



Entre flabelos, Lirismo e Elitismo

◆ —◆
Os Blocos Líricos e a distinção social
no carnaval de rua recifense





UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

HUGO VANDRÉ CAVALCANTI DA SILVA

ENTRE FLABELOS, LIRISMO E ELITISMO:

Os Blocos Líricos e a distinção social no carnaval de rua recifense.

Recife | 2023

HUGO VANDRÉ CAVALCANTI DA SILVA

ENTRE FLABELOS, LIRISMO E ELITISMO:

Os Blocos Líricos e a distinção social no carnaval de rua recifense.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Design.

Área de Concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos

Orientadora:

Prof. Dra. Kátia Medeiros de Araújo

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

S586e Silva, Hugo Vandrê Cavalcanti da
Entre Flabelos, Lirismo e Elitismo: os Blocos Líricos e a distinção social
no carnaval de rua recifense / Hugo Vandrê Cavalcanti da Silva. – Recife,
2023.
192f.: il., fig., tab.

Sob orientação de Kátia Medeiros de Araújo.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2023.

Inclui referências e apêndice.

1. Cultura Material. 2. Carnaval. 3. Blocos Líricos. 4. Expressão Visual
do Frevo. I. Araújo, Kátia Medeiros de (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-167)

HUGO VANDRÉ CAVALCANTI DA SILVA

“Entre Flabelos, Lirismo e Elitismo - Os Blocos Líricos e a distinção social no carnaval de rua recifense.”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Design.

Aprovada em: 18/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Eva Rolim Miranda (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Alagoas

Participação via Videoconferência

Prof. Dr. Adailton Laporte de Alencar (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof. Dr. Antônio Carlos Mota de Lima (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Bartira Brandão da Cunha (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Bahia

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Ângela Xavier de Souza Nolasco (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Bahia

À Fábio Christiano Cavalcanti Gonçalves (*in memoriam*)
pedra fundamental da minha jornada acadêmica.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Design da UFPE, pela oportunidade de aprender e aprimorar minha formação e em especial a minha orientadora, Dr^a Kátia Medeiros de Araújo por toda dedicação, atenção e conhecimento compartilhado ao longo destes anos de parceria;

A todos aos participantes da pesquisa, que dedicaram do seu tempo para que eu pudesse realizar as investigações necessárias ao presente estudo;

Ao Centro de Documentação e Memória do Paço do Frevo pelo apoio, incentivo e suporte que me deram durante o estudo exploratório desta pesquisa;

Aos meus pais, Antônio José e Maria Helena, pela ajuda essencial durante essa jornada;

Aos meus orixás: a Iemanjá senhora do meu ori e de todas as cabeças, pela inteligência e criatividade que me possibilitaram dar conta desse trabalho, Odoyá! A Ogum que divide essa governança, pela coragem para enfrentar todas as demandas e abrir os caminhos, Ogumhê! A Oxalá pela resiliência e persistência imprescindíveis para chegar até o fim, Êpa babá! A Jurema e aos meus guias pela ancestralidade e resistência, pois quem me protege não dorme;

Aos meus queridos amigos e colegas: Adailton Laporte, Aléa Andrade, Angela Nolasco, Bartira Cunha, Danilo Vitorino, Eva Rolim, Isolda Carvalho, Irany Maria, Janaína Melo, Tatalina Oliveira e William Guedes, por terem sido parceiros e companheiros de jornada, pois meu bem sem vocês não há carnaval;

Às ruas e ladeiras de Recife e Olinda que com seu carnaval me encantam e despertam a paixão pelo universo carnavalesco;

A Baco e a Momo e a todos os deuses do carnaval pela inspiração e catarse.

Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu dengo
A Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500 tem mais invasão do que
Descobrimento

Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara
E a tua cara é de cariri
Não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

(DOMENICO et.al, Histórias para ninar gente grande. Escola de Samba
Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: 2019).

RESUMO

Partindo das premissas de que o carnaval enquanto festa pública e coletiva, oferece um local especial para a investigação de conflitos sociais significativos e que os artefatos de indumentária agem como demarcadores de lugares sociais e culturais, muitas vezes indicadores das ideologias de seus usuários, esse estudo analisou as fantasias e adereços pertencentes aos Blocos Líricos, verificando o quanto comunicam os mesmos sentidos de distinção social presentes na cultura material e discurso dos Blocos Carnavalescos Mistos dos anos vinte (seus antecessores) dentro do carnaval de rua recifense. Através da revisão bibliográfica das principais obras de viés histórico antropológico que tratam dessa temática e do material disponibilizado pelos sites e redes sociais das agremiações estudadas, o presente trabalho enquanto estudo qualitativo fundamentado no prisma da Teoria das Representações Sociais de Moscovici e aplicado em conjunto com a Análise de Conteúdo de Bardin, favoreceu a compreensão dos fenômenos sociais abordados a partir do ponto de vista dos sujeitos envolvidos e implicados na situação em questão. Contribuindo assim para um maior entendimento sobre a cultura material das agremiações do carnaval de rua do Recife e consequentemente ampliando a compreensão sobre os artefatos que compõem a expressão visual do frevo.

Palavras-chave

Cultura Material, Carnaval, Blocos Líricos, Expressão Visual do Frevo.

ABSTRACT

Due to the premises that define the carnival as a public and a collective festival, offers a special place to investigate significative social conflicts and the apparel artefacts step in as elements demonstratives of social and cultural spheres, many times as users ideology indicators, this subject analyzed the fantasies and adornments belonging to Blocos Líricos, verifying how much these communicate the same language of social distinction present at the material culture and the reasoning of Blocos Carnavalescos Mistos at twenties (and antecessors) in the context of street Carnival of Recife. Through the literature review utilizing the major work with historical and anthropologic inclinations besides this theme and material accessible at social media of the refered clubs of this research, the present work while qualitative study grounded on the vision of the Theory of Social Representations of Moscovic and applied as a serie with the Content Analysis of Bardin, leaded the social phenomenon comprehension based on the point of view of the subjects involved and implicated in this situation. Contributing to a bigger understanding about the material culture of the refered clubs at the street Carnival of Recife and thereafter increasing the understanding of the adornments that compose the frevo's visual expression.

Keywords

Material Culture, Carnival, Blocos Líricos, Frevo's Visual Expression.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diagrama da estrutura da pesquisa.	32
Figura 2 - Gravura publicada pela imprensa do Recife nos anos vinte.	53
Figura 3 - Gravura publicada pela imprensa do Recife nos anos vinte.	53
Figura 4 - Capa de LP da Rozenblit “Baile da Saudade”.	61
Figura 5 - Slide abertura experimento.	104
Figura 6 - Slide Introdução.	104
Figura 7 - Slide de abertura das imagens O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	105
Figura 8 - Imagem 01- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	106
Figura 9 - Imagem 02- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	107
Figura 10 - Imagem 03- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	108
Figura 11 - Imagem 04- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	109
Figura 12 - Imagem 05- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	110
Figura 13 - Slide de Abertura das imagens do Bloco da Saudade.	111
Figura 14 - Imagem 01- Bloco da Saudade.	112
Figura 15 - Imagem 02- Bloco da Saudade.	113
Figura 16 - Imagem 03- Bloco da Saudade.	114
Figura 17 - Imagem 04- Bloco da Saudade.	115
Figura 18 - Imagem 05- Bloco da Saudade.	116
Figura 19 - Nuvem de palavras mais recorrentes na TRS/TNC.	120
Figura 20 - Slide de abertura vídeos – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	122
Figura 21 - Frame vídeo 01 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	122
Figura 22 - Frame vídeo 02 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	123
Figura 23 - Frame vídeo 03 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	123
Figura 24 - Frame vídeo 04 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico.	124
Figura 25 - Slide de abertura vídeos – Bloco da Saudade.	124
Figura 26 - Frame vídeo 01 – Bloco da Saudade.	125
Figura 27 - Frame vídeo 02 – Bloco da Saudade.	125
Figura 28 - Frame vídeo 03 – Bloco da Saudade.	126
Figura 29 - Slide encerramento do experimento.	126
Figura 30 - Matéria Blocos Líricos.	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Resumo das relações entre os núcleos central e periférico da representação social.	99
Quadro 2 - Estrutura da operacionalização da metodologia na primeira parte do experimento.	102
Quadro 3 - Passo 1- TRS/TNC.	103
Quadro 4 - Passo 2- TRS/TNC.	103

