada maracatu só faz a sua festa uma ou duas vezes ao ano. [...] *O que se quer com essa arbitrariedade? Maracatu no Maracatuódromo? Carnaval no Shopping? Progresso com mais Ordem? Proibir a festa do cortador de cana é um crime. Um estupro com a faca na garganta. Um golpe de misericórdia que não mata, mas aleja. Que fazer? Não sei, comecei escrevendo esse pedido de socorro.* Maracatuzeiro não usa internet nem Facebook pra mobilizar opinião e fazer protesto. Mas tem voz a ser ouvida. O Poeta José Galdino, na festa interrompida da Cambinda Brasileira, formulou em versos da seguinte maneira: “*A lei em vez de cobrir, Nega nossa cobertura*”. Espero ouvir as vozes dos que poderiam ou deveriam de alguma forma cobrir o povo do maracatu com uma mão acolhedora: Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco? Prefeitos da Mata Norte? Secretario de Cultura do Estado? Governador?⁵⁵

Aquilo que para um grupo se trata de uma ação de encerramento de um evento desorganizado, para o outro é um ato de *golpe*, de um *estupro*, um *impedimento*, um ato de *violência* contra o “patrimônio imaterial” que constitui o modo de vida dos sujeitos da cana. Cada grupo socialmente organizado materializa na sua palavra a luta ideológica que se trava na realidade material da vida. Esse embate se dá, sobretudo, pela palavra, é evidenciado no encontro de palavras, como podemos ver entre a ideologia oficial e a ideologia do cotidiano, no encontro da palavra da polícia, da juíza, da Prefeitura do Recife, de Siba e dos maracatuzeiros.

A palavra do cantor reitera esse aspecto ideológico de embate, muitas vezes aparentemente desigual, que permeia as veias da cultura popular e delinea o jogo de interação entre superestrutura e infraestrutura. Assim, sua enunciação não permite que a cultura popular se revele fechada em si mesma, não se abata ao

⁵⁵ Fonte: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2014/02/05/Estado-cerceia-maracatus-na-zona-da-mata-norte-restringindo-horario-de-ensaios-e-sambadas-116338.php>

existir como discorrem os racionalistas, ao contrário, permite que se configure forte, inacabada e aberta às influências do horizonte social e do contexto no qual se insere. Ela se arma como a esfera do diálogo – que também é embate, que também é desarmônico - com a existência social, dos deslocamentos, dos movimentos que calculam com demasiada intencionalidade os atos que se diferenciam dentre outras culturas e dentro de conspícuas temporalidades.

No processo de colheita de textos para consolidação desse trabalho, tanto na rua, quanto nos centros de documentação, percebi com clareza o lugar de prestígio que o frevo ocupa e o sentido ainda não ressuscitado que o maracatu desperta em relação à festa. Se as manifestações que englobam o frevo têm dificuldades para sair às ruas, como já vimos nas falas de Dona Alzira, Critina Andrade e Seu Vavá do Banhistas do Pina, as nações de maracatu, um tanto esquecidas pela oficialidade, penam muito mais para mostrarem suas caras e seus batuques. Ao folhear o Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE, percebe-se com nitidez, pela entoação das reportagens, dos artigos e das palavras o lugar que cada manifestação ocupa nas ruas e nos recintos oficiais. Em um artigo de 1989, pode-se ver a notícia que narra a luta de sobrevivência de uma dessas nações, a tradicional Leão Coroado:

Figura 26 - Maracatu Leão Coroado⁵⁶



⁵⁶ Suplemento Cultural do Diário Oficial de PE. Recife, Janeiro de 1989 p. 5.

O aspecto irônico é que no ano anterior, no mesmo periódico, é lançada a Frevoteca, uma espécie de loteria do frevo que pretende arrecadar dinheiro para ajudar as agremiações e ampliar a decoração do carnaval da cidade. A loteria do frevo é divulgada também em outros meios sofisticados e oficiais, como o próprio texto do anúncio cita, tais como a TV, rádio e *outdoors*:

Figura 27 - Criação da Frevoteca em 1988

2

No carnaval, dar dinheiro para a La Ursa traz sorte

Durante o carnaval, quando uma das mais engraçadas e tradicionais personagens da folia de Momo, a La Ursa, voltar às ruas pedindo dinheiro e avisando "que quem não der é piranguero", você pode até se negar a contribuir com a brincadeira e levar para casa o siluto que, em outros Estados, significa pão-duro, mesquinho. Mas, com certeza, ao pedido da La Ursa da Frevoteca aquela que, sofisticadamente, já está

na TV, nos *outdoors* e nas emissoras de rádio — você não resistirá: ela oferece, em troca de Cr\$ 250,00, que você paga por cada bilhete nos bancos autorizados (são duas séries: A e B), a chance de ganhar até dez automóveis Gol, zero km, ano 88, a serem sorteados no próximo dia 12 de fevereiro. Detalhe: todos os prêmios sairão — em ou-

tras palavras: não haverá "bóia".

A Frevoteca foi uma criação da Prefeitura do Recife, através da Fundação de Cultura Cidade do Recife. — FCCR para reforçar as finanças do carnaval recifense (os bilhetes estão sendo vendidos em todo o Estado). O

dinheiro arrecadado com a promoção será empregado para ajudar as agremiações (que geralmente dispõem de poucos recursos) e dar uma melhor decoração ao carnaval do Recife.

Para Leda Alves, diretora-presidente da Fundação, com a Frevoteca, o carnaval passa a ser mais democratizado. "Agora todo recifense, de uma forma ou de outra, vai ajudar o carnaval da cidade a ser mais alegre e bonito. A Frevoteca chama o cidadão a participar e pelos resultados alcançados até agora a população está entendendo o recado", diz.

A sorte está lançada. Agora, basta pegar um bilhete nos postos de distribuição da Prefeitura (também virá um na sua conta de luz) — na rua da Palma, Shopping Center e Praça da Independência — e esperar pelo dia 12 de fevereiro. Se você não for piranguero, poderá até brincar de carro novo e sem a impediçã classificacão da La Ursa.

FREVOTECA



MILHÕES EM PRÊMIOS EM FEVEREIRO. QUEM NÃO JOGA É PIRANGUEIRO.

A Frevoteca levanta a bandeira do carnaval do Recife, patrocinada pela Prefeitura da cidade e para tal faz alusão a La Ursa, usando inclusive seu trocadilho:

quem não der é pirangueiro, no entanto ao mesmo tempo não deixa claro se a ajuda também irá para as agremiações dessa espécie. Leda Alves, diretora da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, na época, assevera que cada folião ao adquirir o produto “de uma forma ou de outra, vai ajudar o carnaval da cidade a ser mais alegre e bonito”, com esse argumento coloca a Frevoteca no mesmo nível do carnaval, generaliza que a festa bonita e alegre só será de tal modo se o frevo for ajudado pelo povo.

Ao longo dos anos, percebem-se com clareza as ações que o poder público vem desenvolvendo para resguardar o frevo como manifestação maior do carnaval pernambucano. Para garantir tais ações, por exemplo, a Prefeitura do Recife criou o Comitê de Salvaguarda do Frevo, que tem como principal objetivo garantir a permanência viva do ritmo bulindo na história e assegurar sua ampla divulgação como manifestação da cultura popular. Em 2007 o frevo granjeou o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro e em 2012 foi reconhecido mundialmente como patrimônio imaterial da humanidade, como se pode ver na reportagem do Diário de Pernambuco, publicada em maio de 2012.

Figura 28 - Frevo: patrimônio imaterial da humanidade⁵⁷

Reconhecimento »

Frevo é Patrimônio Imaterial da Humanidade

Unesco fez anúncio nesta quarta-feira em Paris

Publicação: 05/12/2012 12:20 Atualização: 05/12/2012 18:09



Foto: Juliana Leitao/DP/D.A Press

O frevo, ritmo genuinamente pernambucano, agora é do mundo. A música que hipnotiza milhões de foliões e dá o tom do carnaval no estado foi oficialmente reconhecida como Patrimônio Imaterial da Humanidade. O anúncio foi feito em Paris, nesta quarta-feira, durante a cerimônia organizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

⁵⁷ Fonte: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/12/05/internas_viver,411380/frevo-e-patrimonio-imaterial-da-humanidade.shtml

Essa ação ideológica de tornar o frevo sinônimo do carnaval pernambucano é alicerçada com toda força pelos dispositivos do poder público em Pernambuco. Enquanto as outras manifestações da cultura popular pelejam para não desaparecerem de cena, como ocorreu com o Maracatu Leão Coroado e ocorre anualmente com várias outras manifestações, o frevo tem investimento milionário para se transformar no símbolo da identidade pernambucana e ser acolhido pelo povo, como por exemplo, a construção do Paço do Frevo, como mostra a notícia publicada no Diário de Pernambuco de fevereiro de 2014:

Figura 29 - Inauguração do Paço do Frevo⁵⁸

Paço do Frevo é inaugurado no Bairro do Recife

Governador Eduardo Campos e o prefeito Geraldo Julio prestigiaram evento

Publicação: 09/02/2014 16:59 Atualização: 09/02/2014 19:53



Foto: Paulo Paiva/DP/D.A Press

Um dia para celebrar o frevo, que completa 107 anos neste domingo. O Recife Antigo reuniu apreciadores do ritmo para acompanhar a inauguração do Paço do Frevo, novo museu do tradicional ritmo pernambucano, localizado em frente à Praça do Arsenal. O governador Eduardo Campos e o prefeito do Recife, Geraldo Julio, acompanharam a apresentação do ambiente. Representante da Fundação Roberto Marinho, responsável pelo espaço junto a Prefeitura do Recife, apresenta o espaço.

Na parte exterior do ambiente, encontros de blocos e orquestras frevo movimentam o Bairro do Recife. Segundo o presidente da Fundação de Cultura do Recife, Roberto Lessa, a idealização do espaço - desde a concepção à inauguração - durou quatro anos. Parte do investimento de R\$ 13,2 milhões foi da Prefeitura do Recife e a maior parte de patrocínios de empresas privadas e públicas.

⁵⁸ Fonte: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/outros/ultimas-noticias/46,37,46,11/2014/02/09/interna_vidaurbana,488563/paco-do-frevo-e-inaugurado-no-bairro-do-recife.shtml

A investidura do poder público em Pernambuco para marcar o frevo com a coloração de um discurso ideológico é descomunal,

em 2006, a Prefeitura da Cidade do Recife, juntamente com o Iphan, desenvolveu um trabalho de inventário acerca do Frevo. Como uma das consequências deste trabalho, o bem foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em 2007 – ano em que foi comemorado oficialmente o centenário do frevo. O registro traz como uma de suas demandas, uma maior aproximação entre o Estado e os detentores/produtores do bem, no sentido de facilitar as vias econômicas de sustentabilidade (sobretudo via editais) e, garantindo ainda, a ampla divulgação para o Brasil e o mundo e a ampla participação social (RECIFE, 2011).

O Paço do Frevo nasce como uma ação desse projeto grandioso de tornar o frevo Patrimônio da Imaterial da Humanidade. O soberbo palácio congrega um espaço de formação e pesquisa, difusão e valorização do ritmo. O edifício possui quatro andares e se encontra na região mais central do Recife, na Praça do Arsenal, e se destaca no meio de todos os outros dos arredores para abrigar a vida e a história dessa manifestação genuinamente pernambucana. Enquanto isso todas as outras manifestações dividem a atenção e o apoio da singela Casa do Carnaval situada no Pátio de São Pedro.

Eu estive na ocasião da inauguração do Paço, no dia 9 de fevereiro de 2014, dia oficial do frevo. Era período das prévias carnavalescas e uma multidão de gente tomava as ruas do centro do Recife. Ursos, bois, maracatus e caboclinhos marcavam presença no local, no entanto, mais uma vez a grande atenção se voltava ao frevo. Uma fila quilométrica de sujeitos se formou diante da Torre Malakkof, na Praça do Arsenal, logo depois do meio dia para conseguir seus ingressos para a inauguração do museu que abriria suas portas ao povo somente às 19:30h. Eu estava nessa fila, me encontrava também, horas mais tarde, na fila para entrada no museu, depois que as autoridades convidadas já o tivessem apreciado e posso assegurar que o palácio de morada do ritmo foi recebido em grande estilo pelas autoridades e pelo povo. O espaço foi construído com fino acabamento e tecnologia de ponta, evidenciando o respeito que a cidade quer dar ao seu principal morador: o frevo.

De acordo com o Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo (RECIFE, 2011, p. 2) os principais objetivos desse “espaço do povo”, como é nomeado o museu no folheto de divulgação da instituição, são:

promover o frevo e a cultura pernambucana; propiciar condições favoráveis à divulgação do frevo; propiciar espaços de convivência para profissionais e público interessado na cultura do frevo; fortalecer as companhias de dança e bandas de frevo; propiciar ao turismo pernambucano e brasileiro mais um espaço de atividades e exposição de sua cultura; estimular o público pernambucano e brasileiro ao aprendizado livre sobre o frevo; estimular o povo do Recife a reconhecer o frevo como elemento de integração da diversidade cultural da cidade; qualificar o conhecimento coletivo sobre o frevo, através da apropriação do seu processo histórico e suas formas de apresentações; integrar diversos segmentos da sociedade, através de vivências da dança e da música ao ritmo do frevo; realizar oficinas de frevo que atenda a mobilidade das pessoas com deficiência e das pessoas idosas; disponibilizar documentos em braile e audiodescrição para pessoas com deficiência visual; garantir intérprete em libras para pessoas com deficiência auditiva; garantir acessibilidade para pessoas com deficiência física; contribuir para a consolidação do Complexo Turístico Recife/Olinda através da revitalização de um dos edifícios tombados do Bairro do Recife, onde funciona o museu; disponibilizar documentos do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo na internet; realizar formação para professores por meio de parcerias com o Governo Estadual; promover oficinas para o desenvolvimento do Plano de Salvaguarda.

Esse processo de enaltecimento do frevo como elemento simbólico máximo da identidade pernambucana, sobretudo da festa do carnaval, se encarna desde os grandes atos como a construção do Paço até aquelas mínimas ações fomentadas pelo poder público, seja na música, nas roupas, na decoração das ruas, nos horários destinados a cada manifestação, na estruturação e organização do espaço, especialmente na divulgação da festa. Na primeira vez que estive em Recife no período do carnaval, eu e todos os outros turistas, fomos recebidos no aeroporto dos Guararapes com uma orquestra de frevo e um grupo de passistas dançando o ritmo com suas roupas coloridas e suas sombrinhas. Por outro lado, nesse mesmo recinto não vi um Urso, um Boi, um Batuqueiro de Maracatu, um Caboclo de Lança do Maracatu de Baque Solto.

Em 2014, me chamou a atenção o fato curioso a respeito da música e do

vídeo institucional da Prefeitura de divulgação da festa de carnaval do Recife que foi veiculado nas rádios, na televisão e na internet⁵⁹. O vídeo começa com um tom tranquilo sob um aspecto festivo de uma passista na rua portando uma sombrinha do frevo e vestida com uma camisa que traz o Galo da Madrugada estampado no peito e tem seu texto narrado por Antônio Nóbrega, um ilustre bailarino e cantor de frevo pernambucano e homenageado do Carnaval 2014. Enquanto se passa várias cenas do carnaval de rua, em sua maioria aludindo ao frevo, à voz suave de Nóbrega, diz o seguinte:

No recife toda rua leva ao carnaval. Uma alegria de canto a canto onde nada é igual. *Nada é igual ao frevo, aos passos, aos braços sempre abertos. A folia do lado de casa, festa que não se acaba, ao coração batendo forte que nem alfaia. É daqui, é do povo, é único. Carnaval do Recife, nada é igual (RECIFE, 2014, transcrição e grifos meus)*

Já no começo do texto aparece o seu intento discursivo: o de apregoar que ao carnaval do Recife nada é igual, slogan oficial de 2014. Que nada é igual ao frevo e ao seu passo. Ao evidenciar que o carnaval é único, é do povo, o projeto de dizer enuncia que o povo é o carnaval, que o frevo é a alma da festa, alma do povo e que nada é igual a ele, reforçando-o como signo ideológico de representação da identidade pernambucana. Reitera também que nada é igual ao povo pernambucano que abre seus braços para receber o outro em sua casa, em sua identidade. Ainda que haja referências às outras manifestações, elas são pequenas: o som dos tambores, a citação da alfaia e o aparecimento das burrinhas do Boi, embora tudo muito discreto e opacizado.

O vídeo termina com a imagem do Marco Zero tomado pela festa, principal ponto de divulgação do frevo no carnaval e com o slogan oficial, que aparece no centro de um desenho de sombrinha, rodeado por personagens das manifestações culturais do carnaval e citando seus homenageados: o frevo e o brincante Antônio Nóbrega. É sempre o frevo que aparece no centro de tudo, como se pode observar

⁵⁹ Por favor, assista ao vídeo, faixa 11 do DVD no anexo, nomeado de *Carnaval do Recife 2014_nada é igual*. Também disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=JmOZLkKTP_8

na imagem de fechamento do vídeo:

Figura 30 - Fechamento do vídeo institucional da prefeitura do Recife



A Secretaria de Turismo e o Governo do Estado de Pernambuco também produzem um vídeo institucional de divulgação da festa de carnaval⁶⁰. Nele aparecem com mais clareza todas as manifestações culturais de Pernambuco que compõem a festa, tais como: o Maracatu de Baque Solto e Maracatu de Baque Virado, os Papangus de Bezerros, os Afoxés, o Frevo, os Bonecões de Olinda, os Caboclinhos, as Tribos de Índios, os Caboclos de Lança, o Galo da Madrugada.

A música que dá o tom desse vídeo é cantada em ritmo de frevo por André Rio, um importante cantor recifense e compositor de *Memória popular*, e procura enaltecer todas as manifestações do carnaval do Recife, estabelecendo uma palavra que evidencia a disputa entre Recife e Salvador pelo título de melhor carnaval do Brasil. A letra da música é a seguinte:

O carnaval é a cara da nossa gente, da alma pernambucana. Aqui, a folia é rainha e a grande festa quem faz é o povo na rua. Povo que sobe a ladeira, emoção verdadeira, coração a mil. Parabéns, meu Pernambuco, pelo melhor carnaval do Brasil! Tambor de todos os ritmos, é a riqueza cultural pernambucana. Aqui o carnaval é em todo lugar, a gente sempre tem motivo pra comemorar. Alegria que vem do povo, que toma a cidade,

⁶⁰ Por favor, assistir ao vídeo, do DVD no anexo, faixa 12, intitulado de *O melhor carnaval do Brasil*. Disponível também em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwbdpgdzpP8>

coração a mil. Parabéns, meu Pernambuco, pelo melhor carnaval do Brasil. Melhor tá em Pernambuco (PERNAMBUCO, 2014, transcrição minha)⁶¹.

Nos vídeos, o Governo do Estado enaltece todas as manifestações do carnaval ao som de um frevo e a Prefeitura do Recife enaltece o frevo ao som dos tambores do maracatu. Ambos se concretizam como enunciados concretos que geram respostas e respondem a outros enunciados. Ambos se recheiam de signos ideológicos que lutam para validar seus sentidos na corrente da comunicação verbal. Ambos evidenciam que a festa de carnaval é ideologia pura.

Para ilustrar essa tentativa de abafamento da ideologia do cotidiano pela hegemonia, eu poderia trazer vários outros textos elucidativos, no entanto me restrinjo a esses, apenas para afirmar que, certamente, o nome de nenhum dos cortadores de cana que festejam suas sambadas e constroem parcelas da cultura popular pernambucana será lembrado e rememorado em música alguma, não será ilustrado e representado na *Memória popular* e não serão o centro das atenções do poder público, nos vídeos, nas músicas, na programação enquanto ocuparem esses lugares dos pequenos.

O Maracatu de Baque Solto não terá o seu palácio para salvaguardar sua vida, sua história e sua permanência, a não ser que essa manifestação seja abraçada ideologicamente pela oficialidade, até lá toda a sua riqueza ainda será sempre considerada uma baderna, algo a ser organizado, uma manifestação simbólica, rica e pernambucana que terá importância e destaque somente na fala dos pequenos que a dão forma, como Manoelzinho Salustiano, ou mesmo no ato político de Siba, que voltou a se repetir 10 de outubro de 2014, quando ele enviou às autoridades públicas, e divulgou na sua página pessoal no *facebook*, um documento que dá forma a **DECLARAÇÃO PÚBLICA DOS MARACATUZEIROS**, pela qual deixa claro que eles

Mestre Siba, Mestre Maciel Salú, Rute Pajeú, Mestre Barachinha,

⁶¹Assistir ao vídeo intitulado *O melhor carnaval do Brasil*, faixa 12 do DVD no anexo. Também disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwbdpgdzbP8>

Mestre João Paulo, Mestre Anderson, Mestra Joanita, Mestre Nenem Modesto, Tony Roberto, Fabinho Soares, e Liana Cirne Lins, signatários da REPRESENTAÇÃO para apuração de danos ao patrimônio cultural do MARACATU DE BAQUE SOLTO junto ao Ministério Público de Pernambuco, instaurada em face do Governo de Pernambuco, gostaríamos de DECLARAR publicamente que:

Esperamos que a assinatura da Recomendação Ministerial venha a *resolver de uma vez por todas a situação opressiva em que se encontra a tradição do Maracatu de Baque Solto, livrando seus representantes da censura antes praticada.*

A repressão ao Maracatus de Baque Solto foi aplicada ao longo dos últimos três anos como consequência "colateral" das medidas do programa Pacto Pela Vida do Governo do Estado de Pernambuco, não levando em consideração seu quase inexistente histórico de violência, em razão da adoção pelo governo de estigmas racistas acerca dos grupos sociais que participam dessa tradição, nem tampouco levando em consideração sua importância cultural para o Estado e o País.

A restrição se deu na forma de limitação, *através da ação da Polícia Militar, nos horários para a realização dos ensaios e sambadas, ameaçando a manutenção da tradição secular em seu cerne, e não teve embasamento jurídico que a justificasse.*

Ao negar sistematicamente a existência do problema, o Governo do Estado impossibilitou a solução através do diálogo, postura aquela que em nossa opinião ecoa no lamentável desinteresse por parte dos representantes recém eleitos em dialogar com os setores culturais e suas demandas.

Lamentamos o papel da Fundarpe no caso, seja por declarar o problema como "pontual", seja por não realizar a prometida intermediação entre Maracatuzeiros e Polícia, ou mesmo por se apressar em mostrar valores investidos "em Maracatu" ao longo dos anos, como que a sugerir que "quem ganha um trocado deve sair calado".

Finalmente, esperamos que esta pequena vitória dos Maracatuzeiros de Pernambuco possa servir de referência e inspiração para a resistência necessária e urgente ao processo de criminalização da cultura popular que avança em nosso País.

É a partir dessa reflexão que penso que o resgate da palavra, da história do povo, os valores tornados moribundos ao longo dos tempos, os ideais e as tradições, os conflitos e perturbações dos grupos que vivem os períodos que constituem os fragmentos considerados importantes no processo de construção da cultura popular, fatos que os registros oficiais comumente insistem em esquecer, em silenciar, são de extrema valia para o entendimento do que é convencionado de modo hegemônico e não-hegemônico como popular. O que se torna oficial e não oficial, a partir da valoração da ideologia oficial e da ideologia do cotidiano.

Nesse processo, enxergo uma dialética social em todos esses signos ideológicos que compõem enunciados concretos; vejo um domínio cristalino da

hegemonia dos “grandes nomes” que arrumam a cultura popular e que amaina os outros sujeitos “menores” que vivenciam suas instabilidades na vida, no espaço cotidiano da ideologia desarmada de oficialidade. Esses “grandes nomes” são escritos com letra maiúscula, são singularizados, são citados com grandeza, enquanto os pequenos, o cisco, esses que cortam cana e lutam por suas manifestações são homogeneizados como névoas da instabilidade, como o *povo guerreiro*, como o *negro dono do tambor*, como a *alfaia*, como substantivo coletivo, desvanecido e sem fronteiras com seus sentidos diminuídos no interior da festa popular do carnaval.

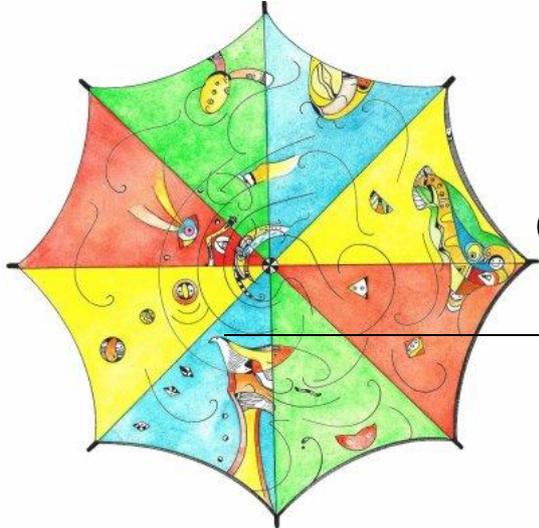
Sabemos todos que o sentido é plástico, é ambivalente. Ele é e não é. Ele escorrega por entre as frestas dos nossos dedos e escapa a opressão de qualquer tipo de poder, posto que seja ideológico. Cada palavra carregada de sentido é única e irrepetível, é viva e por mais que em determinado momento pareça fenecer em alguma outra ocasião ela renascerá, pois não

não existe nem primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro, do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, existem massas imensas e ilimitadas de *sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada* (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: *cada sentido terá sua festa de renovação* (BAKHTIN, 2003, p. 410, *grifos meus*).

Assim, todas as outras manifestações que compõem o carnaval do Recife: Bois, Caboclinhos, Ursos, Afoxés, Maracatus, Índios, etc, esperam por seus renascimentos, pelas suas ascensões, pelo seu sentido ideológico no centro da festa. E um dia, qualquer um deles, pode ocupar esse lugar de signo ideológico que hoje é posto do frevo. Cada uma delas espera convicta por uma mudança e essa “convicção da necessidade e da possibilidade de uma mudança e de uma renovação radical de toda a ordem existente [...] é que atravessa de ponta a ponta a

cultura cômica popular (BAKHTIN, 2008a, p. 239).

Cada uma delas espera ansiosa pelo dia da sua festa de renovação, pela sua ressurreição, em que “da personalidade apagada passará ao grande universal (e não a um tipo abstrato); [evidenciando que] a estrutura do pequeno repete-se no grande” (BAKHTIN, 2008a, p.394). Eu também espero e desejo ver a chegada dessa festa transgressora.



QUARTO DIA DE FESTA



ESTÉTICA GROTESCA DA CULTURA POPULAR

Fonte: Pátio de São Pedro, Recife. Encontro de Bois e Ursos de Carnaval, 2014. Fotografia capturada por Hélio Pajeú.

Do galo ao asno: os corpos grotescos e carnavalizados no brinquedo das ruas

O *coq-à-l'âne* trata-se de uma variação do mundo às avessas.

(Mikhail Bakhtin, 2008a, p. 372)

Ao se dedicar ao estudo da obra de Rabelais, Bakhtin se debruça, especialmente, sobre a linguagem que compõe o universo às avessas dos festejos populares. Já no final do seu trabalho sobre a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o filósofo se detém aos disparates que dão um aspecto peculiar à comunicação cômica verbal na praça pública, nomeados, em francês, de *coq-à-l'âne*. Nesses gêneros cômicos e populares a linguagem era consentida em liberdade, já que sua intencionalidade não sopesava qualquer norma, nem mesmo a coerência elementar da ordem oficial.

Bakhtin (2008a, p. 371) diz que eles se tratam, principalmente,

de jogos de palavras, expressões correntes (provérbios, ditos) associações correntes de palavras, tomadas fora da rotina tradicional da relação lógica. Uma espécie de recreação das palavras e das coisas deixadas em liberdade, liberadas do aperto do sentido, da lógica, da hierarquia verbal. Ao gozar de uma total liberdade, as palavras colocam-se em relações e numa vizinhança completamente inusitadas.

A tradução mais coerente, em português, para essa expressão seria **do galo ao asno**, que identifica, aparentemente, a liberdade de temas e reflexões, a quebra da lógica, da não relação, uma vez que o galo parece não ter relação nenhuma com o asno. Essa fórmula expressa, em minha opinião, justamente, a essência desse trabalho, mesmo tendo sua possível ordem invertida, **do asno ao galo**, posto que ressoe da tentativa de compreender, ainda na infância, os corpos grotescos no meio da festa do **asno** em Exu (Jega Pintada), bem como os que constituem as manifestações do carnaval do Recife, na folia do **galo** da madrugada. Nesse sentido, vou ao caminho das avessas da expressão: **parto do asno e chego ao galo**.

Do asno de onde parti ao galo em que cheguei na festa popular do carnaval do Recife, o que eu encontrei, durante a minha colheita de textos, colorindo as ruas foi, precisamente, uma profusão de corpos que, claramente, não se ligam, não têm relação ao serem tomados isoladamente, no entanto, ao encarnarem uma estética grotesca, se tornam ambivalentes e coletivos e do mesmo modo que as palavras do *coq-à-l'âne* medieval, levantam a liberdade como fundamento da vivência nos dias de festa, tornando-se um só corpo gigantesco: o povo em folia que se abre à alteridade. Essa liberdade reconfigura a ordem da vivência ética e ressignifica o mundo de interação dos sujeitos durante os festejos, suas relações, espaços e seus corpos.