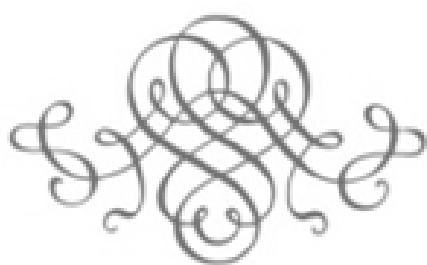
SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	OBJETO DE ESTUDO	17
1.2	JUSTIFICATIVA	19
1.3	PROBLEMÁTICA	22
1.4	OBJETIVOS	25
1.4.1	Geral	25
1.4.2	Específicos	25
1.5	HIPÓTESES	26
1.6	METODOLOGIA DE PESQUISA	27
1.7	ESTRUTURA DA TESE	31
2	O FREVO NAS RUAS DA PRIMEIRA REPÚBLICA E O SURGIMENTO DOS BLOCOS MISTOS NA BELLE ÉPOQUE RECIFENSE	34
2.1	ANOS 20 E O SURGIMENTO DOS CLUBES CARNAVALESCOS MISTOS	34
3	ABRAM ALAS QUE O FLABELO VAI PASSAR! O RETORNO DOS BLOCOS MISTOS À FOLIA DAS RUAS DO RECIFE	58
3.1	LIRISMO E NOSTALGIA: A FUNDAÇÃO DO BLOCO DA SAUDADE E O MARCO PARA OS BLOCOS LÍRICOS	58
4	ENTRE LIRISMO E ETNOGRAFIA: A LINGUAGEM SIMBÓLICA PRESENTE NA PERFORMANCE E INDUMENTÁRIA DO BLOCOS LÍRICOS	77
4.1	DESCRIÇÃO DO EXPERIMENTO E ANÁLISE DOS DADOS	77
4.1.1	Análise dos dados obtidos a partir do Forms	79
4.2	PRIMEIRA PARTE DO EXPERIMENTO: TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E TEORIA DO NÚCLEO CENTRAL	90
4.2.1	Teoria das Representações Sociais /Teoria do Núcleo Central	103
4.3	SEGUNDA PARTE DO EXPERIMENTO: ANÁLISE DE CONTEÚDO	121
4.3.1	Entrevista Semiestruturada	122
4.3.2	Segunda parte do experimento – Análise de Conteúdo/Análise das entrevistas	127

4.3.2.1	Luxo como Distinção Social	132
4.3.2.2	Tradição Inventada como Legitimação de um Espaço	148
4.3.2.3	Fetichismo por Signos Europeus (Padrão Eurocêntrico)	154
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
	REFERÊNCIAS	179
	APÊNDICE A – TCLE	190



*Primeira
Parte*



1. INTRODUÇÃO

Muito já se falou sobre as manifestações populares do carnaval de Pernambuco especialmente a respeito do período que compreende suas primeiras ocorrências na época da colônia e primeiro império, onde o brinquedo dominante era o entrudo, bem como, da ebulição ocorrida durante a fase da proclamação da república que resultou no surgimento do Frevo através da “efervescente” ocupação pelo Clubes Pedestres do carnaval de rua do Recife.

Autores reconhecidos que abordaram o tema no campo da história, sociologia, antropologia e folclore tais como: Rita de Cássia Araújo, Leonardo Dantas, Evandro Rabello, Katarina Real, Mário Souto Maior, Ruy Duarte, Valdemar de Oliveira, dentre outros, têm até hoje suas obras estudadas e referenciadas quando se trata de discussões acerca do carnaval de Pernambuco dentro e fora da academia. Mas apesar do muito que foi dito e pesquisado, naturalmente aqui e ali constatamos algumas lacunas que abrem espaço para a execução de valiosos estudos que em conjunto com toda essa obra já citada, cada vez mais possibilitem uma compreensão global e minuciosa da complexa rede de relações sociais com seus jogos de poder, símbolos e valores que permearam e permeiam a construção dessa “identidade viva” do povo pernambucano e Patrimônio Imaterial do Brasil ao qual chamamos Frevo.

Como exemplo dessas lacunas, podemos citar a que buscamos preencher com nosso trabalho de mestrado intitulado: Estandartes – Bandeiras de Festa e Tradição (SILVA, 2016) que investigou a morfologia e linguagem visual dos estandartes carnavalescos surgidos no carnaval de rua pernambucano. Elemento este tido pela unanimidade de autores como o artefato de maior simbologia e importância para a maioria das agremiações carnavalescas de Pernambuco, mas que não gozava até então de uma pesquisa/obra que houvesse sido dedicada exclusivamente para o aprofundamento do seu estudo.

Da mesma maneira, quando nossa curiosidade se debruça sobre o período pós proclamação da república e sobre as tipologias de agremiações surgidas após esse período, pouco encontramos sendo analisado e discutido a respeito do que o Dossiê

de candidatura do frevo a Patrimônio imaterial pela Unesco e o respectivo comitê de salvaguarda denominam de “expressão visual do frevo¹”, campo que abrange segundo os mesmos toda a cultura material proveniente das agremiações do carnaval de rua pernambucano do período de criação e desenvolvimento do frevo e do carnaval de rua até os dias atuais.

Poderíamos mesmo afirmar que no tocante a pesquisas específicas sobre a cultura material produzida pelos Blocos de Pau e Corda conhecidos na atualidade como Blocos Líricos e que são objeto de estudo do presente trabalho, são incipientes.

Oriundos da burguesia recifense do início do séc. XX, após a consolidação do carnaval de rua e criação do frevo por parte dos Clubes pedestres pertencente as camadas mais populares e que até então resistiram e ocuparam as ruas centrais onde acontecia o carnaval da época, os Blocos de Pau e Corda (atualmente denominados Blocos Líricos), surgiram tentando ocupar um espaço que ironicamente a burguesia e elite haviam ignorado durante décadas dentro dos festejos carnavalescos do Recife, a rua.

É importante destacar nessa altura que por terem origem burguesa, majoritariamente branca, de religiosidade católica e sendo assim arautos dos valores conservadores da classe dominante, num momento em que a cidade atravessava uma fase de modernização e urbanização e almejava “higienizar” o carnaval, “civilizando” a brincadeira popular através da sua concepção de comportamento adequado, os Blocos Mistos gozaram de amplo apoio por parte da imprensa e dos órgãos do governo, instituições constituintes da referida classe dominante.

Buscando obter assim uma grande angular em torno dos conflitos sociais formadores do carnaval de rua pernambucano, decidimos dar continuidade aos estudos iniciados por ocasião da dissertação de mestrado intitulada: ESTANDARTES – Bandeiras de festa e Tradição (2016), cujo recorte tinha como atores os clubes pedestres pertencentes às camadas populares que possuíam na sua constituição

¹ Expressão ou Representação Visual do Frevo, é como no Dossiê de candidatura do Frevo à Patrimônio Imaterial do Brasil pela Unesco (2006), são denominados os suportes materiais que se traduziriam em imagens simbólicas dessa manifestação popular. Ex.: estandartes, insígnias dos clubes, sombrinhas de frevo, fantasias, adereços, impressos, etc., que possuam relação direta com a folia.

basicamente negros recém libertos e seus descendentes, além da classe trabalhadora não escolarizada da cidade, que nos finais do séc. XIX e primeiros anos do séc. XX foram os responsáveis pela criação do frevo e pelo estabelecimento das festividades carnavalescas no espaço da rua na cidade do Recife.

Tendo como pano de fundo os conflitos sociais vivenciados pelos foliões das camadas populares na dissertação, passamos agora, na presente tese, a ter como foco os Blocos Mistos com suas orquestras de pau e corda que, como sabido, eram pertencentes à burguesia. Trazendo como seus integrantes foliões da classe média oriunda dos bairros centrais e que partilhavam dos mesmos valores difundidos pelas elites e de diversos privilégios. Que de acordo com os autores pesquisados, veio a surgir nas ruas do Recife num momento posterior dessa festa popular com o frevo e o carnaval de rua já consolidados, por volta dos anos 20 do século passado.

Foi num cenário de “modernização” da cidade, onde esses blocos que foram denominados de mistos por serem responsáveis por trazer para o carnaval de rua em seus préstitos as “senhoras distintas” até então com a participação restrita aos salões, que após um aparente disciplinamento e “higienização” social do espaço público, inclusive do próprio carnaval, acontece essa aproximação das “damas da sociedade” com suas famílias na folia. (PALMEIRA, 2014)

Questões relacionadas a exclusão social, ao eurocentrismo, bem como aos conflitos entre modernidade e tradição também permeiam as discussões levantadas pelo presente estudo. Portanto, a partir da análise da materialidade produzida por esta tipologia de agremiação, impregnada de seus símbolos e discursos, relacionando-a com o conteúdo extraído das entrevistas e demais dados coletados durante a pesquisa, realizamos as devidas análises e conclusões em torno da hipótese apresentada.

Por se tratar de uma investigação que trata do modo de fazer carnaval de uma categoria específica de agremiação, surgida nos anos 20 e copiada no início dos 70 praticamente em sua totalidade, se fez necessário identificar o discurso e os signos existentes nos primeiros blocos para, assim, possibilitar uma análise comparativa e

perceber se os blocos da atualidade reproduzem o mesmo discurso e expressão simbólica em suas fantasias e adereços. Sabendo que a indumentária é carregada de sentido, que possui seus próprios códigos, sistemas de significados, transmitindo crenças e valores, e portanto, servindo como indicadora de posições sociais e culturais, conseguimos através da análise das fantasias e adereços de tais agremiações constatar muito do simbólico associado ao discurso de distinção social identificado como característico das mesmas.

1.1 OBJETO DE ESTUDO

Uma das funções mais importantes que é atributo dos artefatos é a de “comunicar”, “significar”, marcando diferenças sociais, referentes à classe social, gênero, etnia, etc. Seja no campo do design como denominou Bürdek (2010) em sua abordagem metodológica, a “função comunicativa dos artefatos”, ou seja quando fazemos um interseção com as ciências sociais, que nos informam a respeito da característica de distinção social a esses artefatos atribuída, nos deparamos com o quanto esses artefatos (em especial os de indumentária), funcionam como vetores na relação que os indivíduos em sociedade mantém com valores e normas de determinados grupos sociais.

“Y es que, si bien en el uso más corriente la palabra moda hace referencia a corrientes estéticas, sobre todo en lo que refiere a modos de vestir y de apreciar objetos culturales, en un sentido más amplio y fecundo la palabra se refiere a todas aquellas conductas o prácticas, incluyendo la apreciación y uso de determinados objetos, que diferencian en un momento determinado a unas personas de las demás, otorgándoles una cierta distinción. [...] En efecto, como bien pusieron de relieve los primeros teóricos de este tema, moda, constituye ante todo un modo simbólico de distinción y asimilación social, mediante el cual un individuo manifiesta y refuerza su identificación o diferenciación con un grupo social determinado.” (GONZÁLEZ & GARCÍA, 2007, págs. 9-10).

Muitos autores, em áreas como as ciências sociais, a moda, o design, trataram

do tema acima referido. Adrian Forty em seu trabalho, *Objetos de Desejo* (2007), através de uma perspectiva do design, nos apresenta uma visão do mesmo não tão somente como uma ferramenta que serve para agregar beleza aos artefatos, mas como um campo gerador de sentido, chamando-nos a atenção para aspectos ideológicos desses artefatos. O importante historiador social Eric Hobsbawm com sua obra, *A Invenção das Tradições* (1983), onde afirma que em ocasiões diversas, as tradições são fruto da invenção das elites de determinada nação, para legitimar a existência e importância de seus próprios países, nos trouxe uma significativa contribuição para tratar do nosso objeto de estudo no que se referia à sua característica de distinção social, bem como, de quando o mesmo é alçado à categoria de patrimônio material representante da expressão visual do frevo.

Gostaríamos de destacar dentre essas abordagens a do sociólogo Pierre Bourdieu, que nos serviu como uma das bases a partir da qual desenvolvemos a perspectiva teórico-metodológica com que tratamos nosso objeto de estudo. Pierre Bourdieu nos apresenta o conceito de campo simbólico; espaço onde existem disputas entre quem está fora dele e deseja adentrar, e quem exerce o domínio sobre esse campo e protege fortemente esse domínio. O campo, portanto, se organiza tal qual um embate de forças oponentes lutando para legitimar seus lugares, o que acaba por configurá-lo também como um local de confronto pela manutenção ou desestruturação de seus próprios fundamentos.

“Quem faz parte de um campo tende a reproduzir as práticas nele geradas, tanto a partir de estratégias de legitimação quanto de subversão. Porque legitimam o que está em jogo nessa luta. As relações de força que se estabelecem em um campo possuem certa historicidade e estrutura própria.”
(Bourdieu, 1984, pp. 220-221)

Compreendemos que os artefatos de indumentária agem como demarcadores de lugares sociais e culturais, muitas vezes indicativos das ideologias de seus usuários, distinguindo-os dos demais e os aproximando ou identificando com um determinado grupo social, classe, idade, gênero, etc., expressando com quem aspiram se identificar ou de quem desejam se diferenciar.

Dessa maneira neste trabalho especificamente, nos interessou compreender como os artefatos que compõem a cultura material dos Blocos Líricos (em sua herança morfológica e simbólica, daqueles pertencentes aos Blocos Carnavalescos Mistos), atuavam enquanto elementos de distinção social no meio das agremiações do carnaval de rua do Recife. Portanto, analisamos o discurso elitista traduzido simbolicamente por tais artefatos tanto internamente à agremiação, como através da relação de seus membros com as demais agremiações e foliões.

Sabemos que na história do carnaval de rua do Recife por diversas vezes a elite e o Estado tentaram interferir na maneira como as classes populares configuravam sua folia, culminando com a criação da Federação Carnavalesca que operava muito mais como aparelho do Estado no sentido de “moldar” essas manifestações (SILVA, 1991). E que os Blocos Carnavalescos Mistos, por terem origem na burguesia, serviram como uma espécie de arautos de todo esse referencial estético e ideológico através de sua forma específica de folia que em muito atendia a conformação de brinquedo carnavalesco idealizado desde muito tempo pelas elites, e com o qual sonhavam formatar o dito “carnaval civilizado”, tão alardeado como necessário a uma cidade “moderna” alinhada com os novos ares da república (PEREIRA, 2013).

1.2 JUSTIFICATIVA

Desde a segunda metade do século XIX que a cidade do Recife se encontra na construção do seu carnaval de rua da maneira como o conhecemos na atualidade e que veio a se configurar como um dos maiores representantes da cultura pernambucana, espaço de “congraçamento” da população citadina e grande atração turística para o estado, além de servir de berço para o frevo, consagrado patrimônio cultural imaterial do Brasil. É inegável que ele se encontra carregado de diversos símbolos identitários do “ser pernambucano”; porém, essa unanimidade em torno desse referencial iconográfico é relativamente “recente” se observarmos detidamente as relações sociais e seus conflitos entre os grupos formadores deste carnaval,

conforme relatado desde a introdução da presente pesquisa.

No final do século XIX o carnaval de rua do Recife era forjado na resistência e ousadia das camadas mais excluídas da sociedade, os legítimos representantes dos negros recém libertos, os trabalhadores das fábricas, os habitantes dos mocambos e palafitas, as prostitutas, os moleques, que ocupavam com sua inventividade e alegria revolucionária (e totalmente “inconveniente”) as ruas e praças da cidade (ARAÚJO, 1996). Toda a riqueza iconográfica proveniente desses grupos fundadores dos Maracatus, Caboclinhos, Bois, Clubes Pedestres e Troças e por fim, do frevo enquanto musicalidade, dança e simbologia, era até então rechaçado pelas camadas mais elitizadas da cidade e isso incluía o Estado, a polícia, a imprensa, a religião católica, etc. (SILVA, 2016).

Essa ideia do frevo e sua expressão visual erigidos como símbolos de Pernambuco e consequentemente da cidade do Recife, é algo que foi fruto de duas circunstâncias de fundamental relevância se objetivamos realizar um trabalho de análise dos artefatos que compõem essa iconografia. Primeiramente fez parte de uma estratégia de intelectuais citadinos que, após os primeiros anos da jovem república, percebendo que entre as camadas populares ela ainda não era completamente aceita e legitimada, empreendeu esforços no sentido de tê-los como colaboradores nesse processo, e nada melhor do que fazê-lo por meio do reconhecimento das manifestações culturais por eles compartilhadas, já que, como é sabido, objetivavam além de divertimento, reconhecimento social. (ARAÚJO, 1997). Não menos importante e significativa foi a inserção das camadas burguesas no carnaval de rua do Recife, através dos seus Blocos Carnavalescos Mistos na década de 1920, o que fez com que esse advento “das gentes de fino trato” na folia acabasse por ocasionar uma espécie de ressignificação da mesma, findando por instituir e legitimar a iconografia do frevo como referencial simbólico da cidade e do estado.

As décadas de 1920 e 1970 foram marcos para a tipologia de agremiação carnavalesca objeto de estudo da presente pesquisa, os Blocos Carnavalescos Mistos ou Blocos de Pau e Corda, por serem respectivamente os momentos históricos de surgimento e ressurgimento destes, que na atualidade foram “rebatizados” de Líricos.

Curioso de alguma maneira, é perceber que estas duas décadas também mantêm em alguma proporção, uma relação de importância enquanto “marcos” para o carnaval de rua pernambucano.

Os anos vinte como o momento no qual o Recife, passando pela expectativa da modernização e os embates com a manutenção do que era considerado tradicional, assiste à consagração do frevo e do carnaval de rua; assim como os anos setenta, onde acontece a “descoberta” desse carnaval de rua pelo resto do Brasil e do exterior, atraindo um número expressivo de visitantes para a folia, impactou em definitivo a configuração e representatividade do carnaval em Pernambuco.

Toda a imensa iconografia resultante desse processo de construção e consagração do frevo e do carnaval de rua do Recife, classificada por ocasião do dossiê de candidatura do frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil como “Expressão Visual do Frevo” tal qual já citado, ainda preserva significativas lacunas no sentido do seu mapeamento, aprofundamento e análise.

Todos os diferentes grupos sociais que contribuíram e contribuem para a riqueza da cultura material do frevo, com sua contribuição iconográfica, além de todos os processos e conflitos sociais intermediados por estes artefatos, merecem e precisam ser devidamente estudados e registrados, também no intuito da sua salvaguarda. Por outro lado, o registro também contribui para desvelar, muitas das relações sociais que nos caracterizam enquanto sociedade.

Entendemos, portanto, que nossa pesquisa contribui com o campo dos estudos da cultura material e do patrimônio dentro do design, bem como, da sua interseção com as ciências sociais no que tange a capacidade do design em configurar artefatos condutores de significados e de forte cunho identitário. Contribuímos assim, com os estudos sobre os artefatos que compõem o que se convencionou chamar de “expressão visual do frevo”, colaborando para uma maior compreensão de seus aspectos sociais a partir da expressão formal, oportunizando uma maior contribuição do design dentro dos estudos relacionados à cultura material de Pernambuco, mais

especificamente do seu patrimônio, o Frevo, dentro e fora da academia.