Nesse sentido, a corporeidade da qual fala Bakhtin, também, é alargada e não remete somente ao corpo individual, entretanto como professora Susan Petrilli (2013, p. 56), “melhor seria então dizer intercorporeidade, uma vez que o que interessa ao filósofo é mostrar como a palavra, o corpo e a consciência são ligados ao exterior e configuram-se na relação com o outro: desse ponto de vista, a expressão intercorporeidade coloca-se como interpretante de dialogicidade”.

É no movimento dialógico que se dá pela intercorporeidade que o filósofo vai avistar os festejos carnavalescos, em oposição às festas oficiais, como simulacros do regozijo da natureza de um *desaprisionamento* interino da verdade autoritária e do sistema axiológico em voga, do desterro dos arrolamentos hierárquicos, das prerrogativas sociais e dos interditos, constituindo-o como o legítimo brinquedo das alterações, das sucessões e do rejuvenescer dos atos praticados na vida cotidiana que se contrapõem ao absolutismo, à regulamentação ética para vislumbrar um porvir inacabado da cultura do povo, da cultura cômica popular.

São as imagens do corpo grotesco, as desordens, a degradação, as maldições positivas que tomam forma nos festejos do carnaval que representam a eternidade e da indestrutibilidade do povo. Nesse contexto, o efeito da eternidade do povo unifica-se a relatividade da força oficial existente e da verdade dominadora. As manifestações da cultura popular que corporificam o carnaval do Recife se vestem desses atributos da carnavalização que professora Bakhtin e possibilitam aos sujeitos escapulirem,

provisoriamente, dos protótipos da vida trivial para experienciarem suas transgressões na rua, no espaço público.

Essa interação dos sujeitos funciona, também, como o lugar de cultivo da alteridade, mesmo que esse cuidado se transforme em subversão da própria relação humana pela revolução da vida cotidiana, pela desarticulação dos discursos ideológicos oficiais, pelo riso. Tal revolução consolida um caminho para escarnecer ortodoxias e intransigências, por uma risada carnavalesca que solidifica uma crítica relativamente camuflada pelas imagens e fantasias populares que dão o tom da festa; a entoação grotesca.

Esse sistema de imagens injuriosas, fantasmagóricas, é o que define a espinha do realismo grotesco, isto é, do princípio material e corporal que vem ao mundo sob a silueta universal, festiva e quimérica. Ao compendiar a história do grotesco, Bakhtin (2008a, p. 36), afirma que para “Friedrich Schelegel tal conceito trata-se da mescla fantástica dos elementos heterogêneos da realidade, a destruição da ordem e do regime habituais do mundo, a livre excentricidade das imagens e a alternância do entusiasmo e da ironia”. “No mundo grotesco, o habitual e próximo torna-se subitamente hostil e exterior. É o nosso mundo que se converte de repente no mundo dos outros (BAKHTIN, 2008a, p. 42)”.

Nele as esferas cósmica, ética e estética estão ligadas de modo indissolúvel numa arquitetônica aberta e impartível sob um aspecto hílare e saudável. Grotesco é aí, propriamente, a suscetibilidade instintiva de um modo de vida. “É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 39).

O arrojo agudo que delineia a estética do realismo grotesco é o rebaixamento de tudo que é altivo, intelectual, utópico e transcendental para a esfera terrena na sua integração, é o deslocamento do plano espiritual para o carnal e corporal. O realismo grotesco discutido nas páginas de Bakhtin (2008a) é tudo aquilo que se arreda sensivelmente dos códigos estéticos em fluxo, tudo que contém um artifício corporal e

material claramente caracterizado e descomedido. É de modo convencional, o arranjo particular de imagens da cultura cômica popular em todos os seus eventos.

O rebaixamento é, enfim, o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. [...] Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão a luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o baixo terrestre e corporal para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 2008a, p. 325).

A prática de constituição das alegorias grotescas deriva de um tempo remoto. De acordo com Bakhtin (2008a) as encontramos já na mitologia e até mesmo na arte pré-clássica da cultura greco-romana. Elas marcam presença também no período clássico; refutadas pela estética oficial, permanecem residindo e alargando-se em adequados campos rebaixados do cânon: as artes plásticas bufas, as máscaras burlescas, os demônios; nas representações caricatas dos heróis em vasos, nas cenas das farsas, etc.; e amplas manifestações que interagem, de um modo ou de outro, com os festejos carnavalescos (BAKHTIN, 2008a).

No realismo grotesco o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento do mesmo, a todo caráter abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo (BAKHTIN, 2008a, p. 17).

Nesse modo de organização das imagens e dos corpos que configura os dispositivos da cultura cômica popular, a abertura material e corporal passa a existir sob a silueta unânime, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão vinculados, inseparavelmente, num conjunto vivo e alegre de atos diversos que transgridem a ordem social imposta na vivência ética.

No seu alicerce vive latente a valoração de um mundo em regime perenal de incompletude, em que fenece e surge ao mesmo tempo, um mundo bicorpóreo.

Assemelha-se a Juno, que olha para o passado e para o futuro ao mesmo tempo, que constitui dupla valoração sobre os atos humanos, reunindo elogios e as ofensas, aplicando-se para capturar o momento da alteração, da passagem do antigo para o novo, da morte para o nascimento, do coroamento para a destituição da soberania.

Ao tratar do império do grotesco, Sodré e Paiva (2002, p. 17) afirmam que

ele abarca uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, é tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou desgosto – que atravessa épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.

Por seu lugar singular no mundo, a estética grotesca funciona como contrapalavra que entra em embate com os cânones literários e plásticos da era Clássica, que ainda derrama seus detritos na atualidade, ao apreciar o corpo como um elemento acabado e primoroso. Ela vai em direção contrária, ao procurar valorar o corpo na sua incompletude, o corpo no seu inacabamento intrínseco, o corpo nas suas distorções singulares, o corpo com suas fendas, o corpo aberto ao porvir.

O que materializa a causa primária e concreta desse corpo em devir não é um ser disjuncto, independente, todavia o povo, um povo que, ininterruptamente, se desenvolve e se revigora. Não se trata de um corpo individual nem da vida objetiva e privada, todavia do “grande corpo popular da espécie, para o qual o nascimento e a morte não eram nem o começo nem o fim absolutos, mas apenas as fases de um crescimento e de uma renovação ininterruptos” (BAKHTIN, 2008a, p. 76).

A formação desse novo padrão da vida corpórea faz com que a linguagem do corpo grotesco permaneça relegada à vida familiar cotidiana, ou então que em certas épocas e em certas camadas sociais seja banida também dessa esfera. A linguagem da concepção grotesca do corpo emerge, todavia, nas injúrias, nos xingamentos, nos palavrões e tem um papel central na cultura cômica popular e em todos os povos, em todas as épocas (PONZIO, 2013, p. 128).

Porquanto, os rudimentos do corpo grotesco são surpreendentes, descomedidos e ilimitados. O centro radical de todos esses elementos da existência

corporal e material é a ambivalência entre o inferior e o superior. A imagem grotesca do corpo encerra como distintivos essenciais o inacabamento e a incompletude, que circunscrevem a vida cotidiana cultivada no interior das incongruências, das contradições, das interações humanas que, de modo algum, podem ser concluídas, acabadas ou valoradas pelo discernimento da racionalidade.

Na compleição grotesca,

coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou sai dele ou ele mesmo sai para o mundo, através dos orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Essas partes unem-se todas às hílares substâncias do mundo e da vida. Ligam-se ao nascer e ao morrer, ao que é engolido e ao que traga, todavia se renova e se reparte novamente. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o sepulcro, a poma materna, o passado que se esquiva e o recente que chega; é a encarnação do porvir (BAKHTIN, 2008a).

As imagens da morte e vida, de rebaixamento e dos elementos grotescos são encontradas em todos os saimentos do carnaval do Recife, sobretudo, nos corpos dos personagens que compõem algumas narrativas das manifestações populares, como é o caso do Boi de Carnaval, cujos arquétipos

são caracterizados pela simplicidade, improvisado e irreverência, e levam à rua uma grande variedade de personagens. Por ser uma manifestação ingênua, e sem muito luxo, o Boi vem resistindo com dificuldades a um tempo de grandes espetáculos visuais. O espetáculo reúne teatro, dança e música, com figuras humanas, animais místicos e fantásticos tão presentes no imaginário popular. Algumas são indispensáveis, como o Mateus, Bastião, Catirina, Doutor, Padre, Arlequim, o Boi, a Ema, a Burrinha, o Babau, o Jaraguá, o Diabo, o Morto-carregando-o-vivo, a Caipora e o Mané Pequeno, sob o comando do Capitão, no seu cavalo-marinho, e fazem a alegria dos foliões. Os bois de carnaval saem, por vezes, com mais de cinquenta figuras e faz a alegria das classes mais humildes, pondo em polvorosa a criançada (RECIFE, 2009, p. 63).

As manifestações que têm a figura do Boi como elemento principal, remontam a alguns ritos praticados na Antiguidade, às comemorações da consagração de tal animal, assinaladas por um intenso caráter místico e religioso.

Efetivamente, a folgança compõe-se de um numeroso grupo de indivíduos, de que é chefe o cavalo-marinho, tendo ao lado o arlequim, que é como o seu ajudante de ordens; dos vaqueiros Mateus, Sebastião e Fidélis, conduzindo o boi; e de um médico, um padre e o capitão-de-campo; e outras vezes, em autos mais desenvolvidos, aparecem uma burrinha, a caipora, uma preta com o nome de Catirina, um fantasma, urubu e outros personagens; e quer de uma forma ou de outra, um grupo de cantadeiras e tocadoras de viola, que além da parte que tomam no correr da representação exibem nos seus intervalos todas as diversas letras populares, conhecidas umas e improvisadas outras (PEREIRA DA COSTA, 2004, p. 277).

O Boi de carnaval é considerado uma das mais antigas manifestações dos festejos populares em Recife, tendo descendência nos autos de Natal e na folia de Reis, que tratam da morte e ressurreição do animal e aparecem para dar uma vivacidade peculiar à brincadeira carnavalesca. **A história do boi**⁶² aparece bem contada na música de Bia Bedran, compositora e atriz carioca, como de pode ver:

Catirina sentiu um desejo
 E quis comer a língua do boi
 O boi é do patrão de Mateus
 O que é que Mateus vai fazer
 Se o boi morrer
 Se o boi morrer
 Ah! Catirina
 A língua do boi quer comer
 Catirina tanto pediu
 Que Mateus obedeceu
 Cortou a língua do boi
 E então o boi morreu
 O boi morreu
 O boi morreu
 Mateus chora ai, ai, ai
 Que o boi morreu
 Mateus desesperado
 Muita ajuda foi pedir
 Vieram padre, delegado
 Enfermeiro acudir
 Levanta meu boi

⁶² Disponível em: <http://letras.mus.br/bia-bedran/624847/>

Levanta meu boizinho
 Dou-lhe um abraço e um beijo
 Com carinho
 Mateus bem no ouvido do boizinho sussurrou
 Cortei a tua língua e o meu coração cortou...
 E o boi urrou, e o boi urrou urrou

Nos dias de carnaval do Recife, pude presenciar no Pátio de São Pedro, o Encontro de Ursos e Bois de Carnaval, no qual vi as várias versões para a história popular de Mateus e Catirina. Na apresentação do Boi Manhoso, pude me admirar com os vários elementos grotescos a constitui os corpos dos arquétipos, aos quais me aterei aqui, e de igual modo me emocionei no ápice da narrativa: a ressurreição do boi, que capturei na foto a seguir:

Figura 31 - Ressurreição do Boi Manhoso⁶³



A narrativa dessa manifestação tem como fio condutor a história de Mateus e Catirina, casal de escravos, que trabalhavam em uma fazenda de criação de bois. Ao se encontrar grávida, Catirina, certo dia, é surpreendida pelo desejo de comer língua de boi. Mateus, ao saber do desejo de mulher grávida, o recebe como uma

⁶³ Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú. Assista, por favor, o vídeo da apresentação do Boi da Mata no Pátio de São Pedro, 2014 (faixa 13 do DVD no anexo).

ordem e procura realizá-lo. No entanto, mesmo rodeado por vários bois, nenhum deles os pertenciam, eram todos do patrão. O desejo de Catirina foi maior do que a manutenção da boa ordem hierárquica e levou Mateus a cortar a língua do boi mais bonito da fazenda e cozinhá-la para saciar o desejo da esposa, causando a morte do bicho. O patrão soube do acontecido e quis se vingar de Mateus, que apelou às rezas fortes para ressuscitar o animal de estimação do fazendeiro. Toda a encenação e festejo do boi tratam então da morte e da ressurreição do animal.

Durante o Encontro de Ursos e Bois de Carnaval, que coloria o Pátio de São Pedro sob o sol escaldante, acompanhei a apresentação de várias agremiações desse tipo. Pude ver desfilando pelas regiões da Avenida Dantas Barreto, inúmeras espécies de Catirinas e Mateus, como esta da figura a seguir que posou para uma foto a meu pedido.

Figura 32 - Catirina do Boi Pintado⁶⁴



⁶⁴ Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

Nessa manifestação a figura de Catirina, geralmente, é vivenciada por um homem, que se traveste de mulher (grávida), como se pode ver com mais clareza na Catirina do Boi Manhoso, a seguir:

Figura 33 - Catirina do Boi Manhoso⁶⁵



Figura 34 - Catirina e Mateus do Boi Pintado⁴³



⁶⁵ Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

Na figura 33, Catirina brinca com o Boi, após a sua ressurreição. Na figura 34, Catirina tenta convencer Mateus a matar o Boi e preparar sua língua para a refeição dela. Ambas têm como fundamento a morte e a vida. Em meio a diversos significados o verbo morrer exprime a ação de ser engolido, tragado, comido, como acontece com a língua do boi que é comida por Catirina. A morte é uma ocasião imprescindível na ação de desenvolvimento e de renovação do corpo grotesco, é a outra faceta do surgimento do povo.

É significativo que na cultura popular, a morte não sirva jamais de coroamento. Se ela surge no fim, é então seguida de uma refeição funerária (isto é, de um banquete, é assim, por exemplo, que termina a Iliada), e essa é o verdadeiro coroamento. Isso por causa do caráter ambivalente de todas as imagens da cultura popular: o fim deve estar prenhe de um novo começo, da mesma forma que a morte é prenhe de um novo nascimento (BAKHTIN, 2008a, 247).

No boi, vemos a morte do animal prenunciar o nascimento do filho de Catirina e Mateus. A morte do boi representa o nascimento do povo, do pequeno diante do grande. É o não oficial (escravos) vencendo a oficialidade (os patrões), é o povo que bane o lugar do medo para abrir caminho à festa, a alegria, à abundância, ao nascimento. Os corpos grotescos de Catirina, do seu filho, do boi e de Mateus aparecem em devir, em processo de renovação em nascimento e renascimento. O próprio boi que morre, renasce após a reza de Mateus, estabelecendo um princípio cósmico entre o mundo terreno e o mundo transcendental. A interação de Mateus com sua crença transfere o boi da terra para outra dimensão e novamente o traz de volta.

O crescimento e a renovação são os motivos dominantes da figura do povo. O povo é a criança recém-nascida amamentada, a árvore recém-plantada, o organismo convalescente que se regenera. O soberano do povo é a mãe que dá o seio, o jardineiro, o médico que cura. O mau soberano recebe por sua vez uma definição grotesca e corporal, é o “devorador de povos”, aquele que devora as povoações (BAKHTIN, 2008a, p. 397).

O próprio festejo do boi, ao se caracterizar de elementos religiosos no meio

da festividade, encarna um aspecto cósmico do realismo grotesco, isto é, transporta ao alto o baixo, eleva a figura habitual do animal à condição de divindade a ser cultuada. Ao voltar ao mundo terreno o boi salva Mateus de ser morto pelo seu patrão, e mais uma vez temos o movimento ambivalente de morte e renascimento. O animal que morre e renasce, faz Mateus também renascer, faz, sobretudo, as relações sociais renascem entre os escravos e seu patrão, entre a cultura não oficial e a cultura oficial. Nesse sentido, todos os corpos que compreendem essa narrativa se encontram em perpétuo devir, em crescimento, em renovação do mundo, vivendo e morrendo, constantemente.

Ao morrer, o velho mundo dá à luz ao novo. A agonia funde-se com o nascimento num todo indissolúvel. Esse processo é descrito nas imagens do baixo corporal e material: tudo desce para baixo, para a terra e a sepultura corporal, a fim de aí morrer e renascer. Todas essas imagens precipitam, lançam para baixo, rebaixam, absorvem, condenam, denigrem (topograficamente), dão a morte, sepultam, enviam aos infernos, injuriam, maldizem e ao mesmo tempo concebem novamente, fecundam, semeiam, renovam, regeneram, louvam e celebram. É um movimento geral para baixo, que mata e dá à luz simultaneamente, aproximando acontecimentos que poderiam parecer estranhos um ao outro, como as brigas, as grosserias, os infernos, a absorção de alimentos, etc. (BAKHTIN, 2008a, p. 382).

Esses corpos ambivalentes tratam-se não de corpos pessoais e avulsos, entretanto, de corpos nos seus arrolamentos com outros corpos, em uma interação bicorporal, como vemos em Catirina e seu filho, em Mateus e o Boi. A bicorporalidade torna-se, espontaneamente, a duplicidade histórica do mundo, a síntese do passado e do futuro na ação singular da morte e do nascimento de outro, na imagem do mundo em circunstância de denso movimento e restauração, em profunda ligação do alto e do baixo.

Essa ligação do baixo material e corporal degrada as formas acabadas nas práticas cotidianas, de modo que são nítidas as separações dos pólos de representação que abonam o tom valorativo dos seus atos ambivalentes como o descontentamento, a alegria chistosa, a tristeza vivida, a comicidade, etc. Essa

topografia do corpo, representada pelo alto e pelo baixo possui sentido transcendental. Nela,

o alto é o céu; o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Esse é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco baseia-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 2008a, p. 18).

“O corpo é o centro fundamental desse tipo de imagem, em que o gênero humano aparece em seu cilho de crescimento, morte e ressurreição em constante evolução” (MACHADO, 1990). O corpo é a materialidade mais imediata do ser humano, pois é por ele que “exponho-me a mim próprio, ao mundo, aos outros, através dele escapo a solidão dum pensamento que mais não seria do que pensamento do meu pensamento. Recusando-me a entregar-me a mim próprio, inteiramente transparente, lança-me no espaço, através do seu envelhecimento ensina-me o tempo, através da sua morte lança-me na eternidade” (MOUNIER, 1973, p. 51).

Desse modo, todas as configurações do realismo grotesco rebaixam, se justapõem a terra e corporificam rebaixam a condição de Deus ao transformar um animal em Deus, como o boi, por exemplo. “O corpo do realismo grotesco, é um corpo não delimitado, não fechado, nem separado ou completo; esse é visto em um processo de construção e de criação que o liga a outros corpos e ao mundo.” (PONZIO, 2013, p.127). “Ele privilegia o baixo no lugar do alto, o material no lugar do abstrato, a paixão no lugar da razão, a carne no lugar do espírito, o terra-inferno no lugar do céu” (PAULA, 2008, p. 204). “Aparece nas performances exageradas e mesmo deformadas do corpo com muitas outras formas que narram uma luta e uma postura nova. Um corpo sem dimensões, em metamorfose, em movimento, ativo, criativo e subversivo” (TARANTINI, 2008, p. 186).

O corpo grotesco é um corpo em devir, em oscilação. Ele nunca se apresenta concluído: encontra-se continuamente em condição de edificação, de invenção, ao mesmo tempo em que levanta outro corpo; aliás, esse corpo devora o mundo e é devorado por ele. Ele, “interessa-se por tudo aquilo que procura sair, ultrapassa o corpo, tudo que procura escapar-lhe. Assim, todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não corporal” (BAKHTIN, 2008a, p. 277).

A metáfora do corpo grotesco,

nas suas expressões carnavalescas contribui para uma melhor compreensão da dinâmica do contraste entre duas visões de mundo presentes na mesma cultura: de um lado, o corpo individualizado e fechado, autosuficiente e isolado quanto à relação com outros corpos; de outro, o corpo aberto feito de protuberâncias e interstícios, situado na relação intercorpórea, ligado externamente com outros corpos. De um lado, a fechada lógica da identidade, de outro, a abertura para a alteridade (PETRILLI, 2013, p. 59).

Assim, o corpo grotesco surge sem frontaria, sem plano fechado, da mesma forma que sem face expressiva: ele é encarnado seja pelas penetrações inesgotáveis, seja pelas excrescências hábeis à imitação, à concepção, a reprodução. Esse corpo submerge e dá à luz, assume e retribui (BAKHTIN, 2008a). Esse inferior irrestrito do realismo grotesco é materializado com limpidez nesse festejo carnavalesco do Recife, que em sua maioria levanta uma contradição entre vida e morte por meio da prolongação da linha grotesca do corpo.

Ainda que Boi de carnaval, assim como o Urso, do qual tratarei mais adiante, apresentem elementos de uma estética grotesca, ambas as manifestações populares têm pouca visibilidade dentro da festa de carnaval do Recife. Têm pouco prestígio dos aparelhos oficiais e, infelizmente permanecem *pequenos* de atenção e de recursos, se comparados a outras manifestações como, por exemplo, o *Clube das Máscaras O Galo da Madrugada*, que acontece no primeiro do dia do reinado de Momo na cidade. Essa desatenção aparece com forte intensidade na palavra de Cristina Andrade, presidente do Urso Cangaça de Água Fria:

Cristina Andrade - Agora, é como eu digo a você: o Urso deve ser valorizado porque faz parte do carnaval e ele é muito esquecido. Ele é discriminado. O Urso e o boi são discriminados. Eu acho que ele devia participar. Eu acho que se tem um evento, ele deveria estar em todo evento. Eu acho que ele deveria participar da semana pré-carnavalesca. Não tem uma semana pré? Então, vamos botar os ursos na programação. Vamos botar um maracatu grande pra chamar atenção e um caboclinho bonito, mas vamos botar também um urso. [...] Incluir claro. Até porque o povo que vem de fora não sabe o que é um urso, entendeu? Muita gente vem perguntar: E isso aí, é o que? Então se você começar todo ano botando ele na rua, principalmente no Recife Antigo, que é onde tem as pessoas que vêm de fora, nessas áreas mais... Aí, você vai difundindo, o pessoal vai tirando foto, ou vai levando as fotos. Chegam lá no outro lado do mundo, aí começam a dizer: Isso aqui é o urso. Aí vem outro, quer pesquisar, vai procurar aqui pra pesquisar, procurar. Porque escola de samba, maracatu, essas coisas grandes já são bem divulgadas. Mas o urso, o boi, eu acho que deviam ser mais. Empurrar mais na programação (ANDRADE, 2003, p. 18).

Eu mesmo antes de me embrenhar pelas ruas do Recife a procura de textos, durante o dia no período de festa, quando a maioria dos turistas e foliões subiam e desciam as ladeiras de Olinda, não sabia o que era um Urso de Carnaval. Naquela minha primeira vinda a Recife para procurar textos, eu sequer ouvi falar no Urso, uma vez que eu me encontrava, sempre, atrás do frevo e da sua oficialidade. No entanto eu já naquela ocasião conhecia o Galo da Madrugada.

Apesar de estarem espalhados pelas ruas da cidade em festa, o Boi de Carnaval e o Urso, ainda ocupam um pequeno espaço na oficialidade da mesma. No entanto, as mesmas relações e elementos grotescos que os constituem são perceptíveis e imprescindíveis para se compreender a arquitetônica que se materializa também no Galo da Madrugada, que já adentra a ordem oficial da festa, que tem grande destaque e apoio, embora tenha nascido como pequeno, com as mesmas pelejas do Boi e do Urso. Nesse bloco, do mesmo modo que no Boi de Carnaval, os corpos são recheados pelos aspectos grotescos que os constituem inacabados, abertos à identidade e à alteridade, interagindo numa mesma cronotopia.

O Galo da Madrugada, como é, popularmente, conhecido, foi instituído em janeiro de 1978 por um grupo familiar, tendo como fundadores Enéas Alves Freire, principal presidente do bloco, seus filhos José Mauro Freire e Antônio Carlos Freire, o seu genro Rômulo Guerra de Meneses, Dona Betinha, Cláudio Meneses,

Sávio, Flávio, Hermano, Mauro Scanoni, George Couto, Rogério Félix, Paulo Jhonson, entre outros (FERNANDES, 1997, p. 19). Todos partilhavam de um mesmo sentimento: o descontentamento com as direções que tomava o carnaval de rua do Recife, que naquela ocasião perdia sua maior riqueza por se encontrar separado do trato social ao acontecer de portas fechadas nos salões dos clubes da cidade. Esse enclausuramento da folia em ambientes privados foi resultado de uma higienização ideológica da festa urbana causada pelo regime ditatorial militar que assolava o Brasil na época.

Diariamente, milhares de pessoas compareciam às ruas do centro da cidade, mas ficaram andando a esmo, pois os poucos alto-falantes colocados muito espaçadamente não convidavam à folia. [...] E Recife, como capital de um importante Estado da Federação, estava com o seu carnaval de rua de certa forma "domado" e com os maiores destaques voltados aos salões dos grandes clubes. Por isso, a criação do Galo da Madrugada ajudou a preencher uma lacuna que existia no carnaval de rua da cidade, agregando cada vez mais participantes para os seus desfiles anuais (IANINO, 2012, p. 26).

O carnaval amparado pelo contexto político em voga se reduzia aos poucos desfiles de agremiações circunscritas por cordas de isolamento, que deixava de fora a totalidade do povo, possibilitando apenas uma participação fria, monológica e padronizada. No período de intensidade do regime militar, nos festejos de rua, *era terminantemente proibido o uso de máscaras nos dias de festa, o que desestimulava os grupos a saírem fantasiados*⁶⁶. Isso porque a máscara apaga a identidade dos sujeitos, ela encobre, dissimula, ludibria, ela causa estranhamento e permite um deslocamento do Eu, para abrir-se à alteridade. Por debaixo das máscaras, cada sujeito pode ser qualquer um, pode ser o outro. Ela regenera e renova a identidade pela alteridade, ela revoluciona o desconhecido, aquilo que assusta e causa medo, o que o projeto de qualquer ditadura procura combater ao difundir um tom sério, inflexível e oficial.

O tom da festa oficial só podia ser o da seriedade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a verdadeira natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico

⁶⁶ Enunciação de Rômulo Meneses ao explicar os motivos do descontentamento com o carnaval por parte dos foliões na década de 1970.

dessa era indestrutível, tinha-se que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la, parcialmente, nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública (BAKHTIN, 2008a, p. 8).

A festa carnavalesca circunscrita pelos muros dos clubes se arquitetava por uma vereda da oficialidade. Assim, tinha um projeto de consagrar a desigualdade, sobretudo de poder, ao contrário do carnaval de rua, em que todos se encontram iguais e onde impera um entusiasmo especial de relação livre e íntimo entre os sujeitos, normalmente, separados na vida cotidiana pelos impedimentos invioláveis da sua condição, sua abastança, seu ofício, idade e posição familiar. O carnaval de rua se configura, pois, como a segunda vida do povo, aprimorada no princípio de riso, da vida festiva. É um momento de explosão da liberdade provisória das garras da hegemonia.

Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis de vinhos mal-ajustados que o vinho da sabedoria faria explodir, se se encontrasse sempre incessante fermentação da piedade e do temor divino. É preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso, permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a tolice), para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor (BAKHTIN, 2008a, p. 65).

Em conversa com Rômulo Meneses, atual presidente do bloco, na última vez que estive na sua sede para fotografar alguns documentos, ele me contou que a intenção do grupo de amigos e familiares ao fundar O Galo da Madrugada, *era reviver as tradições dos velhos carnavais de rua do Recife resgatando o frevo na sua espontaneidade e liberdade que somente o espaço público permite*. Era, portanto, destapar os tonéis de vinho, afim de que os sujeitos pudessem vivenciar a folia de Momo. No entanto,

essa liberdade, como qualquer outra liberdade, era relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais totalmente interdita. Já vimos que essa liberdade em estreita relação com as festas, estava de certa forma confinada aos limites dos dias de festa. Ela se fundia com a atmosfera do júbilo, com a autorização de comer carne e toucinho, de retomar a atividade sexual. Essa libertação do riso e do corpo contrastava bruscamente com o jejum passado ou iminente (BAKHTIN, 2008a, p. 77).

Tal liberdade é característica do carnaval de rua, no qual uma parte do mundo se fantasia para enganar a outra, onde os foliões correm pelo meio das ruas livres, como loucos e insensatos, colocando às avessas a ordem do mundo e da Natureza (BAKHTIN, 2008a), jogando por terras as hierarquias sociais e abatendo o medo do povo. Essas possibilidades não eram permitidas na festa enclausurada, todavia somente no livre-arbítrio que o espaço público, que as ruas possibilitam, do mesmo modo que a praça pública na Idade Média e no Renascimento,

formava um mundo único e coeso onde todas as tomadas de palavras possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade [...] Ela era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de exterritorialidade, no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos dias de festas (BAKHTIN, 2008a, p. 132).

Esse aspecto despertou o que, mais adiante, se tornaria o maior bloco carnavalesco da terra, ao adentrar na esfera da Indústria Cultural. Pelo pouco tempo que faltava para o carnaval de 1978, o grupo decidiu que tomaria as ruas do Bairro de São José, no centro comercial do Recife, fantasiados de almas penadas e palhaços, com cerca de 75 foliões acompanhados por uma orquestra de 22 músicos, como se pode ver na figura a seguir:

Figura 35 - Almas penadas no do Galo da Madrugada de 1978



Fonte: Acervo particular do Clube de Máscaras O Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

O repórter Francisco José, que, coincidentemente, esteve com a equipe da TV Globo naquele dia, no Bairro de São José, para produção de uma reportagem com a carnavalesca Badia, conta que soube, através dela, que nascia, naquele dia, um novo bloco naquelas redondezas. E se encantou com o que viu. “Era tão bonito, tantas fantasias, não havia muitas pessoas, mas era belíssimo. Procurei, então, saber quem havia organizado aquilo. Foi quando me disseram: “foi Eneás”. Fui, então, conversar com ele e, já naquele primeiro desfile, ele disse que nascia, ali, um bloco que viria a se tornar um dos mais bonitos do Bairro de São José”, recordou o jornalista, em depoimento ao documentário “Do Papagaio ao Galo- Enéas Freire, o Guardião das Tradições” (RECIFE, 2009)⁶⁷.

Essa saída às ruas era também um protesto ao aprisionamento da liberdade, como se pode ver nas palavras de Soares (1992):

Durante muito tempo, os que viveram os carnavais passados deixaram de sorrir, viram fugir de cada um a alegria e a animação do reinado de Momo. Sempre que as famílias sofrem, seus líderes e baluartes protestam em defesa dos seus ideais, dos seus familiares e dos seus interesses. Essa foi a intenção da família Alves Freire, para salvaguardar os interesses do morador do Bairro de São José, das tradições do Recife e o carnaval pernambucano. Acoplada a essa opinião, estavam muitos amigos.

“Eram almas penadas porque se tratava de um bloco que pretendia estar nas ruas antes do comércio abrir, às 5 horas da manhã do sábado de Zé Pereira⁶⁸, acordando o povo, e quem acorda o povo é o canto do galo, quem está nas ruas a essa hora são as almas penadas, me disse Rômulo em nossa conversa ao explicar a origem do nome do bloco.

⁶⁷ Fonte: <http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/o-galo/o-galo>

⁶⁸ Conta que foi um sapateiro que, batucando com o martelo naquela espécie de bigorna que os sapateiros usam para apoiar o sapato, saiu pelas ruas fazendo barulho. O gajo era português e, saudosos das festas lusitanas, reuniu um grupo de patrícios e com zabumbas e tambores, além do seu instrumento de sapateiro, saiu no sábado de carnaval fazendo zoeira. O sucesso foi grande e no ano seguinte ele repetiu a fessa, outros começaram a imitá-lo e a brincadeira acabou virando tradição. Isso foi em 1846 no Rio de Janeiro e o nome do rapaz era José Nogueira de Azevedo Paredes. Com o tempo foi transformado em Zé Pereira. Ficou sem explicação a maneira como Zé Nogueira acabou virando Zé Pereira. Sugere-se que levou o nome do prefeito Pereira Passo, muitos anos depois, que dificultou e proibiu a manifestação popular. Parece improvável. Procurando saber mais a respeito da questão acabei tomando conhecimento de um grande debate envolvendo portugueses e brasileiros sobre a veracidade dessa história. Fazia-se esse tipo de brincadeira em Portugal, antes mesmo desse acontecimento de 1846 mas isso não invalida nada. Ao contrário, corrobora a iniciativa do José Nogueira pelo conhecimento que tinha do assunto e ter apenas imitado o que já fazia em Portugal, mas se o nome Zé Pereira já era então usado, tudo muda. Isso não ficou esclarecido. Também não ficou esclarecido a questão de sábado ou segunda-feira de carnaval porque em alguns lugares se fala no sábado e em outros conta-se que o José Nogueira fez a sua fessa na segunda. Afirma-se também que a brincadeira começou em Minas, ao invés de no Rio, mas sempre com portugueses como protagonistas. Parece certo que os portugueses inventaram a coisa. É certo também que não existe segunda-feira de Zé Pereira. Só o sábado. E é nesse dia que sai o Galo da Madrugada. Só existem dúvidas se isso começou em Portugal ou no Brasil. Texto de Ronaldo Carneiro Leão, disponível em: <http://www.cyberartes.com.br/artigo/?i=1647&m=46>.

Sobre o tal de Zé Pereira, não se sabe muita coisa, contudo vasculhando os documentos do acervo do Paço do Frevo, encontrei essa passagem do texto de Mário Souto Maior⁶⁹ publicado em 1988, que versa sobre ele.

Figura 36 - Sábado de Zé Pereira, 1988

carnavalescos: o **Zé Pereira (o tocador de bombo)**. Ninguém sabe ao certo as origens do **Zé Pereira**, que se apresentava sempre às vinte horas do sábado, montado num cavalo todo enfeitado, usando, como máscara, uma cabeça enorme, com muito foquetório, ao som de sua música característica:

— “Viva Zé Pereira
Que a ninguém faz mal!
Viva Zé Pereira
Nos dias de Carnaval!

Viva Zé! Viva Zé!
Viva Zé Pereira!”

O simples fato de o bloco sair às ruas no começo da manhã do sábado do tocador de bombo, já torna tal acontecimento grotesco por natureza, uma vez que para Bakhtin (2008, p. 36) “no grotesco popular a luz é o elemento imprescindível: o grotesco popular é primaveril, matinal e auroreal por excelência”.

O bloco saindo às ruas nas primeiras horas do dia já quebrava a ordem estabelecida até então, posto que os bailes funcionavam, em sua maioria no período noturno. A noite era quem configurava a festa no Recife, e de certo modo ainda o é, pois, configura a festa oficial da cidade, quando durante o dia a própria prefeitura incentiva os foliões a estarem em Olinda. A festa de carnaval se dava as escuras e trazer a folia para o dia era desvelar de escuridão pela claridade o contexto de limpeza da rua que ocorria no carnaval da cidade. Era inclusive tornar a rua viva, alegre, festiva, o que o regime político não desejava. O Galo neste

⁶⁹ SOUTO MAIOR, M. Na folia de carnaval somos todos iguais. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Suplemento Cultural*, 1988, Ano III, n. 18, p. 3.

sentido é um Jano de duas faces que junta à escuridão da noite à clareza do dia, que começa no limiar, no fim da noite e no começo da madrugada. O Galo é noite e é dia. Sai da noite e entra no dia. Sai da escuridão para vivenciar a claridade. O galo é o mesmo e o diferente, é o claro e o escuro.

O próprio Hino do Galo da Madrugada⁷⁰, composto por José Mário Chaves, no ano seguinte, 1979, atende a esse princípio. Nele há o desígnio de convidar a todos, como que um canto matinal, a compartilharem de modo participativo da folia democratizada que voltava a tomar de conta das ruas do centro da cidade do Recife, como se pode ver na sua letra, imortalizada na voz de Alceu Valença:

HINO DO GALO DA MADRUGADA⁷¹

Ei pessoal, vem moçada
 Carnaval começa no Galo da Madrugada
 Ei pessoal, vem moçada
 Carnaval começa no Galo da Madrugada (refrão)
 A manhã já vem surgindo,
 O sol clareia a cidade com seus raios de cristal
 E o Galo da Madrugada
 Já está na rua, saudando o Carnaval
 Ei pessoal, vem moçada (refrão)
 As donzelas estão dormindo
 As cores recebendo o orvalho matinal
 E o Galo da Madrugada
 Já está na rua, saudando o Carnaval
 Ei pessoal, vem moçada (refrão)
 O Galo também é de briga
 As esporas afiadas e a crista é coral
 E o Galo da Madrugada
 Já está na rua, saudando o Carnaval.

É o canto do galo que convida o povo a sair às ruas, que abre as ruas ao povo, que saúda Momo no primeiro dia de festa. O hino já demonstra o poder que o bloco

⁷⁰ Várias músicas foram feitas em homenagem ao bloco, as mais conhecidas são: Apoteose do Galo; Frevo do galo; Fogo do galo; Praga do galo; Galo de ouro; O canto do galo; Do galo ao bacalhau; Doce com queijo; Hoje tem galo; Nostalgia do galo; Canta galinho canta; Galo da Madrugada; Lá vem o galo; Galo eu te amo, entre outras existentes no repertório de frevos de carnaval.

⁷¹ Faixa de áudio 14 do DVD no anexo. *Hino do Galo da Madrugada*, na voz de Alceu Valença. Também disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=wqqP_tlnw5M

assumiria, parecia, inclusive, adivinhar as dimensões que o mesmo tomaria nos anos seguintes. Em seus signos há

uma ação de convocação do povo pernambucano para participar da diversão do carnaval e dançar o frevo; e nas entrelinhas, uma ação de exaltação do Recife como Capital de Pernambuco. Além disso, é também um Sistema Energético, gerador de energias e forças psíquicas, mentais, estéticas, lúdicas e eróticas, com altíssimo grau de calor emocional: Entusiasmo vivo, atividade intensa e frenética, com vários tipos de energias interativas, comportamentais e sociais. [...] O estribilho é uma convocação e se repete quatro vezes, no início e depois de cada estrofe. Por ser uma convocação, a letra do estribilho está impregnada de energia linguística, pela estrutura semântica, para convocar, persuadir e influenciar a população. A sua repetição é uma redobrada de energia linguística, psíquica e mental, quatro vezes maior do que se o estribilho fosse cantado uma só vez. É Energia potenciada a mil (MEDINA, 2010, p. 213).

O hino já reconhece o galo como de briga, o povo com força que luta nas ruas pelos seus direitos de liberdade da festa, com suas esporas afiadas e com crista coral, representando entusiasmo, desejo e coragem. Se o galo é de briga ele é bom, é potente, não perde para ninguém, e nesse caso o galo é o povo. O ritmo do frevo energiza essas palavras para dar corpo a um chamado com força de trombetas de arcanjos, que tomam conta do corpo, da alma e da mente dos foliões ao saírem à rua, ao seguirem o galo, ao fazerem parte do galo, ao serem o próprio galo.

Nele o espaço urbano se apresenta penetrado pela “energia do sol, incrementada com a energia do bloco nas ruas energizadas recebendo os foliões; e por cima de tudo acrescenta a energia vibrante do bloco frevando e brincando nas ruas” (MEDINA, 2010). O sol clareia a cidade, as ruas que a partir do retorno da folia para fora dos clubes privados, voltarão a ter vida, a ter a luz do sol, a ter a luz do povo em folia, em transgressão.

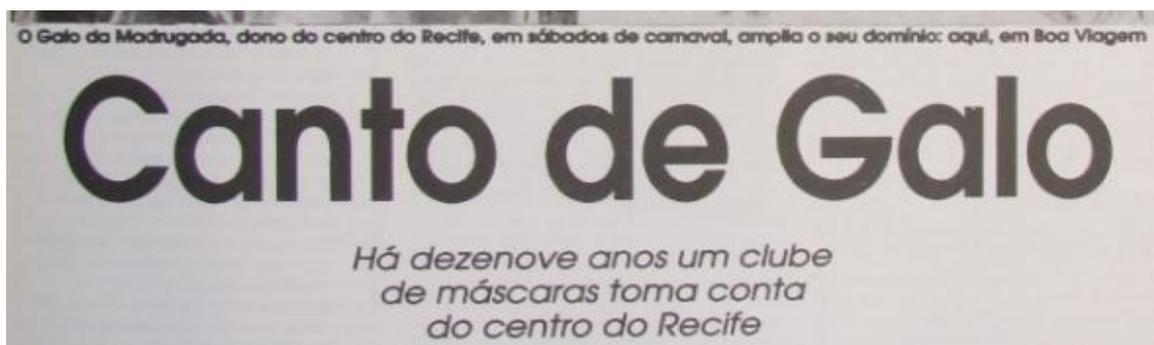
Além de convocar, o galo reconhece que ele abre o carnaval, o povo abre o carnaval, ao enunciar que o *carnaval começa no galo da madrugada*. Essa palavra se emprenha de sentidos ideológicos, de exaltação, posto que assim como o frevo, ele tem um intento discursivo de desbotar todos os outros demais blocos que fazem parte da festa, inclusive os Bois e Ursos que figuram na festa de carnaval muito

antes do galo, uma vez que ele é o primeiro a ir às ruas, no altivo da madrugada, enquanto as *donzelas ainda dormem*. Essa música faz mais sentido à medida que o bloco vai crescendo e alcança números monstruosos de foliões e adentra também na esfera da Indústria Cultural.

Nos dias de festa, nos dias oficiais do carnaval, “a diferença entre os grandes e os pequenos parece suspensa por um momento; todo o mundo se aproxima; cada um leva na brincadeira o que lhe acontece; a liberdade e a independência mútuas são mantidas em equilíbrio por um bom humor universal” (BAKHTIN, 2008a, p. 215). No entanto, no interior do jogo da cultura popular, entre as agremiações e tipos de manifestações a distinção entre os pequenos e grandes se torna cada vez mais nítida. Isso não quer dizer que o grande se apresente destituído de elementos populares, grotescos. Por isso elegi um *grande* para dar o tom dessa conversa, o Galo da Madrugada, para mostrar que do mesmo modo que ele cresceu, qualquer outra manifestação do carnaval do Recife pode um dia ganhar o mesmo patamar, pode um dia renascer para dar o tom da concepção de mundo em folia. O próprio fundador do bloco reconhece tal aspecto.

Segundo as palavras do próprio Enéas Freire “o Galo é um fenômeno, o Galo, inicialmente, não foi feito para ser grande, foi feito para distrair a turma do bairro de São José que gostava de carnaval (IANINO, 2012, p. 34). No entanto, o galo cresceu e recebeu importância internacional sem abandonar as suas tradições, suas raízes, sem perder a naturalidade dos antigos carnavais em que a alegria do folião, liberto nas ruas, é o que importava. O Galo tomou conta do centro da cidade e mostrou que o espaço público é do povo, que o seu canto materializado no hino e na voz do povo, recolocou o espaço da festa na rua, como se pode observar na publicação de 1997 do Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco.

Figura 37 - Canto de Galo⁷²



O Galo se torna dono do centro, logo, o povo tem o centro como sua propriedade, diferentemente do período em que o bloco fora fundado. O Galo da Madrugada representa vida, representa o começo, o abandono da escuridão para a claridade do dia, com ainda hoje ocorre no carnaval. Representa a devolução da rua monologizada ao povo, a abertura de um palco dinâmico para a vivência da festa.

O Galo da Madrugada invade o centro da cidade de tal forma que já não se sabe quem é do Galo, quem olha o Galo, quem não é do Galo, onde está o Galo. O Galo é o povo. É o povo sonhando, cantando, brincando, sem preconceitos e sem cordões de isolamento, debaixo de Sol ou de chuva, com dinheiro ou sem dinheiro” (MONTEZUMA, 1985)⁷³

Diferentemente das outras manifestações *pequenas* do carnaval do Recife, em que se consegue distinguir quem é do Boi, quem participa do Urso, que vive o Maracatu de Baque Solto, que está lá para ver o Afoxé, quem nem conhece o Caboclinho. A experiência de estar na rua logo em suas primeiras horas do dia, para tomá-la e vivenciar a festa, faz do povo o seu dono, aquele que chegou primeiro, aquele que tomou posse. Eu mesmo tive essa impressão ao participar do Galo em 2012 e em 2014, pois estava acostumado a ver aquelas ruas tomadas por sujeitos com outras intencionalidades: para comprar, para consumir, para trabalhar. Porém, no dia do Galo o povo se encontrava espalhado pelas ruas do centro, para beber, para cantar, para protestar, para se fantasiar, para beijar, para

⁷² FERNANDES, R. Canto de Galo. Recife. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, 1997, p. 19.

⁷³ MONTEZUMA, Paulo. *Os carnavais e o Galo*. Recife, 1985. Disponível em: <http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/o-galo/o-galo>

comer, para fazer sexo, para mijar e cagar na rua, para vivenciar o espaço público, para tomar posse dele, para colori-lo, para efetivar o grande corpo recheado de elementos grotescos que dão o tom da festa, como se pode ver na sua passagem pela Avenida Dantas Barreto, em 2012.

Figura 38 - Galo da Madrugada 2012 na Avenida Dantas Barreto⁷⁴



Na foto não se sabe quem é quem. Vê-se um grande corpo coletivo, que toma o espaço e o faz sua casa. Eis que a entrada organizadora do bloco em sua singularidade já configurava uma estética grotesca: à vivência da liberdade da festa na rua. Ele mexia com a ordem estabelecida pela hierarquia pulverizada pelo poder, para abrir, ainda timidamente, as veias da cidade aos foliões, ao povo. Encarnava em sua corporeidade um princípio de relação cósmica.

Não passam de almas destronadas, caídas, e ao se fantasiarem desse modo, os foliões estabeleciam um movimento de inversão da coerência da ordem social, dos aspectos racionais da vida, da oficialidade pela experimentação do mundo rebaixado, da carne, do baixo no conflito com o elevado; em que a corporeidade grotesca carnaliza as camadas ideológicas da repressão desarticulando os mecanismos de controle da festa. “Essa é a linguagem na sua inexorável inter-relação com a linguagem dos outros, o corpo na sua vital e indissolúvel

⁷⁴ Fonte: <http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/o-galo/o-galo>

interconexão com o corpo dos outros, com o mundo da vida em toda a gama das suas expressões: esse é o dialogismo plural e ambíguo da linguagem do corpo grotesco e dos seus resíduos” (PETRILLI, 2013, p. 59).

A transfiguração em entidade do universo sobrenatural, almas, coloca em tensão a vida e a morte, o início e o fim. Era o fim de um ciclo e começo de outro. Assim, esse modo de representar a morte, no meio da folia, “incorporada à concepção cósmica de mundo, é uma das realizações de imagem grotesca. Esse olhar sobre a morte alia-se a outro olhar, o da contemplação do corpo em suas fendas e aberturas” (PAULA, 2008, p. 212).

A morte é uma imagem ambivalente, e é por isso que ela pode ser alegre. A imagem da morte, embora focalize o corpo agonizante (individual) engloba ao mesmo tempo uma pequena parte e um outro corpo nascente, jovem, que, mesmo quando não é mostrado e designado nomeadamente, está implicitamente incluído na imagem da morte. Onde há morte, há também nascimento, alternância, renovação (BAKHTIN, 2008a, p. 359).

A morte aí não significa negação da vida, ao contrário significa renascimento, renovação, começo do novo, abertura ao outro. Inclusive a personificação da morte é um elemento grotesco corrente nas fantasias de alguns foliões ano a ano (também do Boi de Carnaval), como se pode ver na imagem a seguir, capturada no desfile do Galo na década de 1980.

Figura 39 - Folião fantasiado de morte no desfile do Galo



Fonte: Acervo particular do Clube de Máscaras O Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú

Os elementos marcados no corpo dos foliões, nos primeiros desfiles do Galo, entram em contraste com o espaço público, que no período parecia se tratar de um ambiente privado, com proprietário exclusivo que ditava as condutas de vivência. O enclausuramento do festejo em clubes se tratava da própria morte da festa, que agora se libertava por meio das almas penadas na rua. Essa saída à rua representava o fim de um carnaval monologizado, prendido em grêmios segregatórios, para dar espaço ao renascimento do povo, da festa na rua, da vivência temporária das liberdades individuais e coletivas.

As almas penadas na tradição popular se tratam de entidades fantasmagóricas, de espíritos de pessoas mortas, que tendo adentrado ao mundo transcendental reconhecem que ainda possuem endividamentos a serem acertados no plano terreno, e desse modo, sem poderem descansar, retrocedem ao mundo humano apelando por socorro. Esses mesmos seres materializados nas fantasias dos primeiros foliões do Galo representavam um grito de socorro pela festa popular. Elas corporificavam a relação ambivalente entre o mundo material e o mundo espiritual, a relação da vida da festa com sua morte e o seu renascimento numa relação cósmica.

Assim é que os símbolos cósmicos são apresentados num espírito de sublime paradoxo. O reino de Deus está dentro de nós e, não obstante, também está fora de nós; Deus, todavia, não é senão um meio conveniente de despertar a princesa adormecida, a alma. A vida é o seu sono; a morte, o despertar. O herói, aquele que desperta a própria alma, não é mais do que o meio conveniente de sua própria dissolução. Deus, aquele que desperta a alma, é, nesse sentido, sua própria morte imediata (CAMPBELL, 1997, p. 138)

A morte do carnaval de rua do Recife era o despertar do povo, da alma. A festa popular é o que acalenta a sua alma, o que o faz ter sossego nos dias de festa, posto que seja o que aproxima o céu da terra, o homem de Deus na sua relação mais desprovida de hipocrisia. Na cultura cristã o destino desses espíritos vagantes é a condenação eterna ao submundo, ao mundo das práticas medonhas, carnavais, do pecado; o inferno.

O inferno é por sua vez o lugar de prática de tudo o que é interdito na sociedade moral, tudo o que comina em desordem da boa vivência. “O inferno representa a condição miserável do espírito aprisionado aos orgulhos e ações da carne; o purgatório, o processo de transmutação da experiência carnal em experiência espiritual; e o paraíso, os graus de realização espiritual” (CAMPBELL, 1997, p. 180).

Em Rabelais a imagem dos infernos está indissoluvelmente ligada àquelas que se referem ao comer e ao beber. Mas os infernos têm igualmente a significação topográfica do baixo corporal, e ele os descreve também nas formas do carnaval. Os infernos são um dos eixos mais importantes da cultura cômica popular (BAKHTIN, 2008a, p. 263).

Todo acontecimento temível se converte em comicidade e se torna elemento constituinte do carnaval. O inferno, temível é convertido em festa, em alegre desfiguração da seriedade. O inferno, nesse sentido, se torna simbólico como o espaço da festa, o lugar do carnaval, do festejo da carne, da alegria mundana do homem, se transforma no éden festivo que liberta o sujeito de suas condições de aprisionamento da vida cotidiana, se torna a redenção, o paraíso da festa para a qual os foliões vestidos de almas pediam socorro, ao materializarem em seus corpos rudimentos grotescos, ele se torna a própria rua. Todos esses elementos grotescos

são ambivalentes como o inferno. São, com efeito, profundamente topográficos, tendo como ponto de referência o céu, a terra, o inferno, o alto, o baixo, a face, o traseiro; são outras tantas intervenções e permutações do alto e do baixo, da face e do traseiro; em outros termos, o tema da descida aos infernos está implicitamente contido no movimento mais elementar. É isso que explica porque as figuras do cômico popular se orientam para o inferno (BAKHTIN, 2008a, p. 347-8).

Bakhtin (2008a, p. 343) afirma que “uma das descrições mais antigas do carnaval que possuímos, se reveste da forma de uma visão mística do inferno”. A imagem dos infernos apresenta um caráter da folia popular claramente assinalado. É a fartura e a alegria possibilitadas pela liberdade do carnaval. Nos resquícios da Idade Média, a combinação do carnaval e do inferno, abrolha os modos de diabruras, nas quais a festa encerra um triunfo categórico e altera os infernos da visão cristã para

uma alegre representação da vida e da morte, encenados na praça pública.

Nas imagens da festa e do inferno, se revela com clareza as diferenças da concepção de mundo estabelecida na cultura popular e da cultura oficial. O inferno diz respeito ao lugar oficial do juízo final, do acerto de contas, do fenecimento e da conclusão a partir do ajuizamento e condenação dogmática do agir do homem em vida, mediante os valores ativos da visão cristã oficial. Assim, na visão cristã, os infernos se tratam do mal decorrido, derrotado e execrado.

Na verdade, esse mal é concebido e representado de um ponto de vista cristão e oficial, e a sua negação é um pouco dogmática. Mas nas lendas, essa negação dogmática mistura-se a noções folclóricas sobre o baixo terrestre, ou seio materno, que absorve e dá luz ao mesmo tempo, às ideias relativas do passado, alegre espantalho afugentado. A concepção folclórica do tempo alegre não podia deixar de penetrar nas imagens do inferno, enquanto imagens do mal do passado vencido (BAKHTIN, 2008a, p. 342).

Para a concepção popular, festiva e alegre, a imagem dos infernos é ressignificada e se torna ambivalente, pelo fato de colocar em relação o passado, o que é rebaixado, condenado, execrável de permanecer no presente, ao mesmo tempo em que engloba uma acanhada parte da vida nova, do devir alegado ao mundo, posto que seja em suas regiões que se reprove e se suprima o passado antigo. Motivo pelo qual a cultura popular se aplicou para derrotar, pelo riso festivo, essa demonstração excessiva do caráter sério dogmático e convertê-lo em contentamento carnavalesco. Com isso, essa concepção de mundo arranja, ao seu estilo, uma compreensão de inferno que se objeta a infecunda estagnação da libertação do agir do homem em vida.

Se o inferno cristão depreciava a terra, afastando-se dela, o inferno do carnaval sancionava a terra e o baixo da terra como o fecundo seio materno, onde a morte ia ao encontro do nascimento, onde a vida nova nascia da morte do antigo (BAKHTIN, 2008a, p. 346).

Para a cultura popular o inferno é o lugar da renovação, cujo rebaixamento abre espaço à ressurreição. O retorno da festa de carnaval à rua, com o Galo da

Madrugada, no seio da agitação popular, tem por princípio o rebaixamento de toda atividade austera nas festividades de Momo. Ele simboliza a reabertura da rua para o povo, são almas penadas que procuram mediar a relação entre o povo e seu espaço, o povo como algo rebaixado e o espaço como aquilo enaltecido, aquilo antes proibido é o mediador que faz a reconciliação de modo dialógico.

O rebaixamento põe em justaposição o alto e o baixo, o divino e o humano e simplifica as relações metafísicas. Os elementos materiais e corporais formam na cultura popular um princípio intimamente de atitude prática, que não aparece separado dos demais aspectos da vida, como por exemplo, o empenho para o retorno da festa de rua que esclarece que, portanto, o "carnaval não é uma festa que se dá ao povo, mas uma festa que o povo se dá a si mesmo" (BAKHTIN, 2008a).

O foliões ao se vestirem de almas penadas e saírem às ruas para beber, para comer, para festejar a fartura e a liberdade, corporificam as *imagens de banquete* que tanto tratou Rabelais na sua obra, como podemos observar na foto seguinte:

Figura 40 - Foliões fantasiados de almas penadas com suas canecas



Fonte: Acervo particular do Clube de Máscaras O Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú

Essa relação do alto e do baixo, da relação topográfica, pode ser considerada uma condição de exultação cósmica conduzida a tudo no plano

material. Ela, nos dias de festa, contemporiza tudo o que é reprimido, coibido, tudo o que é abstração para a superfície concreta, corpórea, tangível, para o baixo, para o terreno do corpo com suas aberturas e dilatações excrementosas, isto é, os “estratos físicos do baixo material” em relação com o mundo superior (BAKHTIN, 2008a). O beber e a fanfarrice exprimem essa ação do baixo material e aparecem nos corpos das almas penadas representadas na figura anterior.

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas (BAKHTIN, 2008a, p. 245).

No processo de absorção de mantimentos, os alcances entre o corpo e o mundo são extrapolados numa acepção partidária do corpo, que festeja sua conquista sobre o mundo oficial, sobre a sua hostilidade. Esse triunfo é universal, é ambivalente, é a vida vencendo a morte. É o nascimento do corpo vitorioso que canta de galo sobre o corpo vencido, que se renova. O galo, na pele dos foliões vestidos de alma, ao beber comemora a vitória sobre o nascimento do bloco, o renascimento da festa de rua carnavalesca e a morte da festa enclausurada. Trata-se do embate risonho, do vitorioso encontro com mundo festivo ao mesmo tempo em que se come e bebe o folião vitorioso, que devora o mundo e não é abocanhado por ele.

Essa vitória sobre o mundo no ato de comer era concreta, consciente, material e corporal; o homem sentia o gosto do mundo vencido. O mundo alimenta e alimentará a humanidade. É por isso que não valia o menor grão de misticismo, nem o menor grão de sublimação abstrata e idealista na imagem da vitória sobre o mundo (BAKHTIN, 2008a, p. 249).

As imagens de banquete, assim como também aparecem na obra de Rabelais em todas as manifestações populares (a comilança da língua do boi por Catirina), do comer, do beber, da deglutição, estão diametralmente vinculadas aos feitos da festa popular. Não digo o beber e comer habituais, que constituem o cotidiano de sujeitos

avulsos, contudo me refiro ao banquete universal que figura a fartura, a tonalidade triunfal e festiva, aquelas que engendram as peijas do homem, na esfera social, aquelas que executam o mundo da oficialidade.

Elas são universais e misturam-se organicamente às noções de vida, morte, renascimento e renovação. Misturam-se organicamente também a ideia de verdade, livre e lúcida, que não conhece nem o medo nem a piedade, e, portanto, também à palavra sábia. Enfim, penetra-as a ideia do tempo alegre, que se encaminha para um futuro melhor, que mudará e renovará tudo à sua passagem (BAKHTIN, 2008a, p. 264).

Assim, na história de Catirina, nas manifestações do Boi de Carnaval, o comer e o beber, se apresentam ambivalentes, posto que relacionem a morte ao nascimento, a luta do pequeno e do grande, a tristeza e a alegria, o profano e o sagrado. As imagens de banquete, do comer e do beber se corporificam por toda parte no carnaval de Recife, como por exemplo, nas fantasias de Epocler desse grupo de foliões no Galo de 2014:

Figura 41 - Grupo fantasiado de Epocler



Fonte: Diário de Pernambuco, 2014.

Epocler é “um medicamento indicado para ajudar a mobilização e a remoção de excesso de gorduras do fígado e para tratamento de seus transtornos

metabólicos, nos casos de doença hepática gordurosa não alcoólica. Combate as várias perturbações hepáticas e digestivas, como azia e má digestão. É constituído de substâncias secretoras do fígado, ativadoras das funções digestivas e desintoxicantes”⁷⁵. Esse travestimento tem relações com o comer e com o beber, ele combate o mal estar daquele que come em abundância, daquele que devora o mundo e por ele encontra-se em vias de ser devorado; nesse caso, o povo.