1.3 PROBLEMÁTICA

A revisão da literatura que trata do carnaval (em especial o de Pernambuco), através do viés histórico e social, em conjunto com a expertise adquirida pelas imersões no campo realizadas por ocasião da pesquisa de mestrado, que tinha como recorte e problemática os mesmos elementos da presente pesquisa de doutorado: o carnaval de Pernambuco e a significação dos artefatos, respectivamente, possibilitou-nos visualizar de forma mais precisa os campos teóricos a serem abordados, buscando a melhor maneira de tratar nossa problemática de pesquisa.

A partir das informações levantadas, perceber o amplo apoio dado por parte da imprensa dos anos vinte, bem como das instituições da polícia e do Estado aos Blocos Carnavalescos Mistos, fato totalmente diferente do ocorrido quando do surgimento dos Clubes Pedestres, configura ao nosso ver um processo de violência simbólica. Esta “violência” não está relacionada à força física. Ela se trata de mecanismo pelo qual as camadas dominantes economicamente impõem a sua cultura sobre as outras, promovendo a perpetuação de um tipo de sociedade instaurado (BOURDIEU, 2011, 2015).

Assim, temos uma discussão sobre como se dá o processo de produção de signos/artefatos (das práticas culturais) para que esses foliões se identifiquem entre si, bem como se diferenciem de outras agremiações oriundas das camadas mais pobres, “estilos de vida distintivos nos quais decifra condições sociais.” (Bourdieu, 2008), além da tentativa de ditar como se deve fazer e ser no carnaval de rua dito civilizado. Essas ações que se reportam às questões de gosto e modos são antes de mais nada uma maneira de demonstrar certo vínculo social e, por conseguinte, são reflexo da estrutura social.

Por intermédio do capital cultural e de sua reprodução, podemos perceber

certas estratégias de dominação, através de relações de poder nas quais as circunstâncias de atuação dentro dos espaços sociais se fundamentam no que existe de herança social.

Ao reivindicarmos a teoria de Bourdieu (2011, 2015), temos gostos, práticas e maneiras como resultado de um processo inconsciente de interiorização de estruturas sociais que nos influenciam na adoção de regras, formas de pensar e agir. Tais submissões se tornariam difíceis de serem desassociadas de nós mesmos, como se estas tivessem sido “encarnadas” em nós. O que nos aproxima do conceito de *habitus* de Bourdieu:

“[...] são princípios geradores de práticas distintas e distintivas. – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e a sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e suas maneiras de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro.” (BOURDIEU, 2015).

Por meio de uma reflexão sobre os princípios de *habitus* e de violência simbólica, até que ponto o “bom gosto”, “os bons modos”, o “refinamento”, atribuído aos Blocos Carnavalescos Mistos, que ao nosso ver se configuraram como mais uma tentativa de moldar o carnaval de rua por parte das camadas mais elitizadas da cidade do Recife nos anos 20, hoje não encontram ainda alguma reverberação no tocante a uma certa ideia de distinção/elitização entre as agremiações que compõem a folia dos Blocos Líricos?

“[...] as diferentes frações da classe dominante distinguem-se precisamente no aspecto em que participam da classe considerada em seu

conjunto, ou seja, pela espécie de capital que se encontra na origem de seu privilégio e por suas maneiras diferentes de diferir do comum e de afirmar sua distinção que são correlatas.” (BOURDIEU, 2015).

“Quem faz parte de um campo tende a reproduzir as práticas nele geradas, tanto a partir de estratégias de legitimação quanto de subversão. Porque legitimam o que está em jogo nessa luta. As relações de força que se estabelecem em um campo possuem certa historicidade e estrutura própria.” (BOURDIEU, 2013)

A partir da reflexão sobre algumas informações de que já dispunhamos pela via da leitura de títulos relevantes da história e sociologia do carnaval do Recife, constatamos então, a necessidade de adentrarmos novamente o campo das ciências sociais e da história para que nos fornecessem o devido aporte teórico quanto às questões pertinentes aos artefatos da cultura material dos Blocos Líricos.

No tocante as questões da distinção e tradição, nos pautamos a partir de autores como Bourdieu e Hobsbawm que colocam o consumo como elemento definitivo nas questões relativas à formação do gosto, de elementos de distinção, e de estratégias de reprodução de identidades sociais; além de perceberem os artefatos e seu consumo como produtores de vínculos sociais, atentando para tais artefatos como mediadores das próprias relações sociais. E como já citado anteriormente, discutem as tradições atreladas a conjuntura de relações de poder e habitus por parte das classes dominantes.

Numa interlocução com as teorias anteriores, apontamos também os seguintes autores e obras que utilizamos em especial para tratar das questões relativas à materialidade da indumentária no tocante ao eurocentrismo e a distinção pelo consumo: Samir Amin (1989), “El Eurocentrismo. Crítica de Una Ideología”, e suas discussões entorno do conceito de eurocentrismo; Karl Marx (2013) “O Capital, Crítica da Economia Política”, e seu conceito de fetichismo das mercadorias e Jeffrey Needel (1993), “Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século”, trazendo reflexões sobre a distinção pelo luxo e o fetichismo pelos signos europeus no Brasil da Belle Époque.

Além de Serge Moscovic (1978) Teoria das Representações Sociais, Jean-Claude Abric (2000) Teoria do Núcleo Central e Laurence Bardin (2011) Análise de Conteúdo, que utilizamos para dar conta da estrutura do nosso experimento, bem como da classificação e análise dos dados obtidos.

Sendo assim, no tocante à problemática, privilegiamos discutir os esforços dos Blocos Líricos quanto à perpetuação no campo simbólico de seus artefatos (fantasias e adereços) e performance (evoluções e musicalidade), por conseguinte os mesmos elementos, signos de distinção social utilizados (e portanto herança social) pelos Blocos Carnavalescos Mistos, seus antecessores.

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 Geral

Analisar as fantasias e adereços pertencentes aos Blocos Líricos na atualidade, buscando verificar o quanto comunicam os mesmos sentidos de distinção social presentes na cultura material e discurso dos Blocos Carnavalescos Mistos dos anos de 1920 (seus antecessores) através do processo de comunicação de valores e mediação social dos seus artefatos (fantasias e adereços) dentro do carnaval de rua recifense.

1.4.2 Específicos

- Contextualizar histórica e culturalmente os Blocos Carnavalescos Mistos, bem como seus herdeiros culturais, os Blocos Líricos. Visando compreender como se deu a inserção dos primeiros na folia nos anos 20 e seu ressurgimento na atualidade.

- Perceber quais as condicionantes sociais, políticas, econômicas e culturais que caracterizaram os Blocos Mistos, como isso se traduziu em sua materialidade (fantasias e adereços) e como os Blocos Líricos reproduzem estes signos em sua cultura material na atualidade.
- Investigar a simbologia contida nas fantasias e adereços, bem como no discurso dos Blocos Líricos, buscando identificar o quanto possui de aproximação com os mesmos utilizados pelos Blocos Carnavalescos Mistos.
- Compreender os processos de distinção social estabelecidos pela indumentária desta tipologia de agremiação a partir da relação existente entre mecanismos de produção simbólico-ideológica (representações e discursos, signos e símbolos, condutas e atitudes), de maneira a se instituir como ideologia dominante ditando uma direção estética memorialista ao seu vestuário e performance.
- Ampliar a análise morfo-simbólica da expressão visual do frevo, desenvolvida na pesquisa dissertativa, de forma a incluir as agremiações oriundas das camadas burguesas, fornecendo assim uma visão global a respeito dos conflitos sociais existentes durante a configuração e consolidação do carnaval de rua recifense.

1.5 HIPÓTESES

1. A origem burguesa, majoritariamente branca, de religiosidade católica e sendo assim, reprodutora dos valores conservadores da classe dominante verificada nos Blocos Mistos dos anos 20, se mantêm nos Blocos Líricos na atualidade.

2. Assim como seus antecessores, os Blocos Líricos compartilham dos mesmos valores e imprimem em suas fantasias e adereços os mesmos signos de distinção social existentes em toda cultura material herança dos Blocos Carnavalescos Mistos.

1.6 METODOLOGIA DE PESQUISA

Para dar conta do nosso objeto de estudo realizamos investigações dentro do espaço social do carnaval, observando os jogos das relações sociais entre grupos e seus respectivos jogos de poder, o que se configurou como uma atividade um tanto complexa e que pressupôs uma certa dinâmica de ações para conseguirmos alcançar com sucesso os objetivos elencados no projeto. De acordo com a definição de Minayo (2009, pág.14) do que seria metodologia, temos um percurso que vai do pensamento às ações práticas, executadas nos exercícios de abordagem da realidade a qual investigamos, que: “Inclui simultaneamente a teoria da abordagem (o método), os instrumentos de operacionalização do conhecimento (as técnicas) e a criatividade do pesquisador (sua experiência, sua capacidade pessoal e sua sensibilidade)”.

A seleção dos métodos de pesquisa apropriados foi fundamental para que conseguíssemos obter as informações necessárias, de maneira que viessem a facilitar os processos de análise, que possibilitou a geração das discussões e conclusões pertinentes ao estudo. Tomamos para isso, a problemática de pesquisa e seus objetivos como norteadores para a seleção dos métodos, levando em consideração que se tratava de uma pesquisa qualitativa que realizou intersecções com teorias do campo das ciências sociais. Nos estruturamos a partir da compreensão do que afirma Minayo, quando chama a atenção para o fato de que as questões metodológicas extrapolam os limites da técnica e por vezes articulam o universo empírico com a prática e as conseqüentes concepções sobre a realidade. (MINAYO, 2009)

De forma tal, que ao termos como problemática a discussão em torno da distinção social operada pelos Blocos Líricos a partir dos processos de significação

dos seus artefatos de indumentária, e sua performatividade, herança social dos Blocos Carnavalescos Mistos, seus antecessores. Nossa pesquisa fez uso de métodos e ferramentas tais como, a netnografia², a fotoetnografia³, a observação não participante⁴ e a entrevista semi-estruturada⁵.

Através desses métodos e ferramentas, analisamos o processo de distinção social operado pelos Blocos Líricos através de sua indumentária, enquanto processo relacional intermediado pela significação desses artefatos, no qual os agentes e sujeitos sociais desenvolvem estratégias e práticas para reivindicar subjetivamente o reconhecimento dos seus referenciais distintivos no espaço social do carnaval de rua do Recife.

Nossa função enquanto pesquisadores fazendo uso da netnografia, foi realizar uma investigação que abarcou além dos aspectos que permeavam as práticas desses

² Netnografia é uma forma especializada de etnografia, também conhecida como etnografia virtual. Utiliza comunicações mediadas por computador como fonte de dados para chegar à compreensão e à representação etnográfica de um fenômeno cultural. Sua abordagem é adaptada para estudar fóruns, grupos de notícias, blogs, redes sociais etc. Tem sua origem na etnografia e embora não se trate apenas de uma transposição metodológica, é impossível dissociá-las, uma vez que possuem uma característica primordial em comum: “[...] a imersão do pesquisador no grupo a ser estudado e a sua convivência com a cultura local para entender, ou melhor, mergulhar no modo de ver e pensar o mundo daquele grupo, a fim de poder falar sobre ele” (MARTINS, 2012, p. 1).

³ “A fotoetnografia é um método que utiliza a fotografia como narrativa imagética capaz de preservar o dado e convergir para o leitor uma informação cultural a respeito do grupo estudado” (SMM FONSECA, AP SILVA, EF LEITE, 2018).

⁴ “Atualmente, de forma diferente do passado, o pesquisador pode se utilizar da Tecnologia da Informação como principal ferramenta para impor o rigor e veracidade dos dados coletados e, posteriormente, analisados. Esta utilização da TI na observação participante está sendo tratada na literatura como Observação Não Participante (Non-participant Observation) [...] O pesquisador deve se valer de ferramentas primárias de pesquisas como gravadores em áudio e/ou vídeo, além da utilização de outras formas eletrônicas para as notas como laptops, notebooks, celulares, entre outros. Outros aparatos eletrônicos como ferramentas secundárias de pesquisa também podem ser utilizados para a complementação das notas de campo. Instrumentos como videoteipes, audiotapes, fotografias, além de documentos que podem ser coletados no campo como brochuras, reportagens, panfletos, arquivos, documentos institucionais, cartões de visita, reportagens, acesso a sites entre outros tantos. Porém, ressalta-se que estes servem como complemento, pois a principal atenção recai sobre a interação pessoal do pesquisador com os indivíduos, grupo e contexto técnico institucional encontrado no ambiente de pesquisa. [...] Porém, a utilização da TI na observação não participante proporciona maior rigor a análise e aos resultados da observação. A possibilidade de poder ver e rever repetidamente e cuidadosamente o evento possibilita ao pesquisador identificar padrões de interação que fornecem uma base robusta para o rigor empírico.” (MARIETTO apud LeBaron et al., 2018; Marietto & Maccari, 2015; Liu & Maitlis, 2014; Liu & Maitlis, 2010; LeBaron, 2008; Caldwell & Atwal, 2005; Samra-Fredericks, 2000; Geertz, 1993).

⁵ A entrevista semiestruturada consiste em um modelo de entrevista flexível. Ou seja, ela possui um roteiro prévio, mas abre espaço para que o candidato e entrevistador façam perguntas fora do que havia sido planejado. Dessa forma, o diálogo se torna mais natural e dinâmico (MANZINI, 2003, p.11).

grupos sociais - de modo a identificar além das diversas situações ocorridas dentro do espaço social (conflitos e alianças), como os sujeitos se percebem e percebem os demais – a agência através das materialidades que configuram os vestuários e as performances.

Para a presente pesquisa elencamos como unidades de análise⁶, as duas agremiações de maior representatividade dentro dos Blocos Líricos na atualidade. Utilizamos como critérios para essa seleção, primeiramente a data de fundação, checando se eram oriundos dos blocos surgidos a partir do final dos anos 70 início dos 80; o segundo critério utilizado foi a constância da agremiação como desfilante no carnaval do Recife nos últimos dez anos; como terceiro critério, verificamos se a agremiação encontrava-se listada no Dossiê de Candidatura do Frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (2011); e por fim atentamos para o quanto a agremiação gozava de fama e prestígio dentro da tipologia da qual faz parte no carnaval recifense (o quanto é reconhecida entre os Blocos Líricos e seus integrantes). Escolhemos então o Bloco da Saudade (1973) pelo seu papel de baluarte como “pedra fundamental” da retomada dos blocos na folia de rua pernambucana e o O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico (1991) pela sua representatividade na atualidade, onde dentre outras funções ocupa a de representante do seguimento dos blocos líricos no Comitê de Salvaguarda do Frevo, e o não menos significativo fato de ambos estarem sempre presentes nas mídias impressas e televisivas, bem como exercendo o papel de protagonistas nos eventos oficiais durante as prévias e no próprio carnaval.

De cada Bloco Lírico elencado como unidade de análise, foi coletado material iconográfico e audiovisual em seus respectivos sites e redes sociais, para compor o acervo da fotoetnografia, bem como o material a ser utilizado para a estruturação do experimento da pesquisa. Além disto, utilizamos como critério de seleção do material pertencente aos acervos das agremiações no tocante as fantasias e adereços, aquelas que houvessem sido utilizadas nos carnavais dos últimos 10 anos, de onde foram escolhidos de forma aleatória para compor nosso banco de imagens fotográficas e vídeos de registro dos desfiles. Assim eliminamos qualquer possível enviesamento das análises resultante de um recorte muito limitado de tempo.

⁶ Unidades de análise, são os objetos ou eventos aos quais as pesquisas sociais se referem, o que ou quem será descrito, analisado ou comparado (SIGLENTON, 1988).

O experimento foi elaborado em duas etapas: a primeira constava da aplicação da Teoria das Representações Sociais de Moscovici em conjunto com a Teoria do Núcleo Central de Abric; a segunda etapa tratava-se da realização de entrevistas semi-estruturadas onde posteriormente foi aplicada a Análise de Conteúdo de Bardin. O detalhamento de tais métodos e ferramentas, bem como sua operacionalização no experimento encontra-se no capítulo que trata das análises da presente pesquisa.

Para realização do experimento optamos pela formatação de um grupo que fosse o mais heterogêneo possível, com relação a indicadores como: faixa etária, gênero, escolaridade, classe social, cidade ou estado de moradia, ser ou não folião ou conhecedor do carnaval local, etc. Nossa escolha se deu por acreditarmos que quanto mais diversos fossem os sujeitos envolvidos, caso se verificasse forte semelhança/homogeneidade nas suas percepções a respeito dos blocos investigados, mais evidente ficaria a validação das nossas hipóteses de pesquisa.

Por fim, realizou-se consultas aos acervos virtuais das hemerotecas do Estado e da Fundaj, no intuito de se obter imagens relativas aos Blocos Carnavalescos Mistos em jornais da época ou fotografias, além de outros possíveis materiais iconográficos.

Toda a pesquisa foi adaptada para o modo remoto/virtual em virtude da pandemia da Covid 19 que impactou de forma significativa o período da coleta de dados. Especialmente quando levamos em consideração a faixa etária da maioria dos integrantes dos Blocos Líricos que encontra-se acima dos sessenta anos, grupo com maior risco de desenvolvimento de formas graves da doença e com os quais possivelmente seria realizada a pesquisa etnográfica nos moldes convencionais para coleta de dados e entrevistas. Da mesma forma as hemerotecas citadas encontravam-se com o funcionamento suspenso durante o período da pandemia o que impossibilitou as visitas in loco para consulta dos acervos, apesar dos inúmeros contatos realizados porém sem sucesso, o que acabou ficando restrito ao que encontrava-se disponível on-line. Vale salientar a pequena quantidade de material dos acervos citados que encontra-se disponível nos respectivos sites das instituições.

Para tratar o material obtido nas entrevistas semi-estruturadas, utilizamos a Análise de Conteúdo (BARDIN, 2011), extraindo assim os sentidos e valores atribuídos

pelos integrantes do experimento aos Blocos Líricos e suas fantasias e adereços, dentro do contexto do espaço social do carnaval de rua do Recife.