O carnaval desde seu nascedouro se configura como uma festa profana e nesse sentido tem relações paradoxais com o sagrado, posto que permita a quebra da proibição, da interdição e possibilite ao homem satisfazer suas necessidades, sua vontades, como o comer, o coito, o beber, atender os entusiasmos humanos que envolvem o diferente sem indiferença, os alentos que podem ser vistos nos corpos grotescos que passeiam em nosso meio, que habitam em nós, com os quais coexistimos e desenhamos nossa unicidade.

Nesse sentido, os foliões vestidos de almas penadas, de Epocler, saem às ruas para festejarem, para se libertarem e para libertarem a festa, para satisfazerem seus desejos, para beberem, como se pode ver na imagem das almas penadas em que cada uma delas aparece com sua caneca pendurada no pescoço, prontos para saciarem a si mesmos, para saciarem suas almas. As canecas denunciam o desejo da carne, da satisfação dos desejos mundanos. Ela se torna um símbolo que liga o alto ao baixo, o mundo cósmico ao baixo material e corpóreo do homem.

A partir do segundo ano em que o Galo da Madrugada saiu para abrir as ruas à festa popular, em 1979 o número de foliões que o acompanhou cresceu de modo contínuo, bem como as possibilidades de travestimentos, como se pode observar no extrato do texto de Fernandes (1997, p. 19) em que o autor busca reconstituir um pouco da história do bloco.

⁷⁵ Disponível em: http://www.santaluciaonline.com.br/santalucia/SLO_detalle.asp?no=34066

Figura 42 - Breve histórico do Galo da Madrugada publicado em 1997

No carnaval do ano seguinte, a agremiação carnavalesca mostra sua vocação para o crescimento ao desfilando com 350 pessoas fantasiadas de palhaços, almas, morcegos, diabos, árabes, cabeções de galo, arlequins e pierrôs, entre outras mascaradas. O Galo vai ganhando o coração do povo e respeito pela Imprensa. No carnaval de 1980, tendo como tema de fantasia a Nega Maluca e o Nego Mississippi, O Galo, com seu frevo de metais, enlouquece cerca de 800 foliões, que percorrem as ruas e ruelas do centro do Recife. No carnaval de 81, são mais de 1.500 foliões com diversas fantasias e máscaras. Nesse ano, O Galo cria também o desfile de fantasia de papel na praia de Boa Viagem.

Nesse mesmo ano, em 1979, foi realizado a 1ª Noite dos Estandartes, no Clube Português, como se pode observar nessa foto:

Figura 43 - Baile de Estandartes Galo da Madrugada



Fonte: Acervo particular do Clube de Máscaras O Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú

Esse evento caracterizava o tipo de folia que se tinha até o Galo quebrar com tal ordem e abrir as ruas. Nos dias atuais, os bailes em clubes fechados se restringem às prévias carnavalescas. Ele foi decisivo para a história do bloco, uma

vez que foi nessa época que o Galo da Madrugada ganhou o seu Estandarte⁷⁶ oficial criado por um dos seus fundadores: Mauro Freire.

O estandarte é o símbolo oficial de cada grupo carnavalesco. Ele envolve em sua materialidade os desejos, sonhos e lutas dos foliões que o compõem. Ele leva a cara do bloco como se flutuasse sobre o agrupamento de sujeitos em folia, em evoluções sempre estáveis, ele é a alegoria do clube que mistura o sagrado com o profano, naquela manifestação popular que arrasta multidões pelos corredores da festa, pelas veias do Recife.

Figura 44 - Estandarte do Clube das Máscaras O Galo da Madrugada



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Há algo de sagrado nos estandartes, algo que evoca respeito e veneração de seus seguidores e admiradores. Por outro lado, eles têm o poder de despertar a ira e os ressentimentos de seus inimigos e rivais. Os estandartes cumprem importante função ritual nas passagens dos

⁷⁶ No corpo do estandarte fica o nome da agremiação, o ano de fundação, o símbolo da agremiação, o ano em que está desfilando. Os estandartes possuem grande importância simbólica, pois são eles que se curvam em sinal de cumprimento e respeito diante de instituições, personalidades e outras agremiações. É conduzido pelo porta-estandarte, que se apresenta vestido à Luiz XI (DOSSIÊ DE CANDIDATURA, 2011).

cortejos carnavalescos pelas ruas. São eles que se curvam à frente de instituições, personalidades e sociedades congêneres, em sinal de cumprimento e de respeito; ou silenciam, indicando protesto e hostilidade (ARAÚJO, 1996, p. 340).

Trata-se de uma bandeira retangular, cuja parte mais estreita é presa a um varão de metal, que forma uma cruz ao ser sustentado por uma haste do mesmo material. O Estandarte traz sempre ao centro o símbolo do clube: um anjo tocando trombeta é a marca do Vassourinhas; a boneca das Pás Douradas, um prato de metal lembra Prato Misterioso; um galo cantando no poleiro é do Galo da Madrugada (L.D.S., 1996). Esses mesmos elementos aparecem nos estandartes dos Bois, dos Ursos, dos Maracatus, dos Afoxés, das Tribos de Índios, das Troças, dos Caboclinhos, enfim, de todas as manifestações populares carnavalescas do Recife.

Seu criador, confessa que ao inventar o estandarte, imaginou

o retrato significativo da nossa agremiação e tentei transmiti-lo com os seguintes símbolos: o Galo cantando no poleiro com o sol raiando na madrugada; as máscaras fazendo referência ao nosso clube de máscaras; as serpentinas e os confetes coloridos significam o sonho e a alegria do carnaval; as notas musicais o nosso ritmo, o Frevo (FREIRE, 2014, online)⁷⁷

Do ano da criação do estandarte em diante, o que se pode notar nos desfiles do bloco foi uma pluralidade de fantasias que compõe o corpo grotesco dos foliões, bem como a presença marcante das máscaras como objeto também de fidelidade aos princípios da agremiação, que de igual modo aparece presente em todas as outras manifestações do carnaval do Recife. Nesse conjunto, de lá até os dias atuais, tem-se destaque para a figura do palhaço, como esses que compuseram o desfile do bloco no início da década de 1980, mostrados na foto a seguir.

O palhaço reitera na sua corporeidade aquilo que escapole ao acabamento da vida ética, o truanesco como expressão humana. Sua aparência somática expõe a arquitetônica grotesca, que pressupõe o riso, o humor, o princípio cômico. “Recheado de saltos acrobáticos, corpos que se encontram em permanente

⁷⁷ Fala de Mauro Freire criador do estandarte do Galo da Madrugada. Disponível em: <http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/o-galo/o-estandarte>

movimento, o palhaço tem um caráter grosseiro, entregue à deformidade. O corpo disforme, como fundamento dessa personagem, faz uso tanto da linguagem oral quanto da gestual para expressar o ridículo” (PANTANO, 2007, p. 53).

Figura 45 - Dois Palhaços no Galo da Madrugada



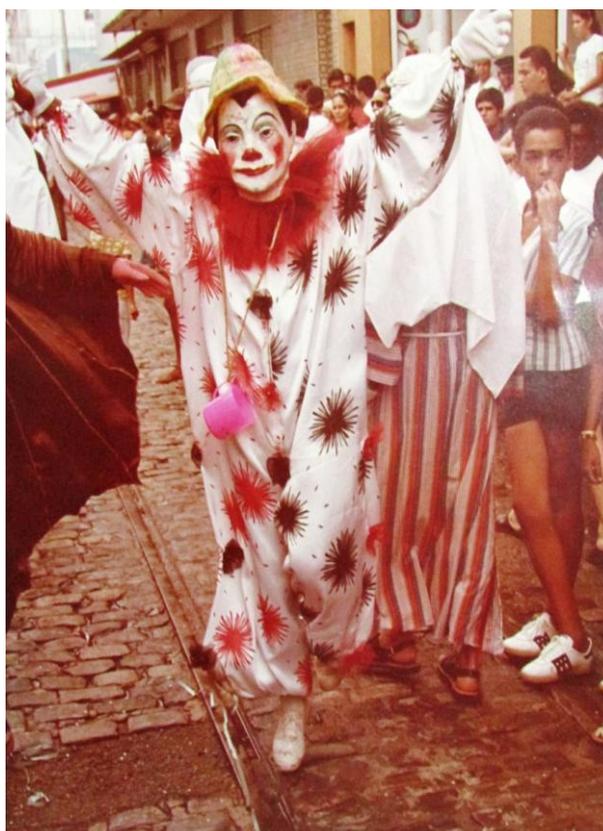
Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú

Toda a organização intercorpórea dessa figura se dirige, justamente, em oposição ao mundo completo e acabado. É pelo riso que ele converte o mundo perfeito em algo injustificado, é por ele que se pode desestabilizar a própria vida e o palhaço carrega esse elemento como marca da sua identidade. É um personagem marcante na estética grotesca de todas as manifestações do carnaval e recorrente no desfile do Galo da Madrugada, do qual se tornou um personagem característico, que aparece ano a ano.

A figura do palhaço é grotesca por natureza e o seu “recurso preferencial é o seu próprio corpo, mascarado e vestido de modo aberrante e rudimentar, visando à exploração do ridículo (BOLOGNESI, 2003, p.174). Do ridículo que temos medo no mundo acabado, do ridículo que é oprimido pela ortodoxia social. Nesse sentido, essa figura é ambivalente, pois exagera na sua concepção corporal para extrapolar as fronteiras da verossimilhança e se instalar no mundo fantasioso que burla o temível.

Das muitas imagens de palhaços que compõem o acervo de documentos do Galo da Madrugada, eu selecionei apenas quatro que apresentarei aqui, com o intuito de mostrar seu reaparecimento e formas de transgressão da identidade para abrir espaço à alteridade. Uma delas é essa, que apresenta um palhaço da década de 1980 em desfile pelas ruas da cidade:

Figura 46 - Palhaço no desfile do Galo de 1980



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajéu

“O grotesco, integrado à cultura popular faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal [...] As imagens grotescas da cultura popular não procuram assustar os sujeitos” (BAKHTIN, 2008a, p. 34), ao contrário, elas procuram libertá-lo por meio dos gracejos e da alegria que se opõem aos pensamentos nebulosos e ajuizados; aos conceitos abstratos e elevados. Não se trata da alegria individual de um garoto que sai da choça esfumaçada, todavia da alegria coletiva da multidão popular em festa na praça pública da cidade (BAKHTIN, 2008a, p. 126).

O grotesco na Idade Média e no Renascimento, impregnado da visão carnavalesca do mundo, libera tudo que nele pode haver de terrível e atemorizador, torna-o totalmente inofensivo, alegre e luminoso. Tudo que era terrível e espantoso no mundo habitual, transforma-se no mundo carnavalesco em alegres espantalhos cômicos. O medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso. A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo (BAKHTIN, 2008a, p. 41).

Os festejos interativos na praça pública permitiam o homem sair dos rastros da vida ordinária, desprendia-o dos seus códigos e regulamentos, trocava os costumes admitidos pela esfera oficial por outras convenções mais frouxas, mais alegres e leves. E tal liberdade se concretizava na alteração dos corpos em júbilo. “Neles o grotesco funcionava por catástrofe, [...] implicava irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Tratava-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica para uma deformação inesperada” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25).

Figura 47 - Palhaços e Capiba



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú

Os palhaços que aparecem nessa figura, além de deformarem seus corpos por meio de elementos grotescos, deformam a separação entre o povo que participa da festa no chão e o povo que desfila nos carros, que geralmente se

tratam de figuras ilustres. Nesse caso, vemos Capiba, famoso compositor de frevos do Recife, dentro do carro que é invadido pelo corpo do palhaço que se joga em cima do mesmo em posição escancarada, aberta e destituída de oficialidade e boas maneiras. Esse ato aproxima o baixo do alto, aproxima o povo comum da celebridade, traz o altivo lugar da fama para o chão, à terra e coloca na boca de ambos o riso ambivalente, o riso subversivo. Claro que tal atitude fora da festa seria considerado um atentado à segurança, a ordem das coisas, das hierarquias sociais.

Uma coisa é certa: o palhaço terá de provocar o riso e, para tanto, usará e abusará do ridículo, ou seja, do disforme [...]. Seu traje, sua maquiagem, seus adereços e sua interpretação seguirão por esse caminho, a não ser, é claro, que os traços de sua fisionomia expressem certa tristeza e amargura. Mas, mesmo sob esse registro, o palhaço não deixará de expressar a miséria e o ridículo de sua personagem. O palhaço, com seus trejeitos, é singular. Sua fisionomia acaba incorporando um tom grosseiro, malicioso em suas ações, isto é, em seu humor (PANTANO, 2007, p. 53).

Nesse sentido, o palhaço inserido no cronotopo carnavalesco é transgressor, uma vez que ele quebra com as formas canonizadas do corpo, do acabamento, da seriedade ao romper as barreiras angustiantes da vida normal. Ele deforma os sujeitos, deforma seus valores axiológicos e os permitem ser quem quiserem, pelo menos nos dias de festa, ao se encobrirem por um personagem e desbotarem suas marcas das identidades por meio dos elementos grotescos que mascaram e os distanciam da experiência habitual da vida.

Uma característica fundamental do realismo grotesco é a inversão dos papéis sociais, é quando o mundo é colocado de cabeça para baixo e cada sujeito pode abandonar suas marcas enrijecidas da identidade para transgredir os seus atos. Aí a fantasia toma importância, inexorável, para a festa popular, ao renovar os trajes e as personagens sociais. É por essa ação de revestimento das identidades sociais que se permuta a transferência do superior e do inferior, como por exemplo, os bufões eram consagrados reis nos festejos populares, na festa dos loucos o abade ou um bispo era eleito para rir junto ao povo.

Essa dialética topográfica exerce uma ação de botar as vestes do avesso, a calçola na cabeça, uma cueca no lugar da coroa, o vestido no lugar de uma bermuda. Isso consistia em inverter os estratos superiores e inferiores, antecipar o que era altivo, aquilo que se encontrava primoroso e acabado, em direção às profundezas do baixo material e corporal, a fim de conceder sempre o seu renascimento, a liberdade. Esse movimento propendia estabilizar os momentos de passagens e alternâncias das autoridades, das verdades, aquela anosa e a nova, a que agoniza e a que nasce, o mesmo e o diferente. O conjunto da festa carnavalesca permite aos sujeitos se travestirem de outras identidades consideradas impróprias no curso da vida cotidiana, como por exemplo, um homem vestir-se de mulher e sair às ruas para vivenciar a festa, sem com isso ser julgado por uma valoração preconceituosa e inflexível.

Nesse conjunto de imagens grotescas, a figura da mulher tem ligação direta com os aspectos topográficos, material e corporal, dirigidos ao baixo ventre. Ela

é a encarnação do baixo ao mesmo tempo degradante e regenerador. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre. [...] Seus sentimentos elevados diante da mulher mantinham em certo grau a ambivalência de sua imagem simbolicamente ampliada; o aspecto regenerador da mulher e do amor avançara também no primeiro plano (BAKHTIN, 2008a, p. 209-10).

O homem que se veste de mulher, ou mesmo o padre que se vestia de freira para sair às ruas nos dias da festa carnavalesca medieval, para rir e transgredir a ordem social das coisas, se direcionavam para baixo, para a terra. Ao permitirem suas identidades serem constituídas pelas vestimentas da figura feminina, eles matavam suas características masculinas, da robustez dos seus corpos, fazendo-as nascer de novo ambivalentemente sob as vestes da mulher.

Figura 48 - Palhaço e homem vestido de mulher



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú

Esse tipo de reversão é muito comum no carnaval de Recife, no qual se é possível encontrar diversos tipos de travestimentos, como no caso da Catirina do Boi de Carnaval, como no caso do rapaz, que brinca ao lado do palhaço, no galo da madrugada, capturado na fotografia anterior. Ao observar o sujeito que se encontra ao lado do palhaço nessa figura, pode-se pensar que sua singularidade foi mantida posto que não recubra seu rosto por uma máscara, como o faz o palhaço, no entanto, ao se vestir de mulher, ele subverte o mundo masculino e quebra com os traços rígidos da sua identidade, pelo lado risonho, pois de modo sério sua identidade seria atacada e carregada por uma valoração preconceituosa que rodeia o horizonte social de qualquer grupo organizado na cultura contemporânea. Esse fenômeno de quebra da identidade, de travestimento do corpo masculino pelo feminino é muito comum nos dias de festa, como se pode identificar também nos enunciados a seguir,

de dois foliões que se vestem de mulher e de bailarina, respectivamente, para saírem às ruas nos dias de carnaval:

Figura 49 - Relato de um folião⁷⁸

— Não há um motivo mais intrínseco no ato de me fantasiar, por ser um gozador nato, saio pela simples brincadeira de curtir com a cara de meus amigos — explica o bonachão fotógrafo. Como admite, o carnaval é a festa suprema dos divertidos. "É por isso que já me vesti de mulher sem estar, contudo, liberando meu lado feminino".

Figura 50 - Relato do médico que se veste de bailarina³⁶

Para não fugir a regra, na Corte da Folia existem aqueles com a mais deslavada intenção de apenas chamar a atenção dos curiosos. Poucos seriam capazes de imaginar que aquele senhor barbudo, na flor de seus 43 anos de idade, transvestido na mais das audaciosas bailarinas do *Galo da Madrugada* e da *Troça Tá Maluco*, pudesse ser um competente e sério médicoologista do Instituto de Medicina Legal de Pernambuco e do Hospital Getúlio Vargas. Mas Dilson Marques não se perturba mais com o espanto que ainda causa nos amigos menos desavisados. Dá uma boa risada e explica que carnaval é sinônimo de festa, "onde a gente esquece tudo e extravasa as energias".

Ao se vestirem de mulher, de bailarina, eles transgridem suas identidades sociais, eles degradam seus corpos pela fantasia. Matam as valorações que podem ser pregadas nesse ato, para fazer nascerem sentidos outros, esquecendo o velho e extravasando o novo. O rapaz ao lado do palhaço ao se vestir de mulher, rebaixa sua aparência masculina, se aproxima da terra, pois escolhe como máscara, como fantasia, uma indumentária que se liga a ordem privada da mulher.

Ele aparece vestido com um pijama, que exhibe as protuberâncias do corpo que se transforma em grotesco. O pijama representa um momento íntimo, o de dormir, o do quarto, o da vida privada. Ao trazê-lo à ordem pública em seu corpo, o

⁷⁸ FERNANDES, Roziane. Por trás de cada máscara. Recife, *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, 1990, p. 15.

sujeito mata sua privacidade, para fazer renascer outro corpo, outros sentidos em torno de si mesmo, sem definhar, completamente, sua identidade, posto que não cubra o rosto por uma máscara, diferentemente, do palhaço ao seu lado, que esconde sua identidade pela maquiagem, pela máscara. Nos dias de festa,

a vida é extraída das suas fronteiras banais, a teia de aranha das convenções se rasga, todas as fronteiras oficiais e hierárquicas são varridas, um ambiente específico se cria, que concede o direito exterior e interior à liberdade e à franqueza. E mesmo o homem mais respeitável tem o direito de colocar “as calças sobre a cabeça”. É por isso que o problema da vida é debatido não na igreja, não nas escolas de filosofia, mas num lugar de distração (BAKHTIN, 2008a, p. 238).

Ele deve ser discutido no lugar em que impera o riso que atribui ao sujeito à prerrogativa de gozar de uma sensata liberdade, de colocar certa familiaridade, o direito de desobedecer aos códigos habituais da vida em sociedade, como por exemplo, se vestir de mulher, como os foliões os violam nos dias de festa nas ruas do carnaval do Recife.

A conquista familiar do mundo destruída e abolia todas as distâncias e interdições criadas pelo medo e pela piedade, reaproximava o homem do homem, do seu corpo, permitia tocar qualquer coisa, apalpá-la de todos os lados, penetrá-la nas suas profundezas, virá-lado avesso, confrontá-la com não importa qual fenômeno, por mais elevado e sagrado que fosse, analisar, estimar, medir e ajustar, tudo isso no plano único da experiência sensível e material (BAKHTIN, 2008a, p. 334).

Compreendi, pois, com Bakhtin (2008a, p. 81) que “o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de liberação nas mãos do povo. E assim ocorre nos dias de festa; o povo se liberta de suas amarras enquanto duram os dias de folia”.

O chão da festa abre espaço à vivência da liberdade e à quebra das ortodoxias impostas na vida ordinária. Nele é possível a inversão dos valores sociais, é possível ser, pela transgressão da festa, tudo aquilo que a moral e os bons costumes condenam nas relações cotidianas, mesmo que seja por uma representação estética,

como acontece com esse grupo de mulheres vestidas de meretrizes para vivenciar esse outro lado fantasioso e “imoral” da festa carnavalesca.

Figura 51 - Mulheres fantasiadas de meretrizes no Galo na década de 1980



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Essa materialidade do corpo grotesco deformado, em devir, rebaixado, subversivo das relações ortodoxas, localiza-se em todos os povos e em todos os tempos. Foi ao lado dessa visão de corpo, mais recentemente, que se formou essa outra que considera o corpo como plenamente realizado, já dado, rigorosamente delimitado, isolado, estável, individual (PONZIO, 2013).

Figura 52 - Mulheres fantasiadas de meretrizes no Galo no final dos anos 80



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Toda essa materialidade imediata da estética grotesca forma caricaturas de vitalidade e liberdade irreprimíveis e também ambivalentes, como Bakhtin insistiu em explicar, ressaltando o que se tinha de positivo: todo destaque para os desempenhos do corpo expressava um protesto contra a cultura oficial da decência e um triunfo da vida sobre a morte (HUTCHEON, 2010).

Daí, o grotesco ser apreendido como uma categoria estética que configura vivacidade à cultura popular, ao aproximar o homem baixo do divino metafísico pela transfiguração do próprio corpo distorcido, um corpo individual, social e coletivo cuja abertura ininterrupta está contida no povo que sucessivamente se desenvolve e se reconstrói, sendo esse o principal “o motivo pelo qual o elemento corpóreo é tão grandioso, exagerado, infinito” (BAKHTIN, 2008a).

A figura da mulher é fortemente marcada na cultura popular, pois como bem o disse Bakhtin ela se liga diretamente ao grotesco, a relação da morte e nascimento, como bem o vimos no evento que circunscreve a gravidez de Catirina no Boi de Carnaval. Do mesmo modo no Urso de Carnaval, ou La Ursa, a figura da mulher tem aparecido, exatamente, para quebrar as hierarquias sociais impostas pela tradição.

Assim como o Boi de Carnaval, a presença da La Ursa nas festividades carnavalescas do Recife é um legado europeu. Também traz a figura de um animal como eixo central do brinqueado fazendo extrapolar o utilitarismo dado ao animal, como alimento em algumas culturas e o uso da pele para proteção do frio em outras. O urso, nessa manifestação ganha uma desmedida representatividade no imaginário cômico popular.

Segundo consta na Cartilha do Carnaval do Recife (2009, p. 57) a apresentação do Urso de Carnaval do Recife é

registrada pela primeira vez numa crônica publicada em 1948. Inicialmente, a brincadeira caracterizava-se apenas pela presença de um homem fantasiado de urso, pelo Italiano ou Domador e pelo Caçador, acompanhados de alguns músicos. Até hoje, quando se pensa em La Ursa, denominação popular da brincadeira, é comum imaginar crianças a

brincar nas ruas durante o carnaval, batendo latas, puxando alguém fantasiado de Urso.

Cristina Andrade, presidente do Urso Cangaçá, ao seu modo explica a origem dessa manifestação:

- A La Ursa que o pessoal faz no carnaval, e que quem forma são as crianças da comunidade, que vão com aquelas estopas cheias de tiras, um bocado de lata de leite e sai batendo. Eu acho que a origem é essa. E segundo o pessoal, os pesquisadores, os ciganos europeus era quem saía na rua, com os animais deles, pedindo dinheiro e depois botaram um caçador e botaram roupa de estopa pra poder imitar um urso de verdade. Agora, que eu acho que a origem maior da gente é essa mesmo, é da La Ursa da rua. [...] Porque você passa na rua no carnaval, se você não encontrar nada, você encontra um bocado de menino com uma lata batendo e dizendo: A La Ursa quer dinheiro, quem não der é pirangueiro. E passa o carnaval todinho assim. E eles se sentem bem fazendo aquilo. Quando chega na minha porta eu dou dinheiro pra ninguém me chamar de... (risos)

FC – De pirangueira, não é?

Cristina – É. [...] Os personagens é o urso, o principal, não é? O caçador, o italiano. O caçador é o que vem protegendo o urso com a espingarda e pegando na corrente do urso. E tem o cordão que é pra fazer as alegorias. Pra fazer as danças do pessoal. E a orquestra eu é formada de violão, cavaquinho, banjo, reco-reco.

FC – Como é que fica quando o urso desfila? O caçador vem na frente?

Cristina – Vem na frente, vem o abre-alas, vem o caçador, vem os músicos, vem o pessoal cantando as músicas do Urso e o pessoal desfilando atrás normalmente.

FC – Tudo isso como é? É um atrás do outro?

Cristina – É. Tem uma arrumação que depois se mistura tudo e se separa e termina junto. Mas o urso é quem começa a puxar. O urso, o caçador, o italiano e o abre-alas, que não é estandarte, é o abre alas. Eu só sei dizer o seguinte: que o caçador vai proteger o Urso e esse italiano é um gringo que vem de fora e eu acho que ele vem comprar o urso. Eu sei que ele anda com uma pastinha na mão e, segundo, o pessoal, ele quer comprar o urso. Mas é italiano, e em todos os ursos ele é italiano. [...] A roupa do Urso é de pelúcia preta. O Urso é preto. A roupa do caçador é caqui e a roupa do italiano é um paletó, gravata, todo organizado. E um chapeuzinho italiano (ANDRADE, 2003, p. 8-18).

As siluetas mais marcantes dessa manifestação são: o Urso, o Caçador e o Italiano, como se pode ver na imagem do Urso Panda e do Urso Pintado da Torre, no carnaval de 2014:

Figura 53 - Urso Panda



Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

Nas fotos tanto do Urso Panda (figura 53), quanto do Urso Pintado da Torre (figura 54), no primeiro plano encontra-se o Caçador que traz o urso amarrado por um cordão, seguido, em segundo plano, do Italiano, com sua pastinha, que procura comprar o Urso. Vê-se também que essa manifestação carnavalesca aparece empregnada de elementos grotescos.

Figura 54 - Urso Pintado da Torre



Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

A morte e a vida interagem a todo o momento para dar o tom da brincadeira. O urso é amarrado, é ameaçado de morte o tempo todo pelo caçador, geralmente uma figura masculina, que diferente da feminina não está, em sua completude, ligada a renovação, à restituição da vida, ao seio materno. O urso poderá ser vendido a qualquer momento ao Italiano, o que por outro lado pode representar um recomeço, um novo nascimento.

A história e função de cada personagem (ou figura) muitas vezes mudam de grupo para grupo. O Urso dança preso ao Caçador por uma corda ou corrente e, em alguns momentos do desfile, foge e simula ataques ao público. Pode ser preto, branco, marrom ou mesclado e, normalmente, veste um macacão confeccionado de pelúcia ou de estopa com tiras de tecidos presas de forma a parecer com o pelo do animal (RECIFE, 2009, p. 58).

Ao acompanhar o Encontro de Ursos e Bois de Carnaval, nesse ano de 2014, me surpreendi ao ver, tomando de conta do Pátio de São Pedro, a agremiação Urso da Tua Mãe, que invertia as representações simbólicas e os papéis dos personagens tradicionais da manifestação. No lugar do caçador, O Urso da Tua Mãe, trazia uma mulher, uma cangaceira que caçava o animal, como se pode ver na figura adiante:

Figura 55 - Urso da Tua Mãe



Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

Ao subverter tais papéis, o Urso da Tua Mãe, traz a figura da mulher para o centro da cena. Se para o grotesco a mulher tem uma ligação simbólica com a vida, com o renascimento, aqui ela mostra que do mesmo modo também pode ser a morte. A caçadora da figura subverte ainda a imagem frágil da mulher apregoada na sociedade geral, bem como estabelece um diálogo externo com a figura de Lampião e Maria Bonita, considerados o símbolo maior do cangaço e da caça no Nordeste do Brasil.

Em todas as manifestações da cultura popular a figura da mulher é marcante. Inclusive na direção das agremiações, como se pode ver no depoimento de Alzira Dantas, da Troça Mista Abanadores do Arruda:

- FC – Mista é porque existem homens e mulheres?
- Alzira – É.
- FC – Sempre foi assim, com homens e mulheres?
- A – Sempre. Agora o presidente era sempre um homem. Sem dizer da ala feminina. A ala feminina é uma coisa e o presidente do clube em geral é outra.
- [...]
- FC – Já teve outra mulher como presidente geral?
- A – Não. Em Abanos não, eu sou a primeira. Mas em outros clubes tem muitas mulheres como presidentes.
- FC – E havia algum impedimento de a mulher ser presidente, antigamente?
- A – Não. Acho que não sentiam prazer ou não sentiam vontade. Você sabe, antigamente os homens eram muitos cheios de direito. Tinha que se respeitar aquele bigode deles. Sou homem, sou homem. Só quem pode reinar é homem. Hoje não existe mais isso. Os direitos são iguais. O homem manda, a mulher manda. O homem dirige um carro, a mulher também dirige um carro (DANTAS, 2003, p. 3)

Figura 56 - Depoimento de Alzira Dantas⁷⁹

ALZIRA – Existe... E existem muitas mulheres como presidente: *Batuta, Canindés, Pena Branca, Bagaço, a Mãe Aninha*, _____ do maracatu, é mulher, um outro maracatu é mulher. Acho que tem umas quinze mulheres comandando...