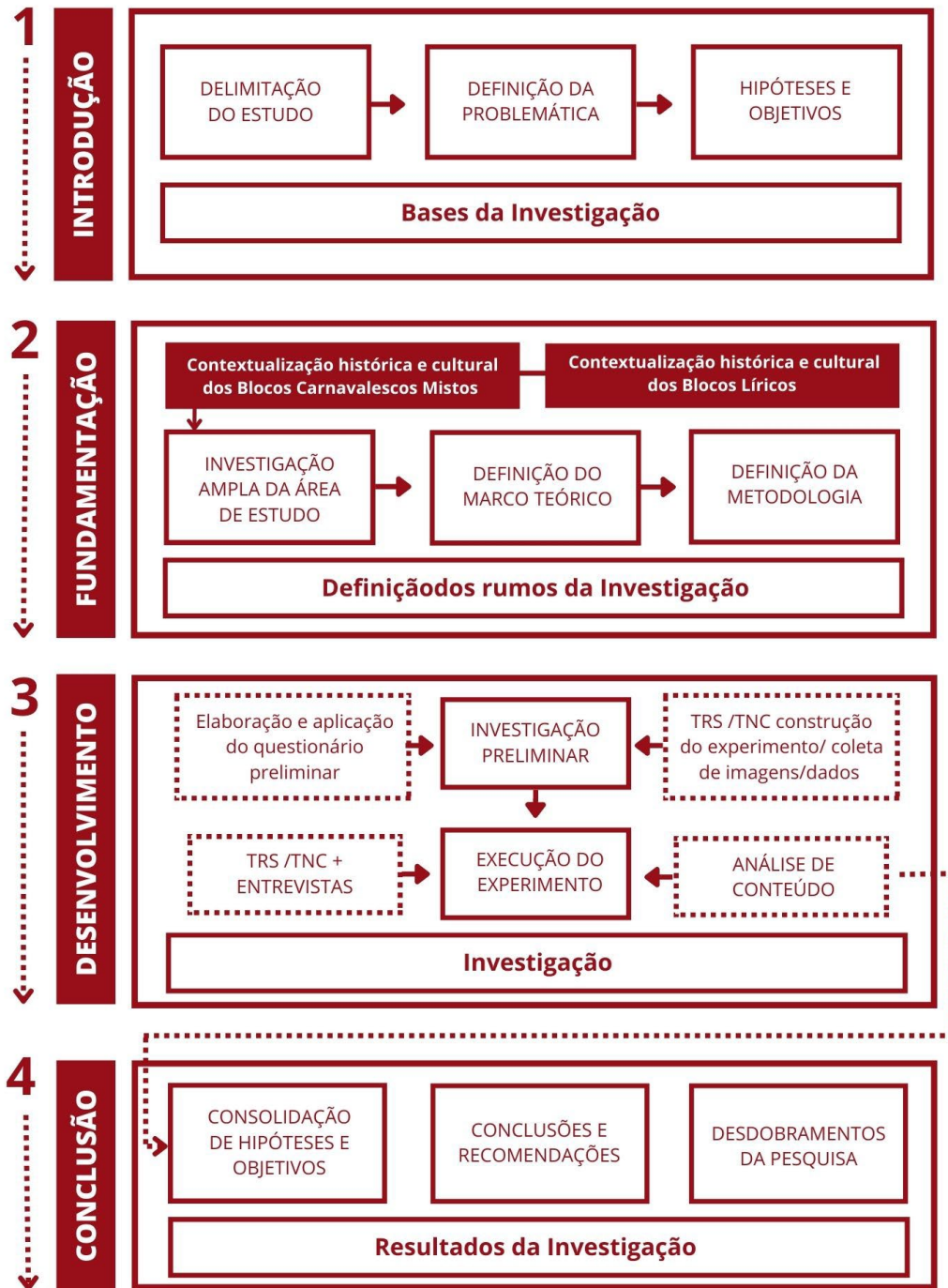
Realizamos portanto, uma abordagem sobre os Blocos Líricos a partir de uma investigação de sua cultura material; do uso que fazem dos artefatos de indumentária (e sua performance) como intermediários de um discurso e da construção de um lugar social no contexto do carnaval de rua recifense. Uma abordagem que se diferenciou do modo com o qual outras pesquisas optaram por tratar (quando identificado e abordado), tais questões e os conflitos sociais envolvendo as agremiações carnavalescas, já que o fizeram (quando o fizeram) através das letras das marchas de bloco, por exemplo. Nosso trabalho realizou tal análise a partir da materialidade dos artefatos pertencentes a essas agremiações (fantasias e adereços) como heranças simbólicas dos Blocos Carnavalescos Mistos, como já informado, no que resultou a singularidade da presente pesquisa.

1.7 ESTRUTURA DA TESE

A figura a seguir explica de forma esquemática a síntese lógica da pesquisa. Começa com as bases da investigação a partir de uma pesquisa exploratória que possibilita a delimitação do estudo, a definição da problemática e a elaboração dos objetivos, hipóteses e pergunta da pesquisa.

Esta pesquisa é composta de quatro partes. Na primeira parte, além do que foi citado a cima temos a introdução, metodologia e estrutura da pesquisa. Na segunda, tem-se a fundamentação teórica, subdividida em dois capítulos: 2. O Frevo nas Ruas da Primeira República e o Surgimento dos Blocos Mistos na Belle Époque Recifense; 3. Abram Alas que o Flabelo Vai Passar! O Retorno dos Blocos Mistos à Folia das Ruas do Recife. A terceira parte corresponde ao desenvolvimento, e é relativa a aplicação do experimento, entrevistas, análises e inferências, momento no qual confrontamos as hipóteses e objetivos da pesquisa com os resultados obtidos. É formada por três capítulos. A última parte é referente às considerações finais, trazendo as conclusões, recomendações e possíveis desdobramentos da pesquisa.

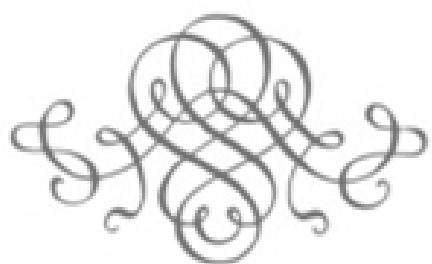
Figura 1 - Diagrama da estrutura da pesquisa



Fonte: O autor(2023).



*Segunda
Parte*



2. O FREVO NAS RUAS DA PRIMEIRA REPÚBLICA E O SURGIMENTO DOS BLOCOS MISTOS NA BELLE ÉPOQUE RECIFENSE

No presente capítulo realizamos uma revisão bibliográfica objetivando trazer um panorama das obras de relevância sobre o Carnaval de Pernambuco no início do século XX, onde os conflitos sociais concernentes ao período de estabelecimento e difusão do frevo, e a introdução de uma certa “modernização” na capital, trazem à tona as divergências nas relações dos habitantes pertencentes as diferentes camadas sociais com essa pretensa modernização e como transcorreu a ocupação do carnaval de rua então dominado pela presença dos Clubes Pedestres oriundos das camadas mais populares, pela classe média burguesa citadina.

Para isso partimos dos trabalhos de antropólogos, folcloristas e historiadores tais como: Evandro Rabello, Katarina Real, Leonardo Dantas e Rita de Cássia Araújo, bem como dos pesquisadores Isabelle Barros, Lucas Vitor e Vila Nova, de maneira que pudéssemos situar os Blocos Líricos na atualidade a partir do surgimento deste tipo de agremiação carnavalesca no carnaval de rua recifense por ocasião da fundação dos Blocos Carnavalescos Mistos durante os anos vinte e trinta do século passado.

Nosso objetivo foi analisar tais agremiações a partir de sua formação sócio-histórica, até a atualidade, objetivando decupar o discurso de distinção social presente na materialidade de suas fantasias e adereços, bem como, do seu artefato de representação simbólica, o Flabelo.

2.1 ANOS 20 E O SURGIMENTO DOS CLUBES CARNAVALESCOS MISTOS

Conforme já discutíamos no nosso trabalho de mestrado, foi após a abolição da escravidão durante o final do século XIX e início do século XX, que surgiram

no Recife os Clubes Pedestres, agremiações das camadas populares que instituíram o frevo e mudaram definitivamente o carnaval de rua recifense.

Mas essa “invasão” das ruas durante o carnaval pelas camadas mais pobres e excluídas, gerava mal-estar na elite cidadina que havia idealizado esse espaço para si e logo encamparia uma reação, primeiramente por meio da repressão violenta a estas agremiações através dos poderes institucionalizados da polícia e do estado, em nome “da ordem, da moral e dos bons costumes” contando com a ajuda da imprensa que sempre costumava atuar de forma tendenciosamente crítica em tudo o que se tratava dos préstitos dos clubes pedestres, como nos informa o pesquisador Evandro Rabello em seu trabalho *Memórias da Folia: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa*:

O frevo daquele Recife arrastava multidões. Juntava o mundo do trabalho proletário, pois arregimentava trabalhadores braçais, jornaleiros, biscateiros, empregados domésticos, ao mundo da desordem urbana, já que envolvia capoeiras, prostitutas, capangas, moleques de rua e toda sorte de vadios e marginalizados, que a República prometia controlar e disciplinar. Era o mundo da desordem brincando na folia e fazendo tremer e temer as elites e autoridades da Primeira República residentes na cidade. Eram os passistas fora do mocambo, frevando nas ruas e as elites refugiando-se nos sobrados a arquitetar maneiras de controlar a onda popular.” (RABELLO, 2004)

Não apenas os clubes pedestres formados pela classe trabalhadora, como também outras tipologias de agremiações tais como: caboclinhos, bois, ursos e em especial as de matriz africana; os maracatus e as cambindas¹ eram classificadas como “bárbaras” e vistas com desprezo pela elite e pela imprensa da época como nos afirma a pesquisadora Rita de Cássia em seu artigo *Carnaval do Recife: a alegria guerreira* (1997).

“Múltiplo em seus folgares, 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 ensurdecadores 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.” (ARAÚJO, 1997)

Logo a elite citadina se refugiaria novamente nos salões em seus luxuosos bailes de carnaval extremamente restritos, que reverberavam valores burgueses baseados numa estética europeizada, estética esta que essa mesma elite tentava a todo custo imprimir ao “selvagem” carnaval de rua realizado pela classe trabalhadora desde a época do império em meados do século XIX, através dos seus bailes de máscaras à moda parisiense e ao bom estilo veneziano recheado de personagens da *commedia dell'art* ou ainda com seus bandos de mascarados nas sociedades carnavalescas e nos Clubes de Alegoria e Crítica, tentando se apegar a qualquer custo ao espírito das mascaradas como forma de não interagirem e se distinguirem do populacho apreciador do frevedouro.

“O carnaval das críticas e das máscaras era exigente, tanto em termos econômicos quanto culturais. [...] Pré-requisitos que excluía de suas fileiras a imensa maioria da população, composta por pobres e analfabetos, a quem a elite destinava o lugar de humilde espectador do espetáculo por ela produzido. [...] 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.” (ARAÚJO, *ibid.*, págs. 3 e 4, 1997)

É importante destacar que a elite e a burguesia citadina só vieram a apropriar-se do espaço do carnaval de rua primeiramente após uma resignificação deste espaço público, mediante a tentativa de retirada do direito ao uso pelas camadas mais pobres da população, através do controle severo do que seria tolerado como comportamentos desses foliões e posteriormente devido aos

incrementos urbanos feitos no centro do Recife, o que o tornou ainda mais convidativo aos olhos havidos pela modernidade tão comentada na “Belle Époque Mauricéia”.

“A invasão das ruas pelo povo, pelo mísero habitante dos mangues e das marés, era vista com apreensão pelos membros das camadas dominantes. Intimidava-os, amedrontava-os e levava-os a abandonarem os espaços públicos ou a refugiarem-se no interior dos carros e automóveis, divertindo-se no curso, entre as famílias. Até aquele momento, a elite praticamente ignorara a existência daquela gente que mourejava de sol a sol, que pegava no pesado e que fazia o serviço a que o branco e rico não se submetiam. A imagem que vislumbrava ao ver passar aquela multidão ensandecida, recém-saída dos mocambos e da lama, dos fornos das padarias, dos fundos das oficinas, das mesas das tipografias, dos galpões insalubres das fábricas e detrás dos balcões das lojas e boticas, era a de um verdadeiro monstro popular. Um monstro que despertava de um sono secular e ameaçava invadir e apropriar-se da cidade.” (ARAÚJO, 1996)

Porém com o declínio da mascarada e a participação cada vez mais forte dos Clubes Pedestres, torna-se visível o fracasso do carnaval de estilo burguês e “civilizado” das elites, bem como do seu intento de excluir das ruas e praças centrais da cidade as camadas populares e de condicioná-los a meros espectadores durante o período momesco.

“Mas esse aumento dos clubes pedestres, bem como sua permanência ocupando o espaço urbano só se tornou possível depois que as elites dominantes tendo reprimido de forma severa através da força policial seus desfiles, se vendo vencida pela resistência dos que faziam o “fervo” nas ruas, decidem mudar de estratégia e ao invés de combater passam a buscar conviver com o carnaval dos referidos clubes.” (SILVA, 2016)

Vale ressaltar que essa “mudança de postura” por parte da elite dominante, nada mais era do que uma “recuada estratégica” visando implementar uma política de dominação, se infiltrando diretamente no seio das agremiações populares por meio da negociação direta com seus dirigentes.

“[...] o Estado poderia vir a exercer um maior controle e disciplina sobre a classe trabalhadora através de seu brinquedo carnavalesco e fazer dos clubes parte importante numa política de cooptação a ser implementada, além de aos poucos interferir “civilizando” a sua linguagem visual, fazendo-os abandonar certos elementos que iam de encontro aos padrões estéticos ditos civilizados pela elite, ao passo que passavam a incorporar outros mais em acordo com a estética aceita por essa mesma elite o que acabou por converter os significados da folia construída pelos clubes pedestres.” (SILVA, 2016, p.52 apud ARAÚJO, 1996, p. 367)

Ainda de acordo com Araújo (1997, p.8) algumas agremiações que incluíam de clubes e troças até mesmo caboclinhos e maracatus, passaram a estabelecer em seus estatutos, normas e regras de conduta que eram rigorosamente exigidas dos seus componentes para além das situações dos desfiles, chegando até mesmo à tentativa de exercer controle em diversas esferas da vida dos trabalhadores e suas famílias. Sabendo que muitos foliões dessas agremiações objetivavam além de divertimento, obter reconhecimento social; a elite republicana e o Estado através da aproximação com alguns dirigentes como dito anteriormente, buscavam incutir nestes trabalhadores princípios e valores burgueses que corroboravam com o seu projeto político-ideológico.

O acontecimento do primeiro Congresso Carnavalesco em 1911 que reuniu os membros da segurança pública e os diretores dos clubes juntamente com uma trégua dos ataques feitos pela imprensa a essas agremiações acabou por favorecer o entendimento da força policial com os clubes pedestres no caminho de um carnaval mais “ordeiro e pacífico”.

A partir de então, mudando de estratégia, a elite dominante buscou instituir uma nova identidade nacional distante daquela existente nos tempos do Império e que era centrada na figura do imperador lançando-se assim na tentativa de legitimar a jovem República nas camadas populares. Porém para obter êxito, seria necessário que essa identidade divergisse da imagem europeizada de valores burgueses que outrora tentou impor e tivesse em conta os demais elementos excluídos até então da sociedade; os trabalhadores, negros e índios.

“E é justamente num carnaval de rua mais ordeiro e pacífico, controlado pela mão do Estado, influenciado e incentivado pelos concursos e discursos da imprensa, onde “amornadas” as rivalidades [ao menos durante as horas da brincadeira] se encontra o campo ideal para fornecer os símbolos dessa nova identidade, sendo ele o próprio carnaval um símbolo maior por irmanar dividindo um mesmo espaço público grupos oriundos de camadas tão extremas da sociedade.” (SILVA, *ibid.*, p. 53).

Logo se veria um novo discurso por parte da imprensa no que se referia a participação popular no carnaval, passando os clubes pedestres a figurarem cada vez mais nos jornais locais, chegando até mesmo a noticiarem ensaios e desfiles dos referidos clubes. A palavra “frevo” é citada pela primeira vez no Jornal Pequeno em 1907 conforme constatado pelo pesquisador Evandro Rabello e passa a ser visto na fala de alguns colunistas como tradição cultural de Pernambuco.

Mas conforme dito anteriormente, a elite citadina havia em boa parte se refugiado novamente nos bailes e deixado (ainda que temporariamente) o carnaval de rua numa tentativa de escapar a essa “turba” popular. O que revela que na prática, as rivalidades ditas “deixadas de lado” durante o reinado de Momo a partir de uma congregação de classes em torno do frevo tinha lá suas contradições.

“[...] embora a imprensa, ligada financeiramente e ideologicamente às classes média e alta, já funcionasse como instância de legitimação dos clubes carnavalescos pedestres, não havia um compartilhamento de fato das ruas. [...] A legitimação do frevo por mediadores simbólicos como intelectuais e jornalistas foi um movimento de cima para baixo: só aconteceu quando interessou às classes mais abastadas como forma cultural apropriada para um país e uma cidade que buscavam enaltecer suas características locais.” (PEREIRA, 2013).

A partir dos anos 20 do século passado o carnaval do Recife assistiu ao surgimento de uma nova tipologia de agremiação, os Blocos Carnavalescos Mistos, que diferentes dos Clubes Pedestres que eram formados por indivíduos das camadas populares, traziam como foliões membros da burguesia citadina

pertencentes a classe média, que não podendo desfrutar dos luxuosos bailes realizados pela elite e sem querer misturar-se ao populacho no “frevedouro”, buscavam uma maneira própria de se reinserir no carnaval de rua recifense.

Segundo Leonardo Dantas em *Antologia do Carnaval do Recife* (1991), os blocos surgiram de reuniões familiares acontecidas nos bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista, depois se estendendo a localidades como Torre, Madalena, Rosarinho, Encruzilhada, Beberibe, Tejipió, Afogados, entre outros numa espécie de desdobramento dos presépios e ranchos de reis comuns na vida cultural da sociedade daquela época.