FC – Agora vocês estão dominando tudo...

ALZIRA – E vamos dominar muito mais.

FC – E como era essa relação com os homens? Havia atritos? Eles deviam dizer piadas...

ALZIRA – Eles achavam que como eu era mulher, eu tinha de fazer o que eles queriam. Era pra eu ficar sentada naquela cadeira, mas sem mandar, porque eles é que mandariam. Quando eu assumi *Abanadores*, foi por acaso. Eu fui presidente do Conselho Fiscal do *Abano* por 20 anos...

⁷⁹ Fonte: DANTAS, 2003, p. 4.

Em geral, as agremiações carnavalescas se organizam a propósito de um fundamento hierárquico rígido, pela qual seus membros se dividem entre sócios efetivos e honorários; diretoria efetiva, honorária e feminina, em se tratando de associações mistas. As diretorias são periodicamente eleitas, em assembléia, pelos associados. Existem as funções de presidente, vice-presidente, primeiro e segundo secretários, primeiro e segundo procuradores, orador, tesoureiro, fiscal (ARAÚJO, 1996).

Tanto na direção das agremiações, na maioria das vezes ocupadas por figuras masculinas, quanto na apresentação do urso, a figura da mulher rebaixa a imagem construída socialmente do homem. No Urso da Tua Mãe, percebi que em momento algum o animal vinha amarrado à caçadora. Ele gozava de certa liberdade de movimentação, sob a mira direta e contínua da espingarda dela. Ela o aproxima da terra, degrada a força masculina, ao mostrar que a mulher também goza de tal prerrogativa e que também pode coibir a liberdade, no caso do urso, mesmo o deixando livre.

Figura 57 - Urso da Tua Mãe



Fonte: Pátio de São Pedro. Encontro de Ursos e Bois de Carnaval. Recife, 2014. Foto capturada por Hélio Pajeú.

Tanto na imagem do rapaz travestido de mulher ao lado do palhaço, quanto nas mulheres fantasiadas de meretrizes e na caçadora do Urso da Tua Mãe, temos o

rebaixamento do corpo masculino pela figura feminina. A degradação do corpo acabado, que passa do masculino ao feminino, pelos elementos grotescos que se encarnam nas fantasias dos foliões, ao provocarem o riso pelo rebaixamento, abrem espaço para uma escapatória temporária dos padrões da vida oficial, uma vez que os festejos do carnaval se consolidam por suas próprias leis e tem como lema a vivência da liberdade pelos sujeitos, independente de suas classes sociais e do sexo, do mesmo modo como se pode ainda observar nas festas populares contemporâneas, sobretudo, no carnaval do Recife.

Assim, o carnaval não é somente “uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não é simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto ele durava” (BAKHTIN, 2008a, p. 6). Vivida com intensidade nas suas singularidades e nos seus modos de transgredir a ordem das coisas, sem pudores e sem preconceitos, sem medos, especialmente, das verdades dogmáticas, da valorização social que abafa os desejos humanos, no entanto, sem constituir imposturas e álibis. Na festa de carnaval é possível se ver no mesmo espaço travestis, que lutam por seus espaços, e índios que lutam pelos seus direitos de igual modo, convivendo para abrir espaços aos seus livres-arbítrios, como representado na fotografia a seguir:

Figura 58 - Travestis, índios e fotógrafos



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Essa vivência ocorre pela deformação do corpo, pela fuga da identidade, cobrindo-se de espaços que podem ser preenchidos pelo outro. Espaços recheados de elementos grotescos, que dão o tom do brinquedo carnavalesco. Daí que geralmente nas práticas das festividades populares vemos os sujeitos encarnarem esses aspectos baixos, como, por exemplo, o uso de um vocabulário mais ordinário, atos que retomam a sexualidade, as necessidades fisiológicas, todos materializados nas manifestações do chão que no carnaval do Recife configuram parte de sua estética.

Ao degradarem o corpo masculino, na tentativa de feminiliza-los, os sujeitos dão movimento ao corpo, os tornam grotescos pelo rebaixamento da sua condição natural. Eles aproximam da morte a identidade constituída no meio social e fazem renascer outra identidade, ainda que provisória, no meio da festa. Os travestis acima, ao fazerem isso, de certo modo, igual aos palhaços, apagam qualquer traço da identidade do sujeito, de modo que ao encontrá-los fora da cronotopia carnavalesca, sem todos os apetrechos das fantasias é quase impossível reconhecê-los no devir da vida cotidiana.

Ao deformarem seus corpos pelos elementos grotescos e risíveis, as expressões usadas, a tonalidade da voz, os trejeitos, o andar, etc., os travestis vencem a seriedade que condena seus modos de agir no orbe ético cotidiano, eles vencem seus medos de transgredirem as condições naturais dos seus corpos masculinos e ao fazerem isso, levantam a possibilidade de constituição de um mundo completamente dispare, utópico, com uma ordem diferente, com outra verdade, outra valoração social destituída de medo.

Ninguém pode saber onde termina o medo dominado e onde começa a alegria despreocupada. O inferno do carnaval é a terra que devora e procria; ele se transforma frequentemente em cornucópia, e o espantalho – a morte – é uma mulher grávida; as diversas deformidades; todos esses ventres inchados, narizes desmesurados, corcundas, etc., são índices de prenhez ou de virilidade. A vitória sobre a morte não é absolutamente a sua eliminação abstrata, é ao mesmo tempo o seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria: o inferno explodiu e converteu-se numa cornucópia (BAKHTIN, 2008a, p. 79).

A mulher ao mesmo tempo em que representa a vida também mata, como no caso de Catirina. Tais elementos eram o que constituíam, e constituem ainda hoje, nos dias de festa, na praça pública, a inversão bicorporal como atos responsáveis, eles esfumaçam “os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias e enganosas do mundo existente. A função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo” (BAKHTIN, 2008a, p. 42).

O grotesco abate essa necessidade e desvenda seu caráter restritivo. Por essa ação, o riso e a perspectiva carnavalesca do mundo, que fundamentam o grotesco, devastam os aspectos sérios da proibição, do medo e desobrigam as consciências e a imaginação do homem, que ficam assim autorizadas para constituírem outras possibilidades de interação, de vivência e de agir.

O homem sente no riso uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (terror divino) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito, o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos dalém-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo (BAKHTIN, 2008a, p. 78).

No carnaval do Recife, vê-se, por todos os lados, esse medo derrotado sob a forma da degradação, do rebaixamento, do despedaçamento, da inversão, do monstruoso, das alegorias do poder, da moral e dos bons costumes ortodoxos, virados do avesso e materializados nos corpos em festa. Assim, ao pintar sua cara, ao deformar seu corpo pelo exagero das roupas, das cores, ou mesmo ao expor seus corpos resignificados, ao causar o riso no outro, os sujeitos criam máscaras que permitem a alteridade constituir a identidade.

Por debaixo dessa degradação do corpo fantasiado pode encontrar-se qualquer sujeito, qualquer identidade em processo de renascimento e de morte pelo rebaixamento e pelo riso. Nesse arrolamento, a máscara como elemento grotesco,

tem um sentido fundamental, posto que ela

traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável [...]. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. [...] A máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos (BAKHTIN, 2008a, p. 35).

De certo modo, a máscara apresenta um acabamento provisório de uma identidade, bem como o apagamento de outra, posto que possa significar qualquer rosto, qualquer sujeito, qualquer identidade, logo ela é o lugar essencial da alteridade, do outro que pode assumir seu posto ali, naquele lugar aparentemente vazio, naquela identidade disforme. “A máscara carnavalesca despe o indivíduo de suas outras máscaras cotidianas. Assim, ele abandona as normas e etiquetas sociais, despreza as regras de civilidade e de sociabilidade que regem o comportamento público e a moral social burguesa” (ARAÚJO, 1996, p. 260).

Ela permite o distanciamento da vida, posto que se apresente “carregada de simbolismo, porque revela o que os traços humanos jamais ousariam revelar [...] libera [o sujeito], ao mesmo tempo em que o escraviza. A máscara implica aniquilar-se em partes, pois cabe ao corpo superar todos os limites impostos por ela (PANTANO, 2007, p. 55). No depoimento de Gustavo Krause, adiante, percebe-se a importância da máscara na vivência da festa, sobretudo em seu caso, que ocupa um lugar de destaque na esfera da política pernambucana.

Figura 59 - Depoimento de Gustavo Krause⁸⁰

Ao contrário do que os mais algozes inimigos do carnaval afirmam, a festa não é apenas um bom motivo para que os mais recatados “coloquem as manguinhas de fora”. Pelo contrário, a folia, doutrinariamente, vem permitindo que muitos de seus iniciados consigam, com o passar dos anos, assumir a sua verdadeira condição de farrista inveterado. O vereador do Recife e ex-governador do Estado, Gustavo Krause, é um desses notórios exemplos. Como admite, o seu prazer em fantasiar-se e cair no frevo começou há cerca de dez anos, “quando nos primórdios do *Galo da Madrugada* eu saía de máscara para não ser identificado”.
 A fantástica sensação de liberdade que sentiu, desde então, permitiu que em carnavais subseqüentes o disfarce fosse deixado de lado. “Não sabia como as pessoas iriam entender um político fantasiado e bebendo pelas ruas, mas depois achei isso uma grande bobagem”. Não importa a fantasia, de grego, romano, morcego ou arlequim para Krause. O importante é a grandeza da festa que chega a lhe proporcionar “momentos de intensa sociabilidade”. Pura feitiçaria, promovida pela magia do carnaval.

No caso de Gustavo Krause, a máscara funciona como um signo ideológico que revela uma luta de classes. Ela evidencia o desejo do político de se apartar do povo, o desejo de não ter sua identidade rebaixada a uma casta inferior, pelo menos naquele espaço. Ela esconde a luta paradoxal do próprio homem, pois ao mesmo tempo em que esse deseja participar da festa, deseja beber, deseja comer, deseja realizar suas necessidades fisiológicas, possui, também, o receio inicial de perder sua autoridade mediante o povo ao se colocar no mesmo lugar que ele, ao descer ao mesmo nível, ao sair do seu lugar de altitude ocupado na esfera política para o lugar do povo na esfera carnavalesca, na terra da festa popular.

No jogo paradoxal das máscaras, ao afivelar um rosto artificial, o individuo despe-se de seus atributos, papeis e identidades sociais e cotidianos para diluir-se no anonimato social, travestido e disfarçado em outro tipo qualquer. Disfarçado e encoberto, anônimo, via-se livre de sua personalidade social, de sua condição de pessoa moral e jurídica, definida como ser consciente, independente, autônomo e responsável. O mascarado seria justamente a negação da pessoa moral jurídica. Liberto dos entraves e das responsabilidades sociais, a máscara interpunha-se entre o indivíduo e sua realidade social e cotidiana, distanciando-o e transformando, por alguns instantes, a relação existente entre ambos: sujeito e realidade objetiva do mundo (ARAÚJO, 1996, p. 258)

⁸⁰ Fonte: FERNANDES, Roziane. Por trás de cada máscara. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, 1990. p. 15.

Ao apagar sua identidade moral, jurídica, Krause se põe em igualdade ao povo. A princípio, o inserir-se no meio do povo, rebaixar-se nos dias de festa é permitido pelo apagamento da identidade, porém, ao assumir o seu lugar único e mostrar a cara, o sujeito se enche de medo, o que para Bakhtin (2008, p. 41) “é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida que no carnaval é vencida pelo riso. A liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo”. Mesmo com receio, Krause mostra a sua cara no galo:

Figura 60 - Gustavo Krause no desfile do Galo da Madrugada⁸¹



Fonte: Diário de Pernambuco, Recife, p.01, 21 fev. 1982. Acervo Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano.

Na figura acima, o homem político ao mostrar a cara, não esboça um sorriso largo, diferentemente da sua esposa, que bosqueja um sorriso mais aberto. Como já disse, as imagens do realismo grotesco ocupam-se das saídas, das aberturas do corpo, daquilo que arranja interromper as demarcação do corpo acabado. “A boca é a parte mais marcante do rosto. Ela domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador” (BAKHTIN, 2008a, p. 277).

⁸¹ Fotografia retirada de: IANINO, Marcelo Martins. *O Galo e a polícia: a trajetória do maior bloco de carnaval do Brasil e sua repercussão para a segurança pública na atualidade (1978 a 2012)*. Recife, 2012. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2012.

A grande boca escancarada remete ao riso, não é a toa que ela é, assaz, simbólica e representativa das manifestações cômicas: a máscara, os demônios, etc. Ao abrir a boca, a esposa de Krause abre seu corpo ao riso. Permite que a comicidade emprenhe sua identidade, sua corporeidade, sua vida. Desse modo, rebaixa a altitude da posição lhe atribuída na esfera cotidiana: a esposa do prefeito. Assim, como o povo que participa do galo, ela ri, ela se abre a concepção de mundo carnavalesca, ao riso, à festa popular, a alteridade, diferentemente do seu marido.

O lugar da esfera política diz respeito ao homem sério, e essa seriedade embaraça a liberdade do sujeito, seriedade que não pode ser esfumada pelo riso naquela esfera, pois rir é subverter as relações de poder, é se aproximar dos tolos, é abandonar o lugar da maturidade.

A seriedade é sempre identificada com maturidade, enquanto o cômico aparece como espaço da criança e do louco. Nada se pode esperar de um “povo-criança” a não ser a alegria inconseqüente, a diversão pela diversão. Daí é fácil imaginar a transposição: povo-criança – diversão, carnaval, chanchada. A diversão é vista como algo à parte, momento enfim, um aspecto que corre à margem da dinâmica social (VELLOSO, 2002, p. 126).

Em seu discurso, Krause cita o divertimento da festa como forma de liberdade, todavia, como forma de uma liberdade ofuscada pelo medo do rebaixamento pelo riso, pelo riso ambivalente e de muitas faces que Bakhtin encontra em Rabelais. Esse riso propende o mesmo artifício que a seriedade, ele não, apenas, não faz qualquer restrição ao estrato elevado, todavia ao contrário, movimenta-se, principalmente, em seu desfavor. Aliás, ele não é orientado contra um evento particular ou um elemento específico, mas contra a totalidade, o universal, nesse caso, Krause é o universal, o poder, a política na meio da festa. Desse modo, ele se torna tão universal quanto a seriedade, por envolver o todo da natureza, a história, a sociedade, e formar uma concepção ideológica do mundo sobre o qual acontece.

Com isso, o riso estabelece uma verdade outra, não oficial, que se diz sobre o mundo, sobre o homem e sobre todas as coisas que os rodeiam. Estabelece um aspecto alegre e festivo do mundo em todas as suas esferas, um

tipo de segunda revelação do mundo em jogo pelo embate do sério e do cômico, do oficial e do não oficial. Nesse jogo,

o sério é o oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso (BAKHTIN, 2008a, p. 78).

A esposa de Krause por não temer nada ri, ele não. Na esfera do poder, a seriedade serve para atemorizar, exigir e proibir; na boca do povo, pelo contrário, ela estremece, destrona-se e por esse motivo ela suscita sua desconfiança. Na praça pública, nos dias de festa, caia por terra a entoação séria, como uma máscara para abrir espaço para outras verdades e concepções do mundo que se manifestava de modo risível, destronador, pelas brincadeiras, obscenidades, indelicadezas, manguações, etc. Nesse jogo a majestade destronada vira escrava do povo. E isso causa medo naquele cuja carnavalização tenta atingir.

No universo utópico e bufo, os terrores, as aleivosias se dissolviam, diante do triunfo do povo, do riso, do destemor, do rebaixamento material e corporal. O riso, em seu aspecto mais essencial “expurga toda a consciência da seriedade mentirosa, do dogmatismo, de todas as afetações que a obscurecem” (BAKHTIN, 2008a, p. 121), e, assim sendo, ele libera o homem das suas amarras sociais, dos seus medos no interior dos festejos carnavalescos.

Ao tratar das funções desse riso libertador na história da cultura popular, a partir da palavra de Rabelais, Bakhtin (2008a), infere que ele não se opõe ao sério de modo geral, mas a um desenho específico e historicamente assentado da seriedade dogmática e monolítica. O riso ambivalente e festivo rabelaisiano, universal, não renuncia o sério, ao contrário,

ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento

estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade ambivalente (BAKHTIN, 2008a, p. 105).

Portanto, o riso é transgressor, posto que seja germinador do medo na seriedade malsã. O que Krause teme é que o povo ria dele, pois o riso e a visão carnavalesca do mundo “destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana que ficam, assim, disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 2008a, p. 43). Na relação cronotópica em que o político se apresenta nas ruas do Recife, na festa do carnaval, a interação com o povo pela fanfarra pode erigir um discurso de fraqueza em relação ao seu *ethos* e fraqueza e política não combina.

Ao ter o riso penetrado em algumas esferas oficiais, como a Igreja, por exemplo, a cultura popular era muito forte e era preciso levá-la em conta a qualquer preço; era também necessário utilizar alguns dos seus elementos com fins propagandísticos (BAKHTIN, 2008a, p. 66).

Com o passar dos anos, o Galo da Madrugada que nasceu sob a forma dos “pequenos” adentrou alguns espaços da oficialidade, da Indústria Cultural, ainda mesmo conseguindo manter seus princípios populares. A dimensão política e econômica alcançada pelo bloco, o fez também funcionar como o lugar da propaganda da esfera oficial: os patrocínios, os camarotes, as emissoras de TV e, sobretudo, dos políticos. Se nos Ursos e nos Bois essas figuras não estão presentes no andamento das manifestações, e se elas não têm os seus apoios, no Galo da Madrugada o processo é diferente; eles encontram-se espalhados pelo chão e pelos camarotes.

No desenrolar dos carnavais, essa relação de tempo e espaço transformou o bloco, também, em lugar de campanha política, de aparecimento de figuras públicas destituídas das máscaras que possam encobrir suas identidades, como no caso de Krause. Nesse evento, os políticos passaram a usar a inserção no meio do povo como uma forma de ascensão ao poder, de garantia de poder pela representação popular, tal fato mostra a dimensão ideológica que tomou o bloco, posto que esse

mesmo fato não se concretize nas outras manifestações populares do carnaval do Recife, como bem nos lembra Cristina Andrade ao falar sobre o desinteresse dos políticos pelas manifestações populares das comunidades, dos “pequenos”.

Cristina - Porque não tem incentivo. Porque não tem uma comunidade que incentive. *Porque os políticos da comunidade não incentivam. Porque os políticos não ajudam. Se a gente quiser fazer, todo mundo quer participar, mas esse pessoal que participa, esse pessoal não ganha nada, esse pessoal vai por amor.* Eu tenho um sistema de trabalho que às vezes o povo censura, o povo da minha casa censura e diz: Mas a senhora se somar, não ganhou nada. Não posso fazer nada (ANDRADE, 2003, p. 12).

Tal incentivo de figuras públicas, contrariamente, se espalha pelo Galo da Madrugada, pela sua amplitude de divulgação, pelo seu lugar ocupado na oficialidade a partir da década de 1990, pela sua estrutura, pela possibilidade de aparecimento na mídia e da propaganda partidária. O argumento de Cristina, sobre o desinteresse político pelos clubes pequenos, é reiterado por Alzira Dantas, ao enunciar os modos como cada diretor tem que se virar para mostrar sua cara nas ruas nos dias de festa.

Figura 61 - Depoimento de Alzira Dantas⁸²

ALZIRA – Era a mesma coisa de hoje, só que o custo de vida era mais barato. Não era tão caro como hoje. A gente chegava com o Livro de Ouro na loja, ganhava um cachezinho, ia na outra ganhava outro cachê. Hoje não. Hoje você chega numa loja, ele diz pra você que não tem. Até no bairro, a gente fazia umas cartazinhas, isso no domingo, passava nas casas e deixava, no outro domingo a gente voltava pra pegar. E aí um dava um dinheirinho outro dava mais um dinheirinho. Com isso a gente podia fazer carnaval no nosso bairro. Hoje não tem carnaval no bairro. Por quê? Porque não tem quem ajude. Como é que eu posso botar uma troça na Bomba do Hemetério pra fazer carnaval, se eu não posso pagar uma orquestra?! Eles botaram um palanque na Bomba e eu passei na frente dele com o CD de *Abano* porque não pude levar orquestra. A orquestra do Reisado que estava no palanque, por causa de política, e que eu não tinha nada a ver com isso, foi embora. Quando eu cheguei lá não tinha orquestra pra *Abano*. Passamos porque eu tinha o CD. Passou *Abano* e um monte de troça com o CD de *Abanadores*, tocando as nossas músicas. Quer dizer, serviu para *Abano* e serviu para os outros. Isso tá errado. João Paulo botou um monte de pólos por aí, dando mil reais a quem fosse pra lá. Por que a gente tinha que vir pra o Marco Zero, ganhando mil reais e ainda pagar orquestra, se ele botou aqui no Pátio de São Pedro mil reais com orquestra? Por quê? Eu fui pra o Marco Zero, ganhei mil reais e tive de pagar quinhentos reais de orquestra. É negócio? Não é negócio. Ele disse que ia fazer um belo carnaval, mas desse jeito não foi um belo carnaval, foi um mau carnaval.

⁸² DANTAS, 2003, p. 20.

Nesse sentido, estar no meio do povo por parte dos políticos engendra um discurso ideológico, porque eles aparecem no meio do povo somente nas manifestações que têm destaques na mídia. Aparecer no Galo, entre o povo, sem isolamento da identidade, sem máscaras e sem divisórias sociais, é ser do povo, é participar do povo, é conquistar o gosto popular e, por conseguinte, o poder. Não é mais visto com o receio de ser motivo de riso do povo, pois ao se colocar em riso, mostra-se que é do povo, que ri como ele. Esse fato, explica a presença de vários políticos em desfile no chão pelo Galo da Madrugada, como no caso da participação do ex-presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, como se pode ver na figura a seguir.

Figura 62 - Lula no chão do Galo



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Claro que esse inserir-se no meio do povo não é aleatório, ele engendra um discurso político maior do Partido dos Trabalhadores, do qual Lula é integrante. Na foto, Lula aparece desprovido de apagamentos das suas singularidades, sem máscaras e sem fantasias, apenas com a camiseta de apoio ao galo, ao povo. Ele não procura se isentar daquela sua imagem de beberrão que por muito tempo

circulou na internet, porque é exatamente ela que o faz ser povo, que o aproxima dele, que o traz para o chão, que o faz aparecer no chão do Galo e não no alto de um trio elétrico ou no conforto de um camarote, como geralmente se vê. Com isso ele se coloca no lugar do povo, se aproxima da multidão, se mistura a ela, porém, sem apagar totalmente os modos de isolamento para garantir sua segurança, embora, logo após aparecer nestas condições, todos nós sabemos que o seu lugar no conforto do camarote o espera.

Esse misturar-se, entrar na heterogeneidade de sujeitos na rua, carregada de unicidades, põe em prática a subversão das hierarquias sociais e libera o sujeito político para vivenciar a festa desprendido de medo do povo, do medo de se distanciar do povo, do medo de ser desacreditado pelo povo, como pensava Krause no início do Galo. Do mesmo modo que fez Lula, o faz o Governador do Estado de Pernambuco Eduardo Campos no desfile de 2014, como se pode observar na figura adiante.

Figura 63 - Eduardo Campos no Galo da Madrugada 2014



Fonte: Site do Jornal do Commercio, 2014.

Essa junção de classes distintas, ainda que esses políticos se digam pertencerem ao povo, demonstra também que o papel do grotesco é isentar o

homem das formas de necessidade inumana em que se abalizam os juízos dominantes sobre o mundo. Assim, essa junção oferece a “possibilidade de um mundo totalmente diferente, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente” (BAKHTIN, 2008, p. 42). Essa junção funciona muito bem na esfera da representação em um gênero do discurso secundário, posto que no campo da vivência cotidiana ela seja, fundamentalmente, segregatória.

A matéria do Diário de Pernambuco, publicada no dia 12 de março de 2014, informa que vários políticos compareceram ao café da manhã do Galo, que geralmente, é só para convidados, o que reitera que os políticos ali não são o povo, tampouco são tratados como o povo é.

Vários políticos circularam pelo café da manhã do Galo da Madrugada, neste sábado (1^o), no Forte das Cinco Pontas. O governador Eduardo Campos (PSB), chegou acompanhado pelo prefeito Geraldo Julio (PSB) e pelo pré-candidato ao governo do estado, secretário da Fazenda, Paulo Câmara, por volta das 8h30. "O Galo é um patrimônio da cultura brasileira, expressão alta do nosso povo. Reúne multidões, é uma coisa extraordinária", afirmou Eduardo (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2014, online)⁸³

Na foto, ainda pode-se ver o minibloco Empatando a Tua Vista, criado pelos Integrantes do Movimento Direitos Urbanos (MDU). O grupo, fantasiado de prédios, acompanhou o trajeto do governante do Forte das Cinco Pontas até a Praça Sérgio Loreto, onde fica o camarote do Galo. Esse mesmo grupo é quem levanta questionamentos sobre a privatização do espaço público durante a festa com os camarotes oficiais da Prefeitura.

O político aparece ao lado de foliões que encarnam palavras de protesto nas suas fantasias: contra o crescimento urbano do Recife e a construção de prédios que empatam a vista dos cidadãos. Do mesmo modo que os prédios incomodam a vista dos sujeitos, os foliões estão no meio do bloco para incomodar, para levar

⁸³ Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2014/03/01/interna_politica,492025/politicos-se-reunem-no-galo-da-madrugada.shtml

suas palavras ao encontro de outras, mostrando que está cada vez mais difícil se locomover, viver com qualidade nas grandes cidades.

A atuação desse grupo tem vital importância para as discussões sobre os espaços públicos do Recife e que interferem diretamente na organização da festa de carnaval da cidade que tem como princípio fundamental a tomada das ruas pelo povo. Apesar da festa de carnaval do Recife ser considerada como uma das mais democráticas, nela ainda existe as divisões sociais que tentam separar as classes, como por exemplo, os camarotes oficiais e privados.

A Prefeitura do Recife todo ano delimita um espaço dentro da organização da festa para constituir seus camarotes oficiais. No entanto, em 2014 essa divisão social do espaço público com os camarotes oficiais se esfacelou no interior da festa, ao ser intensamente questionada pelo Movimento Direitos Urbanos que organizou um movimento ciberativista pelas redes sociais contra o posicionamento segregatório da prefeitura em relação aos camarotes oficiais mantidos com o dinheiro público.

Foi criado um evento no facebook intitulado **Tô pagano, quero minha vaga no camarote VIP do governo** e o mesmo, rapidamente, ganhou adeptos, como se pode ver na figura a seguir:

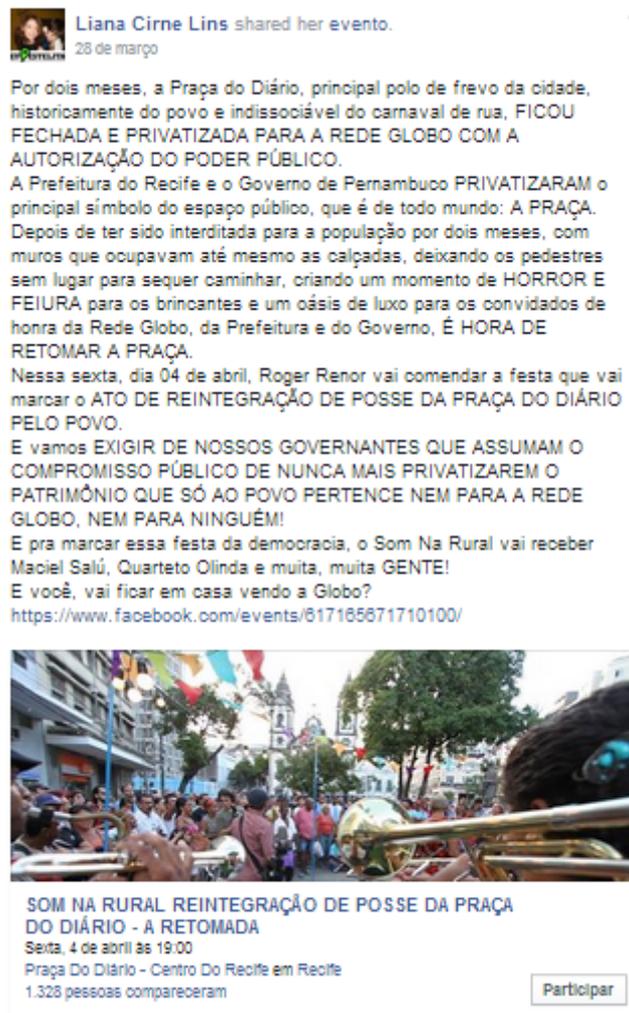
Figura 64 - Tô pagano, quero minha vaga no camarote VIP do governo⁸⁴



O principal questionamento dessa ação girava em torno da privatização do espaço público por parte da Prefeitura da cidade para atender a interesses particulares. Com isso algumas importantes praças, ruas e cais nos quais acontecem a festa de carnaval, nos dias de festa, tornavam-se ano a ano espaços privados para privilegiar alguns poucos “nomes grandes” em detrimento de milhares de outros “nomes pequenos”, como se pode ver na descrição de outro evento que reivindica os espaços públicos para o povo:

⁸⁴ Disponível em: https://www.facebook.com/events/311466535645033/313829332075420/?notif_t=plan_mall_activity

Figura 65 - Outro evento de retomada do espaço público



Essas ações na internet fortaleceram o movimento que ganhou força com o apoio do povo que bravamente conseguiu o cancelamento dos camarotes oficiais da prefeitura tanto no Marco Zero, quanto no Galo da Madrugada, depois de se ter protocolado na Prefeitura o pedido⁸⁵ de informações específicas sobre esses espaços.

⁸⁵ Recife, 24 de fevereiro de 2014. Prezado Sr. João Braga Secretário de Mobilidade e Controle Urbano Prefeitura do Recife. NOME, integrante do grupo DIREITOS URBANOS, (qualificação), com base no artigo 5º, XXXIII da Constituição Federal e nos artigos 10, 11 e 12 da Lei nº 12.527/2011, Lei de Acesso à Informação, vem respeitosamente requerer as seguintes informações acerca do CAMAROTE VIP da Prefeitura do Recife, situado no MARCO ZERO: 1) Quem está na lista de convidados e tem acesso ao Camarote VIP? 2) Qual é o critério para integrar essa lista? 3) Como deve proceder um cidadão que queira participar do Camarote para requerer sua credencial? 4) Qual é a área do Marco Zero utilizada pelo camarote? 7) Qual é o VALOR TOTAL DOS CUSTOS com o Camarote VIP durante todo o período em que funcionar, incluindo toda a sua infraestrutura? 8) Qual é o VALOR TOTAL DO INVESTIMENTO DA PREFEITURA DO RECIFE e se há outras fontes de incentivo e em que valor? 9) DESCRIÇÃO PORMENORIZADA de TODOS os gastos com o camarote, incluindo: a) Valor global do Buffet; b) Valor unitário e lista de itens (doces, salgados, refeição, etc.); c) Valor global, lista e quantidade de bebidas servidas (whisky, cerveja, refrigerantes, água mineral, licores,

Figura 66 - Notícia da Folha de Pernambuco⁸⁶



Na sexta-feira de abertura do carnaval de 2014, ao chegar no Bairro do Recife, mais especificamente ali na Rua do Observatório, que dá acesso à Praça do Arsenal, em uma de suas esquinas dei de cara com o prefeito Geraldo Júlio, acompanhado por sua comitiva, acenado para o povo, apertando a mão de um sujeito, sorrindo para outro. Tal acontecimento era reflexo do cancelamento dos camarotes, ato político-ideológico que permitiu mais uma vez os políticos se

etc); d) Valor total e lista de serviços contratados (equipe de segurança privada 'backstage' e 'front stage', 'hair stylist', 'make up' como os ofertados no ano passado, por exemplo); e) Valor total dos shows privativos para os convidados do camarote VIP; f) Todos os demais gastos. 10) Houve licitação para essas contratações? 11) Quais as empresas contratadas para prestação dos serviços? 12) Qual é a ÁREA TOTAL do Marco Zero, chamada de "ÁREA VIP", montada em frente ao palco, separada com grades do restante do público? 13) Quem está na lista de convidados e tem acesso à "ÁREA VIP"? Requer resposta no prazo máximo de 20 (vinte) dias, contados do protocolo eletrônico desse requerimento. Para o recebimento da resposta, comunico o endereço eletrônico X. PS: QUASE TODAS AS CONTRIBUIÇÕES RECEBIDAS NO GRUPO FORAM INCORPORADAS. Algumas serão objeto de pedido de informação próprio, que será publicado depois. O pedido de informação junto ao Governo do Estado em relação ao CAMAROTE VIP DA TORRE MALAKOFF será protocolado separadamente.

⁸⁶ Disponível em: <http://www.folhape.com.br/blogdafolha/?p=154946>

juntarem ao povo no chão da festa. Claro que o misturar-se desses políticos ao povo é alegórico, é somente para sair nos jornais, pois cada folião que brinca no Galo sabe que, atualmente, personalidades como eles têm seus lugares destinados nos camarotes da própria agremiação, financiados com dinheiro da administração pública e da iniciativa privada.

Na representação, na foto, esse misturar-se ao ser posto em circulação na mídia funciona a partir de uma valoração ideológica, pois qualquer pessoa que tenha participado do Galo da Madrugada, saiba que o chão é perigoso, que a multidão é perigosa. Tanto que ao conversar com as pessoas do Recife e explicar a minha pesquisa, elas me advertiam: - *Mas vá para algum camarote*. Ou ainda: *tenha cuidado com o Galo*. Ao me advertirem para ter cuidado com o Galo, na minha cabeça se formava o enunciado: *tenha cuidado com o povo*. Isso me indicava que o povo tem muito poder, tem o poder de subverter a ordem (i)lógica das coisas que são impostas na sociedade.

Entretanto, ao me encontrar no meio do povo, no meio do Galo, eu (re)sentia a continuidade da vida nas ruas em Exu no tempo da Jega Pintada,

misturado à multidão do carnaval, onde o [meu] corpo encontrava-se em contato com os das pessoas de todas as idades e condições; [eu] me sentia membro de um povo em estado perpétuo de crescimento e de renovação. É por isso que o riso da festa popular engloba um elemento de vitória não somente sobre o terror que inspiram os horrores do além, as coisas sagradas e a morte, mas também sobre o temor inspirado por todas as formas de poder, pelos soberanos terrestres, a aristocracia social terrestre, tudo que oprime e limita (BAKHTIN, 2008a, p. 79) .

Ali no meio o meu medo era, somente, de um dia voltar a não poder participar do Galo, das troças nas ruas, dos encontros de Boi, de Ursos, dos Maracatus, dos Caboclinos, dos Afoxés, enfim, do carnaval do Recife. No meio da festa, no chão do povo, os políticos também são alvo de um tiro carnavalesco. Vários foliões procuram rebaixar suas altitudes ao incorporarem os mesmos em suas fantasias, como na foto a seguir em que aparecem Dilma e Lula, juntos com o ex-ministro Fernando Bezerra Coelho.

Figura 67 - Bezerra Coelho com foliões vestidos de Dilma e Lula no Galo



Fonte: Luna Markman, site do G1, 2014.

Não tem importância qual o arquétipo será encarnado nos rápidos dias da festa. Qualquer elemento grotesco é um primo pretexto para abandonar a roupa bem engomada, a imagem acabada do *Ser* ético e responsável e a seriedade da vida para cair na folia e jogar por terra as hierarquias sociais.

Entre os adeptos da ordem do brinquedo, vários já foram almas, sobretudo se tiveram iniciação no Galo, e palhaços que riem da corporeidade que fraqueja a mesmice da vida ordinária, isto é, que riem de si mesmos. Eu mesmo pude ver, ali, cada um daqueles foliões que passavam diante dos meus olhos, foliões ousados, vestidos de palhaços ou não, mascarados ou não, que disformizavam seus corpos para sorrirem e arrancarem sorrisos da alteridade em dias de alegria, ao consolidarem pelos seus corpos grotescos o cargo de se entreter, de se divertir e divertir o povo no andar da festa. Todos esses arquétipos corporificados pelos foliões

são sagrados. Tradicionalmente, como que respeitando um mágico ritual imposto pela ditadura momesca, transformam-se em um batalhão de arlequins embriagados, bailarinas despudoradas, damas barbadas de Séculos passados e xerifes sem estrelas. Uma monumental legião a invadir os quatro cantos da cidade para perpetuar a liturgia da farra lúdica, do faz-de-conta do carnaval. Incógnitos ou não, famosos ou

anônimos, para eles, o importante é romper o elo com a realidade. Assim como o seu Rei Momo pediu (FERNANDES, 1990, p. 15).

Esse rompimento com a realidade se dá pelo caminho da estética, do distanciamento da vida. Nessa natureza das plurifacetadas dos sujeitos brincantes da festa, há o desvestimento do *ethos* de sossegado habitante da cidade para consolidar uma alteração do Eu, da identidade e esse lugar, aparentemente da neutralidade, pode ser preenchido por qualquer sujeito único, por qualquer outro. Uma exterioridade constitucional da estética grotesca é a deformidade, ela é o lugar do disforme. Essa alteração do corpo acabado é amiudada na corporeidade dos foliões que brincam o carnaval, como se pode ver nesse grupo de sujeitos no desfile do Galo da Madrugada na década de 1980.

Figura 68 - Grupo de foliões no Galo da Madrugada na década de 1980



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Assim como esse grupo eu vi muitos outros no carnaval de 2014. Neles não há um traço distintivo da unicidade de cada sujeito ao se ponderar a estética corpórea. Cada folião se apresenta numa liberdade transgressora posto que pela deformação do corpo, pela camuflagem da máscara, têm suas identidades mantidas,

de modo que a vivência da festa por debaixo dos panos que os cobrem, permite que eles transgridam seus princípios e possam vivenciar a lei específica da festa: a liberdade. Nas outras manifestações da cultura popular esse apagamento da identidade só acontece nos membros de cada agremiação, posto que o público que assiste cada manifestação, pelo menos nas apresentações da programação oficial do carnaval de Recife, não as vivenciam com totalidade. Essas manifestações são colocadas como representação, como espetáculo para o povo e assim a experiência concreta da liberdade que vivem os personagens de cada uma delas, não é, em totalidade permitida ao povo que a assiste.

A deterioração do corpo acabado é um modo de enfrentar o mundo às contrárias, no qual o homem se despe de seus puritanismos, em que a metamorfose e o desmascaramento da vida social se tornam o princípio da nova desordem instalada, em que essa degradação do corpo

significa entrar comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, à destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o nascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo, o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 2008a, p. 19).

Nos dias de festa, especialmente, no carnaval, a linguagem que se estabelece entre o povo é impressa em todos os ambientes, em maior ou menor grau. Nos festejos medievais, os aspectos grotescos reuniam indicadores abundantes do vocabulário empregado na praça pública, expressões carregadas de uma percepção inusitada, não oficial, das relações humanas e do mundo; sob um vocabulário livre, degradante e rebaixador que organizava as imagens grotescas.

Assim, tais imagens da festança popular tornaram-se uma infantaria intensa na percepção estética da vida cotidiana, dos fatos reais, bem como convieram a um

realismo, genuinamente, aberto e vivo. Elas contribuíram para a apreensão da realidade não de um jeito simplificador, momentâneo, vazio, carente de significado, entretanto na sua ação de tornar-se, de porvir, de liberdade e de aniquilação, provisória, das separações sociais.

Em decorrência desse banimento transitório, ao mesmo tempo utópico e ativo, dos arrolamentos hierárquicos entre os sujeitos, aparecia nos festejos da praça pública um feitio muito característico de conversação, uma comunicação encarnada em um vocabulário inimaginável em circunstâncias habituais da vida, fora dos dias de festa. Organizavam-se, então, contornos peculiares da linguagem do povo, cobertos de franqueza e sem limitações, que suprimiam qualquer separação entre os sujeitos em interação nas ruas, livres das regras e *bons costumes* em voga.

Tal liberdade expressiva do homem, materializada na linguagem, se convertia em autoridade poderosa sobre a totalidade carnavalesca. Ela era transportada da boca do povo, para outro plano, para o corpo grotesco, para escapar das convenções verbais. Ela libertava os sujeitos dos entraves sociais e políticos, das normas, da hierarquia e dos embargos da língua em uso, criava-se, pois um modo de interagir e uma língua exclusiva daquele contexto. As palavras e expressões dessa linguagem livre,

criavam um ambiente de franqueza e dirigiam a atenção para alguns assuntos, traziam concepções não oficiais. Naturalmente, as possibilidades que o carnaval oferece a esse respeito se revelam plenamente na praça pública em festa, no momento em que se suprimiram todas as barreiras hierárquicas que separam os indivíduos, e se estabelece um contato familiar real (BAKHTIN, 2008a, p. 163).

Como fundamento dessa linguagem, dos gestos e atos humanos que dão vida a tais expressões verbais, localiza-se uma mortificação topográfica restrita, um rebaixamento, uma justaposição do baixo corporal, da região das partes genitais. Isso é, a destruição regeneradora que todos esses atos e expressões que degradam, também, ao mesmo tempo, possuem dois valores diferentes: mata e faz nascer. Ao trazer o que é elevado às regiões baixas, tais atos cavam o sepulcro da

oficialidade, para fazê-la renascer sob um aspecto transgressor, livre e cômico. Escarnecer significa rebaixar para depois dar vida, fecundar e trazer à luz. Porquanto, ao rebaixar e trazer o riso como mote do ato, discutia-se, no seio dos festejos populares, assuntos sérios, reconfigurados pelo baixo material, encarnado nos corpos grotescos e nas suas vestes.

É comum na festa de carnaval, sobretudo no Recife, ver os foliões degradarem seus corpos encarnando imagens grotescas nas suas fantasias como o ato de constituir suas palavras, de comunicação, mais diretamente, com seus outros sobre determinados temas sociais, temas sérios retratados de forma cômica, como já mostrei alguns casos aqui. Vestem-se de políticos para recriminarem escândalos de corrupção ou para homenageá-los, celebram personalidades da cena cultural ou mesmo da Indústria Cultural, se travestem de personagens das mais variadas características. No desfile do Galo de 2014, vi no meio da festa um grupo de amigos que saiu fantasiado em protesto à vinda dos médicos cubanos para o Brasil, como se pode ver na figura a seguir:

Figura 69 - Médico “cu bano”



Fonte: Site do Jornal do Commercio, 2014.

A figura do médico é por si mesmo grotesca, carnavalesca, ambivalente. Rabelais mesmo era médico formado e, por isso, usou toda sua experiência para compor imagens cômicas no interior dos seus escritos. O médico encerra uma função fundamental na peleja entre a vida e a morte na essência do corpo do homem. Portanto, ele tem um papel singular no parto e na agonia, ao passo que toma parte nos atos do nascimento e da morte.

Ele trata não do corpo terminado, fechado e pronto, mas daquele que nasce, se forma, fica prenhe, dá a vida, defeca, sofre, agoniza, é desmembrado, isto é, aquele que encontramos nas imprecações, grosserias, juramentos, e de maneira geral, em todas as imagens grotescas ligadas ao baixo material e corporal. O médico é testemunha e protagonista da luta entre a vida e a morte no corpo doente, tem uma relação especial com os excrementos, sobretudo, a urina, cujo papel era preponderante na antiga Medicina (BAKHTIN, 2008a, p. 155).

Vemos, na figura, um folião que degrada seu corpo, ao vestir-se de médico e escancarar o baixo material e corporal: as saídas do corpo, os orifícios, a bunda, o cu. O projeto discursivo do folião é abordar um assunto sério, envolvendo-o pelo riso. Ele não trata somente da figura do médico comum, no entanto de um projeto político que envolve a figura do médico e da população brasileira.

Materializado no conjunto grotesco da fantasia um outro folião que o acompanha, traz um crachá com o seguinte dizer: *Eu uso Phosfoenema no cú*. Aponta uma bisnaga representativa do medicamento às nádegas mostradas no corpo grotesco, o cu que faz alusão ao médico cubano. O médico ainda traz seu rosto encoberto por uma meia máscara que se assemelha a uma barba com o famoso charuto cubano na boca, como se pode ver em detalhes na imagem seguinte:

Figura 70 - Folião vestido de médico cubano de frente



Fonte: Fábio Jardelino, NE10.⁸⁷

Pois bem,

Phosfoenema é um medicamento laxante que tem como substância ativa o Fosfato de Sódio. Esse medicamento de uso retal é indicado para o tratamento de prisão de ventre. Seu mecanismo de ação consiste em drenar água para o intestino, que fica dilatado e estimula os movimentos que provocam a evacuação. Essa ação diminui a dor e os desconfortos abdominais causados pela prisão de ventre (TUA SAÚDE, 2014, online).

Sua palavra, sua expressão, aparentemente grosseria, que expõe as partes íntimas do personagem, do médico, promulgam protesto encarnado em seu corpo grotesco, que corrobora um embate ideológico a respeito do “Programa Mais Médicos”. A atitude de rebaixar os médicos cubanos ao fazer o trocadilho de “Cubano” para “Cu bano”, representado pelas partes baixas do homem, tem no seu projeto enunciativo desautorizar a competência do grupo de médicos que chegam ao Brasil para atender as regiões mais carentes do país, nas quais os médicos brasileiros não chegam a atuarem. Evidencia também as atuais condições da medicina brasileira, ou mesmo a forma como a saúde no país vem se

⁸⁷ Disponível em: <http://produtos.ne10.uol.com.br/carnaval2014/2014/03/01/mais-medicos-e-alvo-de-fantasia-de-folião-galo/>

desenvolvendo. O signo ideológico *cu* e sua materialidade concreta nesse enunciado são simbólicos e possibilitam interpretações variadas.

Ao aludir ao uso do medicamento nos “cu banos” ele reforça, pelo riso, um discurso degradante, político e ideológico. Ao fazer isso, o folião, simbolicamente, valora o médico cubano na mesma axiologia de um peido, que deve ser expurgado das entranhas. Ele visa estimular movimentos que provoquem a evacuação, para diminuir as dores e os desconfortos causados pela prisão de ventre, pelos gases que serão soltos em forma de peido, de bufa, isto é, os “cu banos”.

O folião aparece na foto de costas, mostrando a parte em que o medicamento deve ser injetado, e é, exatamente, essa foto que é publicada com destaque na mídia. É desse modo, pelas costas, que os cubanos têm sido atacados ao desembarcarem no Brasil para atuarem no programa do governo federal. Ao aparecer de costas para as lentes das câmeras o sujeito esconde os traços da sua identidade e abre espaço à alteridade, em que qualquer sujeito que compartilhe do mesmo discurso pode se enxergar, tomar o lugar daquele corpo deformado, aberto, nu.

Na bula do medicamento encontrei a seguinte descrição do Phosfoenema: “é um produto destinado a promover rapidamente a evacuação intestinal seja através da enfermagem ou do próprio paciente” (CRISTÁLIA, 2014). O medicamento se torna ambivalente ao promover a autonomia do sujeito, que se assim o desejar, pode injetá-lo sem mostrar suas partes baixas a outrem, sem inclusive necessitar do médico ou do enfermeiro que o aplique. Ele serve para aliviar a dor para expurgar o velho, para fazer nascer o novo, para libertar o sujeito que dele o necessita. Nesse mesmo texto, a empresa farmacêutica apresenta os modos de uso do medicamento, como se pode averiguar na figura a seguir.

Figura 71 - Uso do Phosfoenema

MODO DE USAR:

Antes de usar, retire a capa protetora da cânula retal.

Com o frasco para cima, segure com os dedos a tampa sulcada. Com a outra mão, segure a capa protetora, retirando-a suavemente (vide ilustração).



Escolher a posição mais conveniente, entre as citadas nas ilustrações.



LADO ESQUERDO

Deitar sobre o lado esquerdo, com os joelhos em flexão e braços relaxados.

JOELHO - TÓRAX

Ajoelhar-se e, em seguida, baixar a cabeça e o tórax para a frente, até que o lado esquerdo da face repouse na superfície, deixando os braços em posição confortável.



AUTOADMINISTRAÇÃO:

O processo mais simples é assumir a posição indicada, deitado sobre uma toalha, colocada de preferência, no piso do banheiro.

Com pressão firme, inserir suavemente a cânula no reto, comprimindo o frasco até ser expelido quase todo o líquido. Retire a cânula do reto.

Fonte: http://www.2cristalia.com.br/bulas/Phosfoenema_22.1726_III-13.pdf

As posições recomendadas para sua aplicação sugerem o rebaixamento do corpo humano, a aproximação da terra. Assim, traz a cabeça para o baixo e eleva a bunda (cu) ao alto, elabora a inversão topográfica do corpo acabado que evidencia sua incompletude. A indicação do uso de tal medicamento para expurgar os “cú banos” como sugere o folião é ambivalente, é simbólica. Se o orifício retal é o lugar que funciona, tipicamente, como uma saída do corpo, uma de suas fendas, ao ser colocado no alto, no lugar da cabeça, ele tem seu papel invertido: funciona como a entrada, como a salvação, do mesmo modo que a boca (no alto da cabeça) funciona como a entrada de alimentos que sustentam o homem e o salvam das agonias da fome.

A ambivalência se encontra no fato de que ao mesmo tempo em que os médicos cubanos são degradados pela abertura do corpo, pelo vocabulário

grosseiro usado para representá-los, esses mesmos elementos também dão vida, atribuem-lhes novos sentidos pelo rebaixamento, ao serem representados pelo cu, eles são elevados no momento do uso de tal remédio. E a cabeça, a razão, o pensar, a moral e os bons costumes, a medicina brasileira que o critica, são rebaixados, ao serem colocados em justaposição ao cu, ao médico cubano que adentra em nossa cultura para aliviar a dor de milhões de brasileiros, do mesmo jeito que o Phosfoenema aliviará a dor daqueles que não são coniventes com a vinda de médicos estrangeiros para atuarem em terras brasileiras.

Ao expurgar ele dá vida, liberta, ao rebaixar dá outro sentido ao objeto rebaixado e com isso o torna ambivalente e inverte a metamorfose dos disfarces sociais. “O golpes e injúrias são o equivalente perfeito desse disfarce, dessa troca de roupas, dessa metamorfose. As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara; as injúrias e os golpes destronam o soberano (BAKHTIN, 2008a, p. 172). Nesse caso, os médicos brasileiros são destronados por não quererem trabalhar nessas regiões afastadas dos grandes centros urbanos.

A figura do brasileiro que é dependente dos médicos que chegam, de igual modo é rebaixada. Eles são colocados, também, como excrementos que precisam ser expurgados para algum lugar para aliviar a dor, trazer a sensação de paz e de falta de problemas. Portanto, ao pensar na expurgação desses sujeitos como excrementos, fica parecendo que eles é quem são os problemas, ou que ao serem exterminados como peidos fedorentos, todos os males evaporarão com eles. As injúrias encarnadas nesse corpo rebaixado do médico “cu bano”, revela, de certo modo, um medo por parte dos médicos brasileiros, um medo de perder seus postos e prerrogativas. Com isso, no seio da festa popular “brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num alegre espantalho” (BAKHTIN, 2008a, p. 79).

Provavelmente, esses que protestam contra a política pública do Governo Federal não são dependentes da mesma, não são usuários do Sistema Único de

Saúde. O embate é ideológico, o riso é ideológico, são discursos de grupos socialmente organizados e partidários que enunciam nesse encontro de palavras.

O programa “Mais Médicos” foi tema de grande circulação na mídia em geral no ano de 2013 e 2014, uma vez que ele mexe com a ordem das hierarquias estabelecidas no seio da medicina brasileira e da sociedade de modo geral. Muitos dos médicos que vieram de Cuba para trabalhar no Brasil foram hostilizados logo nas suas chegadas ao país, ocasionando protestos de médicos brasileiros, daqueles que inclusive não querem ocupar os postos desses desbravadores cubanos, como se pode ver na reportagem do Jornal Brasil de Fato, publicada na internet em setembro de 2013.

Figura 72 - Protesto em aeroporto contra vinda de médicos cubanos ao Brasil

Xenofobia e racismo contra médicos cubanos



Foto: Jarbas Oliveira/Folhapress

Embora mais de 70% da população apoie a vinda de profissionais estrangeiros, medida tem levantado pontos de vista extremistas e conservadores da direita

10/09/2013

No corpo da reportagem, pode-se ler:

Segundo pesquisa divulgada pela Confederação Nacional dos Transportes (CNT), nessa terça-feira (10), a maioria da população brasileira é favorável à contratação de médicos estrangeiros por meio do Programa Mais Médicos. Das 2.002 pessoas entrevistadas, 73,9% apoiam o programa e 49,6% delas acreditam que ele solucionará problemas graves

relacionados à saúde no país. No entanto, demonstrações de xenofobia, racismo e preconceito reverberaram nas últimas semanas, após a chegada de centenas de médicos estrangeiros, dentre eles 400 cubanos que irão participar do programa por meio do acordo entre o Ministério da Saúde e a Organização PanAmericana de Saúde (Opas). Os recentes episódios demonstraram que as críticas ao programa ultrapassam a questão da saúde pública e chegam ao campo político e ideológico (FREIRE, 2013).

Nesse sentido, vejo pelo riso que a palavra como signo ideológico, transgride os corpos carnavalizados da festa, ao procurar evidenciar pensamentos, atitudes, tomadas de decisão, atos responsáveis que se materializam nos discursos em circulação, ao colocar em embate forças ideológicas pelo encontro de palavras. O rebaixar nesse sentido, não é ingênuo, ao contrário, se arma como uma ação ideológica de confronto de pensamentos políticos, de tomadas de posição na esfera ética. O rebaixamento, a aproximação da terra é ambivalente, pode parecer hostil, mas por outro lado eleva a condição da medicina cubana.

Uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade (BAKHTIN, 2008a, p. 70).

Se eles são os cus da medicina, é do cu que faz renascer, que expurga o alimento acabado, devorado em excrementos, é por esse orifício que o corpo se abre ao mundo para trazer vida, para adubar a terra que faz nascerem outros alimentos. Se os médicos cubanos são rebaixados por esse vocabulário injurioso, em mistura com um vocabulário erudito, eles também são elevados a categoria de salvação, posto que venham cuidar de vidas, fazer o doente renascer, renovar as esperanças daqueles sujeitos já em estado de morte. Nesse sentido eles se tornam as esperanças do povo.

Nessa palavra, que se materializa no corpo dos foliões,

encontra-se uma espécie de objeto às avessas, de objeto denegrado, uma inversão carnavalesca. A negação remaneja a imagem do objeto denegrado, muda principalmente sua posição no espaço, tanto do objeto inteiro como de suas partes; transporta-o inteiro para os infernos, põe o baixo no lugar do alto, ou o traseiro no lugar do dianteiro, deforma as

proporções espaciais do objeto, exagerando desmesuradamente um único de seus elementos em detrimento de outros (BAKHTIN, 2008a, p. 360).

Os signos ideológicos que compõem as palavras dos foliões que se manifestam contra os médicos de Cuba, se apresentam como elementos do realismo grotesco, voltadas para o chão, para as aberturas e orifícios do corpo humano que são representativos da comédia, do riso, da transgressão. No chão da festa popular seus corpos funcionam como palavras, como signos ideológicos que valoram o mundo, que inclusive procuram abafar outras palavras, outras vozes que constam em seus corpos, outras palavras que também são enunciadas a respeito dessa temática.

O tema não apareceu no Galo somente como alvo da carnavalização, o Ministro da Saúde Arthur Chioro, direto de um dos camarotes da festa, também falou sobre o tema ao Diário de Pernambuco:

Pela primeira vez no Galo da Madrugada, o ministro da Saúde, Arthur Chioro, comentou o aumento de salário dos profissionais cubanos contratados no programa Mais Médicos, do governo federal. O ministro destacou que a medida faz parte do aperfeiçoamento do programa, que foi lançada em 8 de julho de 2013. "Hoje são 9,5 mil médicos atendendo a população de mais de 700 municípios, que nunca contaram com médicos, atendendo nas periferias das grandes cidades. No Norte e Nordeste, temos a cobertura de quase 100%", afirmou.⁸⁸

Percebe-se, pois que na festa popular a seriedade e o riso andam de mãos dadas, convivem e se digladiam na mesma cronotopia. Trago apenas esse exemplo, dos muitos que vi desfilarem diante dos meus olhos no chão da folia do Recife, para mostrar que o riso da festa carnavalizada é lugar de encontro de palavras distintas, de palavras sérias inclusive. Ao ver a fantasia do “cu bano”, eu ri e percebi que ali eu ria de mim mesmo, da minha própria condição de sujeito que necessita desse “cu bano”, tanto na acepção metafórica quanto na utilitária do

⁸⁸ Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2014/03/01/interna_politica,492050/no-galo-ministro-da-saude-diz-que-aumento-do-salario-de-medicos-faz-parte-do-aperfeicoamento-do-programa.shtml

próprio órgão. O chão da festa, o palco do povo, estava impregnado de palavras ideológicas e subversivas pelos elementos grotescos, por esse riso revolucionário. Ali eu alarguei minha apreensão do caráter grotesco ambivalente nos dias de festa, pois eu vivia, intensamente, o brinqueado do carnaval nas ruas do Recife e via tais elementos espalhados por toda parte, em todos os corpos, inclusive no meu.

Compreendi o que diz Mikhail Bakhtin a respeito da vivência dos foliões nos dias da festa carnavalesca, ao afirmar que

os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 2008a, p. 6).

Para abarcar a finura, os múltiplos sentidos e o entusiasmo dos distintos elementos grotescos, é necessário os espiar sob a perspectiva da unidade da cultura popular e da visão carnavalizada do mundo, caso contrário eles tornam-se impotentes e insignificantes. Ao encarnar o riso como um aspecto radical, o realismo grotesco desperta a simpatia não pelas expressões externas e protocolares da bufonaria, entretanto, pelas suas convenientes fontes no mundo cotidiano, pela comicidade da existência humana. Assim, avalia que a capital fonte do riso é a oportuna agitação da vida, o porvir, a alternância, a alegre relatividade da existência, a ambivalência entre o velho e o novo, a morte e a vida, pelo corpo e suas aberturas para o mundo, seus orifícios, suas saliências e deformidades.

Ao levantar o estandarte da alternância e da ambivalência, os excrementos aparecem com força nas manifestações da cultura popular, posto que eles tenham uma função basilar na constituição das imagens grotescas. Eles são simbólicos e metaforizam o rebaixamento e a elevação da condição humana, por isso, figuram nas manifestações que têm os aspectos cômicos como fios condutores. Enquanto que as

atividades que dizem respeito aos aspectos mais formais, nos recintos da oficialidade, os atos éticos são representados pela parte alta, pelo pensar, pela razão, pela moral, pela classe detentora dos bens, não são motivos pelos quais o povo busca transgredir suas condições. Os excrementos despedaçam as raias do corpo acabado.

Os excrementos se concretizam das mais variadas formas na vida festiva do carnaval do Recife, desde aquele sujeito que mijá e caga na rua - sem vergonha de mostrar suas partes íntimas - até a representação desses atos nos mais variados arquétipos, como pude ver na apresentação do Boi da Mata, no Encontro de Bois e Ursos de Carnaval, no Pátio de São Pedro, no carnaval de 2014.

Figura 73 – Homem cagando (Boi da Mata)



Fonte: Encontro de Bois e Ursos de Carnaval. Pátio de São Pedro, 2014. Fotografia de Hélio Pajeú.

A impressão ambivalente dos excrementos, seu pacto com a ressurreição e a renovação e a sua função característica no triunfo sobre o temor aparece aqui claramente. É a matéria alegre. Nas figuras escatológicas mais antigas os excrementos estão ligados à virilidade e à fecundidade. Por outro lado, os excrementos têm o valor de alguma coisa a meio caminho entre a terra e o corpo, alguma coisa que os une. São assim algo intermediário entre o corpo

vivo e o corpo morto em decomposição, que se transforma em terra boa, em adubo; o corpo dá os excrementos à terra durante a vida; os excrementos fecundam a terra, como o do corpo morto (BAKHTIN, 2008a, p. 151).

O movimento corporal que encontramos no ato de defecar, de cagar, de expurgar os excrementos das vísceras é rebaixador. Ele obriga o homem a sair da sua posição de alto e se aproximar da terra, se abaixar, se justapor ao chão, como vemos fazer o personagem na foto adiante. No ato de defecar, como já o disse, encontramos o movimento ambivalente do velho e do novo. Têm-se o alimento velho, devorado, sem serventia alguma para o corpo que é lançado no mundo como o novo, como o excremento fecundo.

Figura 74 - O homem cagando de cócoras



Fonte: Encontro de Bois e Ursos de Carnaval. Pátio de São Pedro, 2014. Fotografia de Hélio Pajeú.

A fim de ter uma compressão justa dos gestos e imagens populares carnavalescos, tais como a projeção de excrementos ou a rega com urina, etc., é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que

engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. Cada uma das imagens tomadas separadamente subordina-se ao seu sentido, reflete a concepção única do mundo que se cria nas condições, embora exista isoladamente. Na sua participação nesse todo, cada uma dessas imagens é profundamente ambivalente: ela tem uma relação substancial com o ciclo vida-morte-nascimento (BAKHTIN, 2008a).

Na manifestação do Boi da Mata, o personagem que caga a vista de todos, e por vezes nos assusta quando lança o tolete em direção daqueles que o rodeiam, tem a função de lembrar a cada sujeito que o assiste da sua humanidade constitutiva, de rebaixar o nosso pensamento ou lembrar que aquele ato é comum em nosso dia a dia. Ele nos lembra que todos nós cagamos, que existe um verbo que praticamente não conjugamos em público: cagar. Isso, porque falar sobre tal ação humana é interdito, é vergonhoso, nos causa vergonha quando estamos relacionados ao fato, mas nos faz rir quando é o outro que caga, o outro que peida, que mija. Tal arquétipo nos lembra uma necessidade básica do homem, que configura o mundo grotesco em grande parte: a satisfação das necessidades naturais. Ele nos obriga a lembrar também que nos dias de festa, muita gente extrapola as regras de decência e mija e caga no meio da rua, basta andar pelas ruas de qualquer cidade nos dias de festa para sentir os aromas.

O carnaval permite o homem sair dos trilhos da vida normal, o permite trocar o banheiro pela rua, o sanitário por uma moita, pelo muro, pela praça onde se dão as interações festivas com a finalidade de satisfazer suas necessidades fisiológicas. A festa na rua permite a quebra das regras de compostura e, assim, os excrementos se tornam ambivalentes: a relação sexual, o beijo, a mijada, a cagada.

As imagens dos excrementos e da urina são ambivalentes como todas as imagens do baixo material e corporal: dão à luz e renovam; são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a morte e o nascimento, o parto e a agonia estão indissolúvelmente ligadas [...]. É por isso que a satisfação das necessidades naturais acompanha quase sempre os alegres espantelhos que o riso cria como substituto ao terror vencido, e é por isso que essas imagens estão indissolúvelmente ligada a imagem dos infernos. Pode-se afirmar que a satisfação das necessidades é a matéria e o princípio corporal cômicos por excelência, a matéria que melhor se presta à encarnação degradada de tudo que é sublime (BAKHTIN, 2008a, p. 130).

Desse modo, o arquétipo ao cagar na praça na frente de todos, apenas simboliza, na esfera da representação, um ato real que ocorre nas ruas nos dias de festa e me lembra da minha humanidade, que como homem que não controlo, totalmente, minhas necessidades fisiológicas posso, muito bem, fazer isso se estiver demasiadamente apertado para liberar meu corpo, para me libertar, para vencer o medo e o temor de cagar nas calças, por exemplo, e ser motivo de riso. E por isso mesmo, eu ri da cena, nós todos ali presentes rimos, ao nos depararmos com uma imagem cômica como essa. No entanto, estamos rindo de nós mesmos, por sabermos que temos a necessidade de concretizar tal ato todos os dias e mesmo assim ter vergonha de falar disso em público.

Ao andar pelas ruas de Recife nos dias de festa, uma de minhas amigas me chamou para procurar o banheiro químico mais próximo. Ao nos depararmos diante de um, ali na região da Avenida Guararapes, as filas eram quilométricas. Ela entrou na fila para usá-lo, eu por outro lado, me aproximei do muro em que vários outros rapazes se encontravam mijando, abri a braguilha e mijei ali mesmo. Sem pudor, sem medo, sem temor. Todo mundo fazia isso, pois era permitido.

Ao aliviar minha situação fiquei-a esperando por ali. Pouco tempo depois lá vinha ela morrendo de rir e ao perguntar o que havia acontecido, tive como resposta: - *Rapaz, tinha um tolete tão grande no banheiro que eu entrei que nem consegui me concentrar com o fedor, imaginando o tamanho do rabo que havia deixado aquilo ali.* Caímos, ambos, na risada quando ela disse que tinha mijado de pé e que deveria ter feito isso era ali mesmo no muro em que eu fiz, pelo menos seria mais rápido. Imediatamente, lembrei da cena do personagem no encontro de Bois, retratado na figura anterior, e vi que ele nada mais era que um espaço para a alteridade, que eu naquele momento me via em seus atos, que via minha amiga.

Ao fazer isso na festa, nos sentimos livres, mas claro pela liberdade que a festa permite. Ao ir ao centro da cidade num dia normal para fazer uma compra no comércio, jamais eu teria coragem de fazer isso, porque as circunstâncias não

consentem. Porque nos outros dias o medo volta a imperar, as regras de decência voltam a se impor pela oficialidade.

Todas as excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal: o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo – efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados (BAKHTIN, 2008a, p. 277).

Ao falar dos excrementos, da cena fotografada no seio da cultura popular carnavalesca, nas manifestações do Boi de Carnaval, ao tocar de leve na relação do riso e da seriedade, me lembrei do filme *O Nome da Rosa*, de uma fala de Jorge de Burgos, quando este tentando proteger o livro do perigo afirma que: - *O riso é o inimigo do temor. Sem o temor ao demônio as pessoas não precisam de Deus.*

Na época em que assisti ao filme, a fala cega do monge tornou-se Eco profundo na minha mente, fazendo-me remeter quase, instantaneamente, a esse estudo de Bakhtin (2008a) que tenho discuto nesse trabalho. Lá pela página 34, ele afirma que por um longo tempo foi apregoado que o “riso foi enviado à terra pelo diabo, apareceu aos homens com a máscara da alegria e eles o acolheram com agrado”. Essa temorização do riso e, conseqüentemente, de tudo aquilo que alude ao baixo material advindo do realismo grotesco, aos excrementos encontrados na obra de Rabelais, me faz hoje compreender a interdição existente de todos esses atos, intrinsecamente, humanos, esse ato executado pelo arquétipo do Boi.

Tais atividades que encarnam a ambivalência da carnavalização foram expurgadas do convívio social, de modo que foram instaurados lugares específicos para se falarem delas, para se rirem delas e para praticá-las. Assim, as manifestações do realismo grotesco por suas características libertadoras por meio da transgressão e da quebra da ordem das coisas foram, então, interditas de nossas ações éticas

cotidianas por uma moral, extremamente, ideológica, muitas vezes, até pelo próprio riso que desde outrora tanto tememos e que apesar de nos libertar, também nos cerceia em sua forma satírica e reduzida. Como é o caso do cagar: não se deve fazer em local público, tampouco falar disso em ocasiões formais.

Essa interdição que carrega em si um cunho de poder ideológico, se concretiza até aqui no word que pede para eu trocar a palavra “cagar” por “defecar”, sugerindo que a simples mudança do signo ocasione uma assepsia no seu sentido. Era só o que me faltava! A conversa com minha amiga, o presenciamento da cena do personagem do Boi e lembrança do filme, me ajudaram a recuperar uma de minhas memórias de infância, que mais uma vez me faz reconhecer o grotesco presente em minha vida desde sempre. Vou contar ela aqui.

Quando criança, eu nunca entendi porque na quaresma todo mundo na minha cidade cobria os santos expostos na sala com um lençol branco, e ainda não entendo bem. O fato é que na semana santa os santos ficavam todos cobertos e isso me despertava a curiosidade. Um dia perguntei pra papai porque acontecia aquilo e ele me enrolou, talvez não o soubesse também e apenas seguisse a tradição cultural, contudo, me disse: - *Porque na semana santa protegemos os santos do que não presta. Para não verem as coisas feias que fazemos! É como manda a lei. É o mistério.*

Não entendi muito bem. Até hoje não sei bem o que é esse “o que não presta” de papai. Pois bem, além de não comer carne não se poderia fazer o que não se prestasse. Não podia matar passarinho durante esses dias isso; também não prestava. Não podia falar palavrão. Não podia um monte de coisas boas...

Papai nunca teve vergonha de suas necessidades fisiológicas, então em qualquer lugar que estivesse, conversando sobre política ou religião, sempre se ouviam, no meio da conversa, peidos estrondosos ou bufas fedorentas que ele soltava e continuava a fazer o que estava fazendo com maior cara lisa. Porém, na tentativa de descobrir o que era que não prestava, observei papai e percebi que durante a semana santa isso não acontecia, sobretudo, na frente dos santos cobertos.

Numa noite de sexta feira santa estávamos assistindo televisão todos reunidos na sala de casa e me lembro de que apareceu a Elba Ramalho cantando num programa de televisão. Aí eu fiquei pensando se ela também fazia o que não prestava. Não me contive e perguntei para papai se ela cagava e ele me disse, se esforçando para segurar o riso: - *Caga sim, um tolete bem grande. Mas hoje não é dia de falar dessas coisas menino besta.*

Entendi então que cagar na semana santa também não prestava e devia ser esse um dos motivos do lençol nos quadros, e foi aí que cagar pra mim se tornou uma coisa feia que fazemos, um interdito. Então, pensei que falar de bosta na sexta-feira santa também não era coisa que prestasse. Rir então não prestava mais ainda.

Em um momento daquele começo de noite minha irmã mais nova se levantou da cadeira, se retirou da sala numa discrição tamanha e se dirigiu à cozinha, retornando poucos minutos depois. Após sua entrada na sala, ao sentar novamente, um cheiro terrível, imaginado de quais entranhas havia nascido, pelo menos por mim, tomou conta da extensão do ar naquele ambiente e causou algo interessante. Imediatamente, meu pai peidorreiro ergueu a voz e disse sem hesitar: - *Quem é que tá abrindo o cu aqui?* Coitadinha da minha irmã, querendo se enfiar debaixo da cadeira, disse: - *Foi eu, mas eu peidei na cozinha.* E ele retrucou: - *Ah sua nega nojenta e a cozinha é lugar de se peidar?.* Ela sem graça, respondeu: - *E eu ia peidar onde?.* Ele meio bravo, disse: - *E tu peida e vem pra sala? E por acaso o fedor não vem atrás não?*

O acontecimento que fez minha irmã ficar vermelha diante de todos os presentes, fez também com que eu e minha outra irmã do meio caíssemos na gargalhada, que esquecêssemos que aquele não era um dia pra rir. Nosso riso liberto foi logo fenecido pelo olhar severo e sério de papai. Logo lembrei: - *Opa rir na sexta-feira santa não é algo que preste, muito menos peidar na cozinha.* E continuei tentando segurar o riso.

Há muito que não me lembrava dessa história, e ela hoje veio cair na minha lembrança, justamente, por me deparar com essa discussão sobre os excrementos no realismo grotesco e a forma do riso em relação com a seriedade. Ela, assim

como muitas outras me lembram porque escolhi o realismo grotesco como unidade temática dessa minha pedra-tese. Esse evento singular do meu existir, me lembrou, pelas palavras de Bakhtin (2008, p. 76), que

o riso festivo e livre não dissimulava jamais a violência, que ele não levantava nenhuma fogueira, que a hipocrisia e o engano não riam nunca, mas pelo contrário revestiam a máscara da seriedade, que o riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas de consciência da força que estava ligado ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria o caminho (BAKHTIN, 2008a, p. 83).

Esse mesmo riso liberto, essas imagens grotescas, os excrementos constituem a liberdade da festa de carnaval. No chão da rua, separado dos camarotes, vemos toda a gama de representação do baixo corpóreo, relacionado aos aspectos sexuais, inclusive, como também ser encarnado o exagero como um elemento de transgressão, como ocorre no caso dos bonecos gigantes que recheiam uma parcela da cultura carnavalesca de Pernambuco. “Temos diante dos olhos a imagem de um corpo grotesco grandioso, ao mesmo tempo que toda uma galeria de figuras carnavalescas (os bonecos confeccionados por ocasião do carnaval apresentam geralmente as mesmas anomalias) (BAKHTIN, 2008a, p. 287).

As figuras a seguir, mostram bonecos que quebram com a própria linha do corpo acabado pelo prolongamento grotesco do mesmo. Na primeira se pode reparar na corporatura de um boneco gigante no desfile de 2009, feito com os traços singulares de Enéas Freire⁸⁹, principal fundador do Galo da Madrugada.

⁸⁹ “Eu faço parte do carnaval desde que eu nasci”. Enéas Freire nasceu numa família apaixonada pela história e cultura de sua cidade, a cidade do Recife. Nos anos 30, funda o Clube Carnavalesco Papagaio Louro, e em 1978 funda com um grupo de amigos da comunidade o Clube de Alegorias e Críticas Galo da Madrugada, o qual se tornou o primeiro presidente. Além de presidente do Clube de Máscaras Galo da Madrugada, Seu Enéas Freire também preside o Bloco das Ilusões – um bloco de Pau e Corda formado por mulheres, as esposas dos diretores do Galo. Ele trabalha nessa atividade pelo prazer “faço pelo amor que tenho pela história e tradição do bairro de São José, nascedouro das primeiras agremiações carnavalescas do Recife. Tento reviver a cada desfile as verdadeiras origens do carnaval de rua (DOSSIÊ DE CANDIDATURA DO FREVO AO PATRIMÔNIO IMATERIAL, 2011).

Figura 75 - Galo da Madrugada de 2009



Fonte: <http://www.galodamadrugada.org.br/index.php/o-galo/o-galo>

Nesse elemento grotesco da cultura popular temos o lugar da identidade, é Neinha, como o chamam os amigos, e ao bater os olhos em seu destaque, no meio da multidão o folião o reconhece na grandiosidade do boneco, nos seus traços singulares. Ele inclusive se apresenta sozinho, acompanhado apenas das almas penadas que ajudaram a fundar o bloco.

Nos vários bonecões que compõem o desfile do Galo, com o tema da paz em 2001, vêm-se eles perdidos da imensidão do povo, na próxima figura. Eles, ao contrário do boneco de Neinha, da figura acima, não apresentam traços de identidade singular. Eles, inclusive, apagam as identidades dos sujeitos que os carregam, que os fazem flutuar e deslizar no meio da multidão, para abrir espaço ao reconhecimento da alteridade. Ali no meio do povo eles se juntam ao povo e podem ser qualquer um, qualquer sujeito, pode ser a mim que o contemplo e ao mesmo tempo pode ser o outro, o qual os seus braços alongados incomodam, ao bater na sua cabeça no meio da passagem da folia.

Figura 76 - Bonecos gigantes no meio do povo



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

Eles são representantes ativos da cultura popular, por juntarem o mesmo e o diferente no próprio espaço e tempo, na sua própria corporeidade grotesca que preserva o exagero, que invalida as formas do corpo acabado, que se aproxima mais do alto, é no alto que os bonecos gigantes ficam, mas é de baixo, do povo, que vem sua sustentação. Essa reversão da vida pelo aspecto bufo é mostrada a todo o momento no vivenciar da liberdade no chão da festa do carnaval do Recife, nas roupas, nos dizeres, no comer e nos movimentos dos foliões que tomam as ruas da cidade, transformando o seu Centro Antigo em espaço novo de transgressão pela imagem de uma estética grotesca. Geralmente, os bonecos gigantes são caracterizados com os traços da alegria, da vivacidade das cores que dão o tom da festa e que também tomam os rostos dos foliões.

Esses bonecos se armam como espaços de deslocamento da alteridade e da identidade: para a alteridade, quando aparecem sem traços singulares de qualquer sujeito e, desse modo, qualquer folião da festa pode identificar-se com eles, ao estabelecer uma possibilidade de se ver refletido na sua grandiosidade corpórea e na sua pequenice, se comparada à multidão do qual faz parte. Eles são lugares da

alteridade, também, por representarem a alegria ambivalente e transgressora que toma os foliões nos dias da festa, pelos quais qualquer sujeito pode se reconhecer. São da identidade quando aparecem singularizados com traços pessoais, como no caso do boneco de Enéas Freire.

Figura 77 - Detalhes dos rostos dos bonecos gigantes



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do nascimento à evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressos (ou esboçados) em outra forma (BAKHTIN, 2008a, p. 22).

Essa ambivalência regeneradora é o que faz dessas imagens parêmi-
incongruentes que se ajeitam deformadas, imprevisíveis e apavorantes se
ressalvadas pelo olhar da estética Clássica, já estabilizada e acabada. Nelas há uma
atribuição dessemelhante de sentido, de regeneração, porém, sem desviar do seu
conteúdo e matéria habitual: o acasalamento, a prenhez, o parto, **o aumento
corporal**, a vetustez, a desagregação e o dilaceramento corporal, a consternação, o

comer, o beber, o contentamento das necessidades naturais e fisiológicas, os órgãos genitais, a barriga, o falo, os seios, os orifícios, os excrementos etc., com todas suas materialidades adjacentes continuam por serem subsídios elementares do aparelho de imagens grotescas que aparecem nas manifestações da cultura popular ainda hoje (BAKHTIN, 2008a).

Tais aspectos desprendem-se e arrostam os conceitos modelares e tradicionais do corpo humano acabado, perfeito e em total maturação, isto é,

um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia seus limites e põe em campo outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha (BAKHTIN, 2008a, p. 279).

O homem não é qualquer coisa fechada e acabada; ao contrário, ele é inacabado e aberto. Seu corpo tem a disposição de, ininterruptamente, exceder os limites do acabamento, por isso ele é grotesco. O corpo grotesco é um corpo em crescimento contínuo, aberto, coletivo. “A imagem que se formou e desenvolveu nas condições da concepção grotesca do corpo é a do corpo coletivo, do conjunto do povo, e assim é aplicada à vida corporal privada do indivíduo pertencente a uma classe social” (BAKHTIN, 2008a, p. 254).

A multidão que forma o Galo da Madrugada é um típico exemplo dessa corporeidade coletiva, dual, em devir. Na década de 1990, o bloco extrapolava o sucesso dos anos antecedentes, arrastando às ruas do centro da cidade uma multidão incontável de, aproximadamente, um milhão de brincantes, que dançavam, pulavam e cantavam sob a claridade do céu de Recife. A ordem era brincar e pular, deixando parecer que o povo era movido a frevo e empolgação (SOARES, 1992).

Por trás da sua popularidade há uma explicação: amor ao carnaval, planejamento e bastante disposição, uma mistura que o abona o título de maior bloco do mundo. A mesma receita de todas as outras manifestações do carnaval do Recife,

apenas com uma diferença: o reconhecimento e apoio da ordem oficial. Em 1995 a valoração atribuída ao Galo da Madrugada, de maior bloco carnavalesco da terra, oficializou-se com o agraciamento pelo *Guinness Book*, num desfile com cerca de um milhão de foliões. No livro dos recordes o bloco é citado nas edições de 1995 e 1996, nas páginas 204 e 156, respectivamente, como se pode ver nos recortes a seguir:

Figura 78 - Galo da Madrugada no Guinness Book de 1995⁹⁰

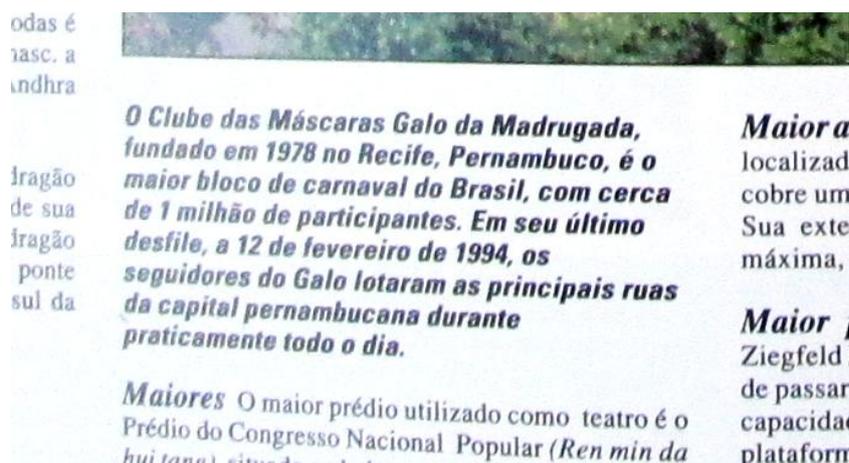
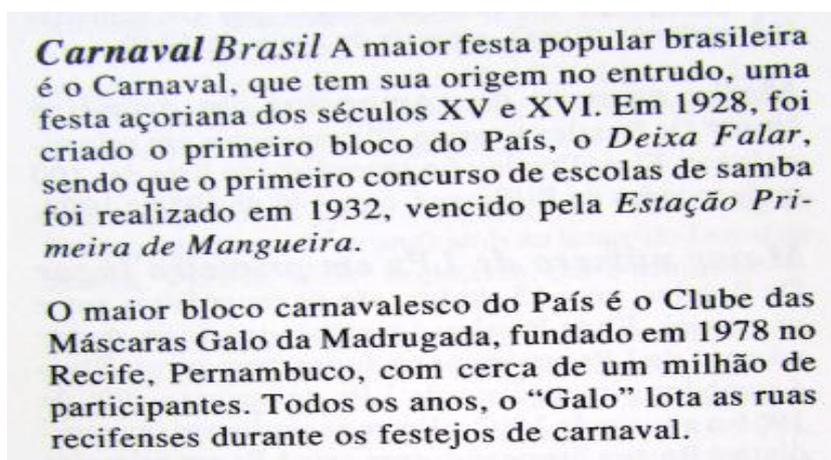


Figura 79 - Galo da Madrugada no Guinness Book de 1996



Em comemoração, a reverência da majestade do carnaval do Recife, a Prefeitura da Cidade compôs sua representação estética e pôs, em 1995, um gigantesco galo sobre o Rio Capibaribe, tornando ainda mais suntuosa o reinado

⁹⁰ *Novo Guinness Book*, 1995: o livro dos recordes. [The Guinness Book of Records]. Anna B. de Sa Woodward (Trad.). São Paulo: Três, c1994, c1995.

de Momo. Em 1996, a apoteose do desfile ganhou ainda mais cor e brilho: camarotes, sombrinha gigante, casal de Rei e Rainha do Maracatu sobre o Rio Capibaribe e um Galo bem mais gigantesco, com 34 metros de altura, dessa vez montado na Ponte Duarte Coelho⁹¹ – onde é posto até hoje⁹². Era oficial, a estética grotesca se concretizava com maior nitidez como o elemento que dá o tom a festa carnavalesca, como aquilo que abre o coração da cidade para o povo ao ter um galo gigante em cima da ponte que dá acesso ao centro do Recife.

Figura 80 - Galo sobre a ponte Duarte Coelho, 1996



Fonte: Acervo do Galo da Madrugada. Documento fotografado por Hélio Pajeú.

O gigante é por definição a imagem grotesca do corpo, diz Bakhtin (2008a, p. 299). A obra de Rabelais está recheada de gigantismos e exagerações. O excesso, o hiperbolismo, a superabundância, são os sinais alegóricos mais acentuados do

⁹¹ A ponte Duarte Coelho liga as avenidas Conde da Boa Vista e Guararapes, no centro do Recife. Ela foi construída no final do século XIX, em ferro, e inicialmente servia aos trens que se deslocavam para os subúrbios do Recife. Em 1915, em seu lugar foi iniciada a construção de uma nova ponte, em concreto, que foi inaugurada em 1943, e que existe até hoje servindo ao tráfego de veículos e como poleiro do Galo nos dias de carnaval.

⁹² Texto de Anderson Maia, publicado em 2013 no site do bloco, intitulado “O galo” que conta um pouco da história do Galo da Madrugada. Disponível em: <http://www.ogalodamadrugada.com.br/index.php/o-galo/o-galo>

estilo grotesco. Em toda a concepção da festa popular o exagero sempre foi positivo, desde os ditirambos gregos que carregavam falos gigantes em homenagem a safra de uva e em louvor a Dionísio (deus do vinho e da fecundidade) até o galo da madrugada, que representa o povo em festa na rua na figura de um animal com aspectos monstruosos. Isso simboliza o tamanho do povo, a força do povo e a sua monstruosidade.

Uma das formas mais antigas de hipérbole e de grotesco hiperbólico era justamente o aumento extraordinário do tamanho de certos produtos alimentares; nesses crescimentos da matéria preciosa é que se revelou pela primeira vez a significação positiva e absoluta da imensidade e da qualidade da imagem artística. Essa hiperbolização do alimento é paralela às mais antigas hiperbolizações do ventre, da boca e do falo (BAKHTIN, 2008a, p. 159).

As formas que compõem o exagero na festa popular “não são, com efeito, dirigidas contra o que não deviam ser. Além disso, no grotesco, o exagero é de um fantástico levado ao extremo, tocando a monstruosidade [...]. o grotesco é uma caricatura, mas levada até os extremos do fantástico” (BAKHTIN, 2008a, p. 267).

A monstruosidade do Galo em cima da ponte funciona como o elemento que autoriza o povo a tomar conta das ruas no sábado de carnaval. Autoriza porque ali ele se torna o dono da rua, ele é a oficialidade provisória, ele é o elemento de reversão da ordem das coisas, é ele quem canta e quem manda no pedaço. O Galo é o povo, apesar de, a cada ano, aparecer marcado por traços de identidade, ele é o lugar máximo de abertura ao outro. Em 2014, o tema do desfile do Galo foi uma homenagem à Ariano Suassuna e a sua gigantesca figura do galo em cima da ponte trazia traços dos homenageados do carnaval: Antônio Nóbrega e o Frevo.

Figura 81 - Galo sobre a Ponte Duarte Coelho, 2014



Fonte: Diário de Pernambuco, 2014.

O Galo desse ano trazia embaixo de uma asa a rabeca de Antônio Nóbrega, e na outra uma sombrinha de frevo, nele se identificava o artista, mas também me identificava ao perceber minha grandiosidade enquanto povo em festa; a rua era minha. Ela apareceu majestoso, sob um eixo que o girava em 360 graus, de modo que ele podia observar a multidão e se deixava observar por todos os ângulos.

Figura 82 - Detalhes do Galo de 2014



Fonte: JC Online, 2014⁹³.

⁹³ Disponível em: http://jconlineimagem.ne10.uol.com.br/imagem/galeria/2014/03/01/3083_avulsa/normal

Em 2014, tive o privilégio de ver de perto à cidade do Recife se vestir de cores e de signos para abrir suas veias aos festejos da cultura popular. Tive a oportunidade de ver o Galo abrir as ruas para o povo passar, para o povo vivenciar suas liberdades e suas alegrias carnavalescas. Tive a oportunidade de ver o Boi e o Urso abrirem o Pátio de São Pedro para a encenação grotesca da vida, remodelarem a Avenida Dantas Barreto recheada de Catirinas, Mateus, Bois, Emas, Caiporas, Índios, Diabos, Anjos, Caçadores, Italianos, Ursos, Bois e foliões de todas as espécies.

Para mim, é, exatamente, por se basear nas materialidades imediatas do realismo grotesco que a estética da cultura popular no carnaval do Recife permite que cada voz que a compõe se torne única e constitutiva do intercâmbio verbal, que cada ponto de vista dos sujeitos possa ser trazido, nas suas singularidades, nas suas variantes de mundo, para dentro da concepção transgressora da festa, que possam transgredir a ordem das coisas pelo corpo grotesco individual e coletivo em devir, em transformação.

O desfile do Galo da Madrugada como patrimônio público, garante ao Estado, não só a perpetuação daquela tradição cultural, mas das circunstâncias econômicas que a envolvem, visto que a enorme dimensão da festa, fixa Pernambuco como uma importante rota turística no período do carnaval, fora os investimentos que são feitos por patrocinadores, emissoras de televisão e sites da internet que atualmente transmitem o evento do Galo da Madrugada, ao vivo, para diversos países, difundido a cultura pernambucana pelos quatros cantos do mundo (IANINO, 2012, p. 8).

Isso tudo poderá acontecer com qualquer outra manifestação da cultura popular do carnaval do Recife, no momento em sua alma grotesca desabrochar também na oficialidade e as fazerem renascer. O galo não é apenas o galo, é a multidão que o forma, que forma a coletividade. Ele é um gigantesco encontro de palavras, no qual se está o mesmo e também está o diferente. No interior do galo eu também era o galo, logo ele é o lugar da identidade e da alteridade, lugar de constituição e enraizamento de atos. Do mesmo modo que nas apresentações do Urso e do Boi, qualquer sujeito pode-se ver na pele dos animais e dos arquétipos. O

horário de apresentação do Galo, do Boi e do Urso, são durante o dia. No entanto, o número de foliões que acompanham as agremiações é bem distinto, do mesmo modo que o espaço em que ocorrem. As várias agremiações de Urso e o Boi se espremem no Pátio de São Pedro, enquanto o Galo toma de conta de boa parte da zona comercial do centro do Recife.

Em ambas as manifestações aparecem à figura de um animal que ao ser elevado ou rebaixado, simboliza o homem em interação, em devir, em transformação. Em ambas encontramos elementos grotescos de transgressão da ordem das coisas, ainda que o Galo tenha adentrado a esfera da Indústria Cultural e as outras sejam vistas, pela oficialidade, ainda como espólios do folclore. Em todas essas manifestações há uma representação do todo pela parte, pelas alegorias, pelos corpos grotescos.

Para enraizar o ato, a participação pessoal de uma existência singular e de um objeto singular deve estar em primeiro plano, já que se você é representante de um grande todo, você o é, sobretudo, pessoalmente. E esse mesmo grande todo, por sua vez, não é composto de aspectos gerais, mas de momentos individuais (BAKHTIN, 2010b, p. 113).

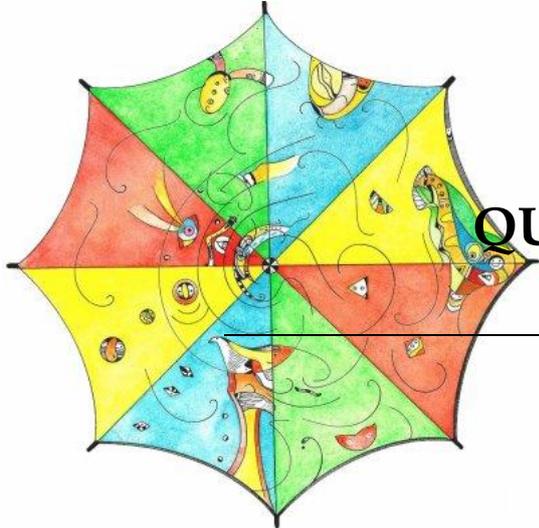
Essa homogeneização do todo que mantém a singularização de cada sujeito no seu interior, torna essas manifestações populares as arenas discursivas, que cita Bakhtin (2009), em que a presença da alteridade; o confronto de ideologias – que não é necessariamente um conflito, mas pode ser também um acordo –; a não neutralização do discurso daquele que enuncia; a troca extralinguística, se harmonizam para produzir, a partir do ambivalente, os sentidos que permeiam a arquitetônica estética desse movimento popular híbrido que encarna aspectos do folclore enquanto tradição, da cultura popular que permite a junção de duas culturas (a oficial e não oficial) na mesma relação de tempo e espaço, da cultura de massa e da Indústria Cultural que procuram alcançar o máximo de sujeitos.

Seus limites são disformes, posto que suas esferas sejam heterogêneas e o seu tamanho é o tamanho do espaço da cidade, é o que couber no coração do

Recife, no espaço público que é transgredido pela estética grotesca materializada nos corpos em dia de folia. No carnaval, tanto as pequenas manifestações que arrastam 100 pessoas, quanto às gigantescas que aglomeram mais de um milhão, têm o seu espaço na rua, ambas abrem as ruas ao povo, ambas permitem a liberdade em folia no espaço público, ambas possuem a mesma força de transgressão da ordem das coisas. Ambas são populares, em alguma acepção do termo, no entanto, nem todas adentram as esferas oficiais.

Uma é amparada pelo projeto ideológico do Estado, enquanto as outras se materializam, apenas como manifestações folclóricas do povo que devem ser resguardadas e preservadas, sob o viés oficial. É aí onde o embate se firma, é aí que se evidencia que os sentidos de cada coisa do mundo podem a qualquer momento causar uma revolução, podem tomar uma dimensão monstruosa, podem ressuscitar a qualquer instante e remexer na ordem das coisas que compõe o universo da vida.

O carnaval, então, se configura como uma festa ideológica, a cultura popular carnavalesca idem, basta vivenciá-la nos dias de folia para perceber seus aspectos materializados em palavras. O grotesco está espalhado por toda a festa, dando a finura da sua estética, no entanto, o que regurgita o aspecto popular de cada manifestação nas ruas e a sua dimensão na extensão da festa carnavalesca recifense se trata de um fenômeno, genuinamente, valorativo e ideológico, pois tudo isso é vida e a vida é ideologia pura.



QUARTA-FEIRA INGRATA



A ESPERA DA RESSURREIÇÃO

Fonte: Amanhecer da quarta feira de cinzas na Rua do Bom Jesus (antiga Rua dos Judeus), Recife, Carnaval de 2014. Fotografia capturada por Hélio Pajeú.

É de fazer chorar

É de fazer chorar
 quando o dia amanhece
 e obriga o frevo acabar
 óh quarta-feira ingrata
 chega tão depressa
 só pra contrariar
 quem é de fato
 um bom pernambucano
 espera um ano
 e se mete na brincadeira
 esquece tudo
 quando cai no frevo
 e no melhor da festa
 vem a quarta-feira

(É de fazer chorar, Luiz Bandeira)⁹⁴

Na quarta-feira de cinzas cada folião remanescente nas ruas do Recife é tomado por uma profusão de sentimentos: saudade, alegria, cansaço, tristeza, esperança, etc. A chegada desse dia ingrato é mesmo de fazer chorar, como bem registrou Luiz Bandeira na música que trago aqui como abertura desse fechamento inconcluso.

Na foto que abro esse dia, apresento a Rua do Bom Jesus, no centro do Recife, nas primeiras horas da quarta-feira que chega tão depressa. Após participar do Arrastão do Frevo no Marco Zero com a Orquestra Spok e o Clube O Homem da Meia Noite, já sob os raios do sol, segui por essa rua e ali verifiquei de fato que a festa chegava ao fim. Aquele recinto, antes tomado pelo povo em folia, voltava a sua ordem (i)lógica. Era por volta das 7 horas da manhã quando bati a foto, quando meus pés já não aguentavam mais pisar no chão, quando já não aguentavam mais cair no frevo, quando clamavam por sossego.

Ainda sobre a cidade pairava um sentimento de alegria, um sentimento de espera do próximo ano, da próxima festa da carne. Naquele momento, quando já

⁹⁴ Faixa 15 de áudio do DVD no anexo. *É de fazer chorar*, com a Banda Pau de Corda. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SIW7GLpkIdg>

não via diante de mim o povo tomando os espaços do centro da cidade ficou claro em minha consciência para servem as ruas do Recife; para dar vida ao povo.

Esse sentimento só pude experimentar pelo fato de ter vivenciado todo o universo festivo que circunscreve o ciclo carnavalesco a partir da minha singularidade no existir da festa. O caminho etnometodológico de colheita de textos me mostrou ser admissível e fecunda a inclusão no interior das manifestações culturais que armam a cultura popular pernambucana para compreender parcelas dos fenômenos da vida que oxigenam seu arranjo social ao procurar suas interações por meio dos encontros de palavras materializados em textos de distintas naturezas. E por esse fato, mesmo se tratando de um estudo linguístico, a vivência etnográfica se apresentou como princípio fundamental para compreender o contexto ideológico e dialógico que se consolida nessa esfera cultural a partir do cotejamento de textos para construção de uma heterociência que preza pela singularidade de cada evento discursivo e tem a vida como *démarche*.

A cultura olhada pela alteridade, como um conceito amplo e inacabado que possibilita integrar o caráter simbólico do homem vivendo em sociedade, foi frutífera para me fazer compreendê-la, ligeiramente, como um recinto de limites indistintos no qual o homem toma posições axiológicas ao valorar determinadas interações que ele próprio constrói. Ela é, mediada pela palavra, o lugar de pensar, de ser pensado e de interação entre consciências díspares; é o melhor ponto de partida para se compreender a existência do ato ético na esfera cotidiana, bem como a estância do acontecer e do renascer dos entraves sociais.

A cultura popular, ao seu modo, se mostrou um lugar ideológico e valorativo que compreende esferas distintas e fenômenos variados que compõem sua arquitetura. A partir das entrevistas lidas e compreendidas, percebi que a beleza da cultura popular não se encontra, somente, no lugar teórico das reflexões cartesianas, todavia na boca daqueles sujeitos que a tornam viva, que a tornam um ato de amor e não um conceito abstrato. Nessa direção, para envolver a cultura que se encarna por meio dos atos humanos, como fenômeno que insurge

da imanência da vida e não como produto objetivado, torna-se necessário voltar às atenções à produção discursiva do homem, torna-se necessário apreciar seus atos responsáveis que, igualmente, se dão pela palavra, que por seu turno é o elemento ideológico por natureza. É, unicamente, pela palavra que a linguagem conjectura aquilo que se localiza algures dos enunciados, ela abraça mais longe o que se localiza na exterioridade material da enunciação, ela traz desvela as valorações constituídas nas interações entre os sujeitos que armam a circunstância extraverbal dos discursos, das vozes, das ideologias.

Nos jogos interativos que acontecem nessa esfera, os aspectos ideológicos funcionam como constituintes dos seus elementos e valorações, em que qualquer uma de suas manifestações pode ocupar um lugar na superestrutura, como ocorreu com o frevo ao ser transformado em símbolo ideológico da identidade pernambucana e da festa de carnaval. Qualquer uma das outras manifestações que compõem esse ciclo pode, uma hora ou outra, ressuscitar seus sentidos para festejar suas transformações e revoluções como constituintes primordiais da estética da festa de carnaval do Recife, uma vez que todas elas encarnam os aspectos do realismo grotesco que permitem aos foliões vivenciarem suas liberdades e transgredirem a ordem das coisas nos dias de festa.

Geralmente, aqui nesse espaço o que se faz é chegar a conclusões. A ação de concluir alia-se às ciências exatas que têm a obrigação de chegar a resultados precisos. A conclusão se torna o fechamento, a quebra do porvir, e nesse sentido se olha somente para o passado, para o já dito e consolidado. Assim, ao meu ver, em qualquer reflexão que congregue cultura, linguagem e vida, as conclusões se armam sempre como armadilhas que nos amordaçam e nos levam a imposturas. Desse modo, assim como o fez Miotello (2001), o que se torna mais adequado é a construção de um programa de estudos, como um caminho de tomada de posição em direção ao porvir, em direção à constituição de atos responsáveis.

Neste sentido, ao olhar para o futuro deixo algumas perspectivas que tornam esse trabalho sempre inconcluso, aberto e por isso inacabado, quiçá desajeitado, especificamente, dois pontos:

1. Como bem disse, o ciclo da cultura popular pernambucana se constitui de uma riqueza e vastidão tamanha que acumula variadas manifestações culturais. Na minha labuta, pelo recorte feito para organização dessa pedra, optei pelo ciclo carnavalesco, deixando de lado os outros três momentos do circuito: a quaresma, o período junino e natalino. Nesse sentido, permanece a questão inicial que deu vida a essa tese: a cultura popular em sua totalidade ainda hoje encarna aspectos do realismo grotesco para possibilitar a vivência e liberdade temporária dos sujeitos em interação social? O que é cultura popular ao se ponderar o todo do ciclo dos festejos de Pernambuco? Ao olhar somente para o carnaval essa questão é nítida e revela que os elementos grotescos, já muito bem discutidos por Bakhtin, continuam por dar o tom da folia de Momo. Nas outras manifestações esse princípio teórico e metodológico procede? Nelas, como se deixam ver os entraves sociais e ideológicos pela palavra? Ainda em vida pretendo consolidar o feito de compreender a cultura popular pernambucana em sua totalidade, a partir dos estudos bakhtinianos da linguagem, em suas singularidades e manifestações diversas.
2. No começo desse trabalho o que mais me chamava à atenção nos dias de festa era a tomada do espaço público pelo povo na cidade do Recife, transgredindo a ordem urbana e social convencionada na vida cotidiana. É nítido que o espaço urbano se arma de cores e sentidos outros durante os festejos populares. Por conta do breve tempo para se tratar do tema, a questão da (re)significação do espaço da cidade perdendo a sua característica de cidade das letras ao se abrir aos corpos em festa, ficou como tema

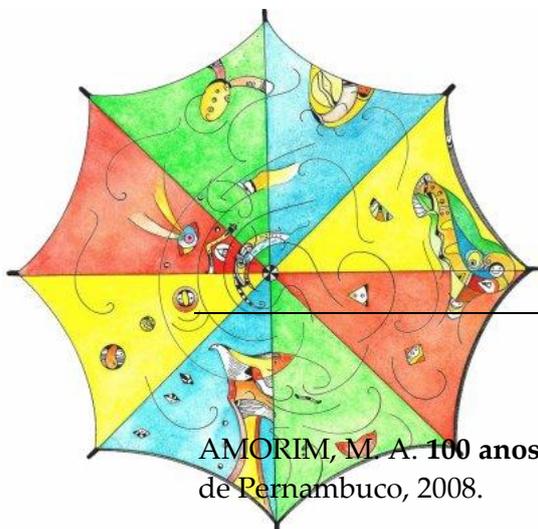
secundário das discussões nessa pedra. Portanto, pretendo ainda em reflexões futuras olhar para esse fenômeno com maior acuidade. E nos espaços rurais que compreendem tais festas, como por exemplo, nas sambadas de Maracatu de Baque Solto na Zona da Mata, ocorre essa tomada do espaço pelo povo em festa?



Sinto nesse momento, novamente, minh'alma ser invadida pelo espírito de Sísifo, ao olhar em volta e verificar que cheguei ao topo da colina e ter uma ligeira impressão de que ao soltar essa minha pedra ela não despencará morro abaixo, bem como, possivelmente, não será valorada como um voo tão desajeitado que pode se estraçalhar no chão a qualquer momento. Ao me afastar e contemplá-la com um mínimo de distância, vejo que ela, essa pedra que carreguei ao longo desses anos não é de modo algum o meu tormento, ao contrário, ela se torna a minha libertação; o meu ato responsável mais bem constituído que me fez compreender o jogo que o encontro de palavras proporciona no âmago dos embates sociais nos festejos de carnaval e que evidenciam algumas ricas questões de alteridade, de corporeidade e transgressão que organizam a estética da cultura popular na folia de Momo recifense.

Assim sendo, me ponho no meu lugar de bom pernambucano à espera do ano passar, para me meter na brincadeira, esquecer de tudo e cair no frevo, no maracatu, nos bois e ursos, nos caboclinhos, afoxés e tribos de índios. Para cair na folia de Momo, na folia da carne que vai, para ver novamente a quarta-feira ingrata chegar anunciando mais um recomeço, para esperar a festa de ressurreição, de renovação dos sentidos de cada manifestação que ainda está por acontecer na cultura popular de Pernambuco.

ALUSÕES



AMORIM, M. A. **100 anos de frevo: irreverência e tradição**. Recife: Folha de Pernambuco, 2008.

ALVES, P. C. Introdução. In: _____. **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru: EDUSC, 2010. p. 15-20.

ALVES, P. C. Origens e constituição científica da cultura. In: _____. **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru: EDUSC, 2010. p. 21-48.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa. Carnaval no Nordeste do Brasil. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 18 mai. 2014.

_____. **Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarado e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

_____. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. São Paulo, **Estudos Avançados**, v. 11, n. 29, 1997, p. 203-16.

BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec/Brasília: Ed. UnB, 2008a. 420 p.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Aurora Fornoni Bernadini, et al (Trad.). 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010a. (Linguagem e Cultura; v.18).

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2010b.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
- BURKE, P. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BURKE, P (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Magda Lopes (Trad.). São Paulo: UNESP, 1992.
- BOFF, Leonardo. **Ética da Vida**. 2ª ed. Brasília: Letraviva, 2000.
- BOSI, A. **Dialética da colonização**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, E. Comunicação de massa: o dado e o problema. In: _____. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. p. 41.
- CALVO-GONZÁLES, E. Natureza e cultura através da história da antropologia. In: ALVES, P. C. (Org.) **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru: EDUSC, 2010. p. 21-48.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1995.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2008. 385 p. (Ensaio latinoamericanos; 1).
- CARTILHA DO CARNAVAL DO RECIFE. Recife: Prefeitura do Recife, 2009.
- CASCUDO, L. C. **Seleta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. (Coleção Brasil Moço; 6).
- CATENACCI, V. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. São Paulo, **São Paulo Em Perspectiva**, v. 15, n. 2, p. 28-35, 2001.
- CHAUÍ, M. Cultura e democracia. Buenos Aires, **Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales**. Año 1, n. 1, jun. 2008. p. 53-76.
- CHARTIER, R. **A história ou a leitura do tempo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. (Ensaio Geral).
- _____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.
- COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do Folclore. In: Congresso Brasileiro de Folclore, 1., 1951, Salvador. **Anais...** Salvador: CNF, 1951.
- COSTA, C. B. Corpo e voz: a magia nas narrativas orais. In: DÂNGELO, N. **História e cultura popular: saberes e linguagens**. Uberlândia: EFUDU, 2010. p. 13-36.
- CRESPI, F. **Manual de sociologia da cultura**. Lisboa: Editorial Essampa, 1997.
- CRISTÁLIA. **Phosfoenema**. 2014. Disponível em: http://www.2cristalia.com.br/bulas/Phosfoenema_22.1726_III-13.pdf. Acesso em: 10 out. 2014.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. 12 ed. Petrópolis: Vozes, c1994. v.1.
- _____. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Papyrus, 1995.
- DE MASI, D. **O ócio criativo**. Lea Manzi (Trad.). 4 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

- DOMINGUES, J. L. **O cotidiano da escola de 1º grau**: o Sonho e a realidade. Goiânia: EDUC, 1988.
- DOSSE, F. **A história em migalhas**: dos Annales à Nova história. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: UNICAMP, 1992.
- DOSSIÊ DE CANDIDATURA. **Frevo**: patrimônio cultural imaterial do Brasil. Recife: Prefeitura do Recife, 2011.
- FAVERO, O. (Org.). **Cultura popular e educação**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- FERNANDES, Roberto. **O Canto de Galo**. Recife, Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Suplemento Cultural, 1997.
- FERNANDES, Roziane. **Por trás de cada máscara**. Recife, Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Suplemento Cultural. 1990.
- FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Laura Fraga de Almeida Sampaio (Trad.). 3 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Leituras Filosóficas; v.1).
- FREYRE, G.; SOUTO MAIOR, M. Carnaval, carnavais. **História**, São Paulo, n. 9, p. 81-91, fev. 1974.
- FREIRE, S. Xenofobia e racismo contra médicos cubanos. São Paulo, **Jornal Brasil de Fato**, setembro de 2013. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/25851>. Acesso em: 20 abr. 2014.
- GARDINER, M. O carnaval de Bakhtin: a utopia como crítica. p. 211-255. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I (org). **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- GERALDI, J. W. O mundo não nos é dado, mas construído. In: VOLOCHÍNOV, V. N. (do Círculo). **A construção da enunciação e outros ensaios**. Org., Trad. e Notas João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014. p. 7-27.
- GERALDI, J. W. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. In: GEGE. **Palavras e contrapalavras**: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 19-39.
- GERALDI, J. W. **Ancoragens**: estudos bakhtinianos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- GOLOVATY, R. V. Historiografia da cultura popular e folcloristas brasileiros: um diálogo. In: DÂNGELO, N. **História e cultura popular**: saberes e linguagens. Uberlândia: EFUDU, 2010. p. 47-67.
- GRAMSCI, A. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRUPO DE ESTUDOS DOS GÊNEROS DO DISCURSO - GEGE. **Palavras e contrapalavras**: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro e João Editores, 2009.

- HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular. In: _____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 231-247.
- HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.
- HENRIQUES, M. J. R.; SILVA, R. C. Mikhail Bakhtin e a cultura contemporânea. **Espaço Plural**, Ano VIII, Nº 16, 2007.
- HERMANN, C. Construindo uma brasilidade híbrida: a tropicália de Hélio Oiticica. **Travessias**, Cascavel, v. 4, n. 1, p. 11-23, 2010.
- HUTCHEON, L. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. p. 257-275. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I (org). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- IANINO, M. M. **O Galo e a polícia: a trajetória do maior bloco de carnaval do Brasil e sua repercussão para a segurança pública na atualidade (1978 a 2012)**. Recife, 2012. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura Regional) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2012.
- JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LARAIA, R. B. **Cultura: um conceito antropológico**. 14 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- L.D.S. **Porta Estandarte, presença medieval no carnaval de Pernambuco**. Recife, Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Suplemento Cultural, 1996.
- LE GOFF, J. **História e memória**. 4 ed. Campinas: UNICAMP, 1996.
- LÉLIS, C.; MENEZES, H.; NASCIMENTO, L. **Zenaide Bezerra: no passo da vida... são dois pra lá, dois pra cá**. Recife: Secretaria de Cultura; Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. Restos do Carnaval. In: _____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. p.151-166. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010. 4 ed. 3 reimpressão.
- _____. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. p. 131-148. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- _____. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. São Paulo, **Revista USP**, mar. 1990.
- MAGNANI, J. G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MARCHEZAN, R. C. Gêneros do discurso: o caso dos artigos de opinião. p. 265-278. In: PAULA, L.; STAFUZZA, G. (org). **Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2010. (Série Bakhtin: Inclassificável, v. 1).

- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Ronald Polito (Trad.). 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- MATOS, E. D. Cultura popular: reflexões. In: ALVES, P. C. (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. Bauru: EDUSC, 2010 p. 77-92.
- MEDINA, A. T. As energias e forças linguísticas no hino galo da madrugada. In: MOURA, V.; DAMIANOVIC, M.; LEAL, V. (Orgs.). **O ensino de línguas**: concepções e práticas universitárias. Recife: Edit. da UFPE, 2010. p. 211-29.
- MEIHY, J. C. S. B. **Manual de historia oral**. 4 ed. Sao Paulo: Loyola, 2002.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Maria Elena O. Ortiz Assumpção (Trad.). São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MIOTELLO, V.; MOURA, M. I. Alargando os limites da identidade (apresentação). In: GEGE. **A escuta como lugar do diálogo**: alargando os limites da identidade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- MIOTELLO, V. Ideologia. p. 167-176. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010. 4 ed. 3 reimpressão.
- MIOTELLO, V. **A construção turbulenta das hegemonias discursivas**: o discurso neoliberal e seus confrontos. 2001. 339f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2001.
- MIOTELLO, V.; COVRE, A. L. Alguns apontamentos sobre a questão do dialogismo à luz de Bakhtin. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. **Quimera e a peculiar atividade de formalizar a mistura do nosso café com o revigorante chá de Bakhtin**. São Carlos: GEGE, 2004. p. 199-219.
- MIOTELLO, V. Os discursos hegemônicos são turbulentos. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. **Quimera e a peculiar atividade de formalizar a mistura do nosso café com o revigorante chá de Bakhtin**. São Carlos: GEGE, 2004. p.63-74.
- MONTENEGRO, A. I. **História e memória**: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1994.
- MONTEZUMA, Paulo. **Os carnavais e o Galo**. Recife, 1985.
- MORAES, E. V. H. Para uma filosofia da cultura: sobre as relações entre Cultura e Éthōs (e/)(qoj;h)/qoj), por intermédio da Bildung alemã e da Paideia (paide/ia) grega. In: Encontro Baiano de Estudos em Cultura (Ebecult), 3., 2012, Cachoeira. **Artigos Completos...** Cachoeira: UFRB, 2012. 11 p.
- MOUNIER, E. **O personalismo**. João Bernard da Costa (Trad.). 3 ed. Santos: Martins Fontes, 1973.
- QUEIROZ, P. **O frevo**: sua história passo a passo. 8 ed. Literatura de cordel. Xilogravura de José Costa Leite. Recife, 2013.

OLIVEIRA, R. F. Cultura popular, cultura erudita e cultura de massa: a MPB do Clube da Esquina em debate. In: DÂNGELO, N. **História e cultura popular: saberes e linguagens**. Uberlândia: EFUDU, 2010. p. 275-91.

OLIVER, E. V. Tradução, introdução, notas e comentários. In: RABELAIS, F. **O terceiro livro de fatos e ditos heróicos do bom Pantagruel**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: [s.n.], 1985. 148 p.

PAJEÚ, H. M.; MUSSARELLI, F. Feitios metodológicos d'Os Gêneros do Discurso. In: GEGE. **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 96-106.

PALLARES-BURKE, M. L. G. **O triunfo do fracasso: Rüdiger Bilden, o amigo esquecido de Gilberto Freire**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

PANTANO, A. A. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PAULA, L. O movimento do pulo dos quadris: pulo do gato? In: GEGE. **Arenas de Bakhtin: linguagem e vida**. São Carlos: Pedro & João, 2008. pp. 193-223.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife: CEPE; 2004.

PERNAMBUCO. Governo do Estado. Secretaria de Turismo. **O melhor carnaval do Brasil**. Recife: Secretaria de Turismo, 2014. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OwbdpgdzbP8>. Acesso em: 03 mar. 2014.

PETRILLI, S. **Em outro lugar e de outro modo: filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin**. São Carlos: Pedro & João, 2013.

PONZIO, A. **No círculo com Mikhail Bakhtin**. Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello, Hélio M. Pajeú, Carlos A. Turati e Daniela M. Mondardo. São Carlos: Pedro & João, 2013.

_____. **Dialogando sobre diálogo na perspectiva bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João, 2012.

_____. **Procurando uma palavra outra**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010a.

_____. **Encontros de palavras: o outro no discurso**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010b.

_____. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010c. p. 9-40.

_____. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

RABELLO, E. **Memórias da folia: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa (1822-1925)**. Recife: Funcultura, 2004.

RECIFE. Prefeitura do Recife. **Carnaval do Recife 2014 - Nada é igual**. Recife: Prefeitura do Recife, 2014. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=JmQZLkKTP_8. Acesso em: 03 mar. 2014.

RECIFE. Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife. **I encontro do plano integrado de salvaguarda do frevo**. Recife: Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife, 2011.

- RECIFE. Prefeitura da Cidade. **Cartilha do Carnaval do Recife**. Recife: Prefeitura do Recife, 2009.
- ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, C. A. B. **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.
- RUBIM, A. A. C. Prefácio. In: ALVES, P. C. (Org.) **Cultura: múltiplas leituras**. Bauru: EDUSC, 2010. p. 9-14.
- SANTOS, J. L. **O que é cultura?** São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos ; 110).
- SANTOS, M. F. **Filosofia e História da Cultura**. SP: Logos, 1962. Vol 1.
- SATRIANI, L. L. **Antropologia Cultural e análise da cultura subalterna**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- SEBE, J. C. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986. (Serie Principios ; 65).
- SHARPE, J. A História vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992. p. 39-62.
- SOARES, A. **“Viva o Galo! Explosão do Carnaval Pernambucano: histórias do Clube das Máscaras O Galo da Madrugada**. Recife: Edições Shidarta, 1992.
- SOBRAL, A. **Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Mercado das Letras, 2009. (Ideias sobre linguagem).
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOUZA, G. T. **Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin / Volochinov / Medvedv**. São Paulo: Humanitas, 1999. 148 p.
- SOUZA, G. T. **A construção da metalingüística (fragmentos de uma ciência da linguagem na obra de Bakhtin e seu círculo)**. 2002. 167 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- STRINATI, D. Uma crítica a teoria da cultura de massas. In: _____. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999. p. 56, citado por Oliveira, 2010, p. 281.
- SUASSUNA, A. **Iniciação à estética**. Recife: Ed. Universitária, 1979.
- TARANTINI, K. V. O conceito de multidão para além das noções de povo, massa e classe operária: o carnavalesco em Bakhtin. In: GEGE. **Arenas de Bakhtin: linguagem e vida**. São Carlos: Pedro & João, 2008. p. 185-192.
- THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social critica na era dos meios de comunicacao de massa**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TYLOR, E. B. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom**. London: John Murray, 1920. v. 1. Disponível em: <https://archive.org/stream/primitivculture01tylouoft#page/n7/mode/2up>.

TUA SAÚDE. **Phosfoenema**. 2014. Disponível em: <http://www.tuasaude.com/phosfoenema/>. Acesso em 10 out. 2014.

VAUTHIER, B. Mijail Bajtin, ¿historiador de lo popular? In: García, P. M. C. et al. **La literatura popular impresa en España y en la América colonial**: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría. Salamanca: SEMYR, 2006, p. 655-67.

VELLOSO, M. P. A dupla face de Janio: romantismo e populismo. IN: GOMES, A.C. (Org). **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

WERTHEIM, J. **Introdução**. In: UNESCO. Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO, 2003.

VOLOCHÍNOV, V. N. (do Círculo). A construção da enunciação e outros ensaios. Org., Trad. e Notas João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014.

VILA NOVA, Júlio Cesar Fernandes. **Panorama de folião**: cultura e persuasão no discurso do frevo-de-bloco. Recife, 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – CAC, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.