A partir disto se faz necessário elencar as demais influências no surgimento dos Blocos Carnavalescos Mistos, tendo em vista que além de diversas, muito do que se percebe dos símbolos e discursos presentes nas letras das marchas de bloco, bem como nas fantasias e adereços, são heranças destas origens.

Primeiramente podemos citar o Caninha Verde que desde o final do séc. XIX desfilava nas ruas centrais do Recife ao som de instrumentos como violinos, violas, rabecas e flautas, trazendo um conjunto que se assemelhava as orquestras de pau e corda que viriam a compor os Blocos Mistos, como nos afirma Leonardo Dantas.

“O Clube Caninha Verde, o mais antigo ancestral do nosso bloco carnavalesco misto, era responsável pela publicação do jornal *O Ilheo*, que começou a circular em 29 de fevereiro de 1892, passando a denominar-se, em 1902, *O Canna Verde*, e assim permanecendo até o carnaval de 1905, com o seu bem apresentado informativo rico em ilustrações. Era um clube formado por imigrantes portugueses e, como as ilustrações do seu jornal estão a demonstrar, traziam fantasias estampadas e de forte colorido, chapéus de abas grandes para os homens, lenços estampados de seda para as mulheres, colares e medalhinhas douradas. Tudo bem à moda dos ranchos portugueses, minhotos e alentejanos, e dos grupos de desfilantes das “marchas populares” que acontecem nas festas dos santos de junho em Lisboa.” (SILVA, 1998)

Existiam ainda mais dois outros clubes semelhantes que junto com os Canna Verde se fantasiavam às modas portuguesa e italiana, o Senhora Helena e o Cana Roxa que se exibiam com orquestras ao som de canções italianas e fados portugueses e apresentavam coreografia que parecia descendente dos cordões de presépio natalino bem ao modo dos blocos dos anos vinte. (SILVA apud MELO, 1998, p.15).

Essa ligação com o ciclo natalino do catolicismo popular que incluía as jornadas dos pastoris com suas pastorinhas a cantar e dançar em louvor ao menino Jesus, muito comuns no Poço da Panela de então, a queima da lapinha e a Festa dos Santos Reis, que se estendiam de dezembro a janeiro marcando oficialmente o início do período carnavalesco, nos remetem a uma outra influência dos blocos surgidos na década de 20 que são os ranchos cariocas, os quais segundo pesquisadores como Leonardo Dantas e Isabelle Barros possuíam a mesma origem.

“A apropriação carnavalesca dos festejos do ciclo natalino não era exclusividade pernambucana. Em outras cidades brasileiras, como Salvador e Rio de Janeiro, tais festividades eram chamadas de ranchos e ganhavam feição cada vez mais momesca, culminando, nesta última cidade, com a transferência das comemorações do dia 6 de janeiro para o Carnaval, por obra do baiano Hilário Jovino Ferreira.” (PEREIRA apud SILVA, 2013, p. 30).

Segundo Isabelle Barros, os ranchos cariocas sofreram fortes influências dos ranchos de reis de Salvador depois da chegada do baiano Jovino que introduziu uma série de características da cultura negra, como uma maior participação feminina que até então não era muito vista nos conhecidos cordões. Porém os ranchos só vieram adquirir sua forma definitiva após 1908 com a fundação do famoso rancho carnavalesco Ameno Resedá que veio a ser denominado posteriormente de “rancho-escola” por possuir tamanha organização e preciosismo que acabou tornando-se referência para os que vieram a seguir.

Além das características citadas, o Ameno Resedá acrescentou

instrumentos de sopro à sua orquestra e um coro de pastoras que entoavam trechos de óperas e canções italianas, além de novos elementos de dança mais cadenciados e suaves denominados de “evoluções”, bem como passaram a contar com a contribuição de profissionais como cenógrafos de teatro, escultores e pintores na elaboração de seus adereços nos carros alegóricos. O que ainda de acordo com a pesquisadora, comprova laços de proximidade entre os ranchos carnavalescos cariocas e os Blocos Carnavalescos Mistos do carnaval recifense (PEREIRA apud TINHORÃO, 2013, p. 29).

Outra influência que remete a origem familiar dos Blocos Mistos é destacada por Katarina Real em seu conhecido trabalho, *O Folclore no Carnaval do Recife* (1990), onde faz referências as serenatas que embalavam os romances e que eram tão comuns à época, e o envolvimento dos rapazes que as executavam com pequenos agrupamentos que saíam pelas ruas no carnaval durante os primeiros anos do século XX.

“Nos princípios deste século, nos bairros mais antigos e tradicionais do centro da cidade, os rapazes que gostavam de fazer serenatas, e cantar modinhas à noite, geralmente saíam no carnaval com os seus instrumentos de corda, na maioria violões, para brincar e alegrar seus vizinhos. A tradição cresceu para atrair famílias inteiras nesses bairros, os rapazes com as suas namoradas, etc., geralmente todos vestidos igualmente. Um dos trajes mais populares era “calça branca e blusão tipo marinheiro”. Esses blocos representavam uma camada social mais alta que os clubes de frevo populares. Os blocos tocavam músicas alegres, românticas e saudosas.” (REAL, 1990).

Além das serenatas os pesquisadores também fazem referências aos saraus que aconteciam nas residências dessas famílias da pequena burguesia nesses bairros tradicionais, e apontam para os laços familiares que se criavam a partir de amizades e até mesmo vínculos matrimoniais estabelecidos entre seus membros através dessas reuniões festivas. Além do habitual convívio com os instrumentos de corda e o lirismo que se faziam presentes nos futuros Blocos Carnavalescos Mistos.

Como falamos anteriormente é a partir dos anos 20 do século passado que os referidos blocos surgem trazendo um tipo de música que mais adiante na década de 30 viria a ser denominada de marcha-de-bloco ou frevo-de-bloco, como o conhecemos.

É bem verdade que os blocos em seu início tocavam outros estilos musicais para além das marchas, como polcas e maxixes que faziam muito sucesso na época, mas ao passo de que as marchas foram se tornando cada vez mais conhecidas, os blocos passaram a compor as suas próprias, chegando até mesmo alguns a possuir um compositor próprio, que muitas vezes era um folião ou fundador e o estilo acabou por se consagrar como afirma Leonardo Dantas,

“No início da nova década, porém, apareceram na forma hoje conhecida os blocos carnavalescos, que assim vieram acrescentar ao mosaico folclórico do Carnaval do Recife mais um gênero musical: a marcha-de-bloco. Trazendo uma introdução vibrante, em andamento alegre, bem à moda das contagiantes jornadas dos pastoris e presepes, seguindo-se do acompanhamento de um coro de vozes femininas, a entoar aos quatro ventos versos chistosos ou de um lirismo sem igual, a marcha-de-bloco era o complemento que estava a faltar ao frevo instrumental e ao frevo cantado das ruas.” (SILVA, 1998).

É importante destacar aqui o discurso de boa parte dos historiadores que descrevem o surgimento dos Blocos Carnavalescos Mistos como sendo o momento efetivo do início da participação das mulheres no carnaval de rua recifense (que como dito anteriormente não podendo tomar parte do carnaval dos salões, restrito à elite, enxergou nos blocos uma maneira de participar do carnaval sem ter que se misturar à massa dos clubes pedestres e troças), é no mínimo carregado de certo “elitismo”, do mesmo elitismo e preconceito social que fazia com que esses foliões dos blocos buscassem se “proteger” dos demais através de cordões de isolamento, reservando ao elemento feminino um lugar na folia dentro dos carros devidamente “protegidos” sob o olhar atento dos pais, maridos, filhos, genros, irmãos, noivos... O que dizer então das mulheres pertencentes aos Clubes Pedestres e até mesmo das que desde o entrudo tomavam parte da folia nas ruas

centrais do Recife? Afinal não eram mulheres apenas pelo fato de serem oriundas das camadas populares? Negras descendentes de escravos? Trabalhadoras domésticas ou das fábricas?

Outra maneira pela qual podemos analisar essa afirmação equivocada dos historiadores além do possível “elitismo”, se deve ao fato de que os Clubes Carnavalescos Mistos (ao contrário dos Clubes Pedestres), desde seu surgimento, gozaram de amplo apoio e cobertura por parte da imprensa da época, que fazia questão de destacar a presença feminina nesses blocos como sendo sinal de modernização e civilização do carnaval de rua recifense.

“Talvez a grande importância dada ao Bloco Misto como movimento social de aquisição da autonomia feminina em relação ao espaço público, foi sua aparição na imprensa da época. Desde seu surgimento esteve presente nas publicações dos jornais recifenses, entre eles: Jornal Pequeno, Jornal do Comércio, Jornal do Recife, Diário de Pernambuco, Diário da Manhã, A Província. Onde se divulgavam as novidades do carnaval, a preparação e ensaio dos blocos, reuniões e saraus que antecederiam os dias de folias. O que resultou por reafirmar a todo instante a presença dessas damas na festa. [...] era anunciada a presença de mulheres “distintas”, com suas famílias, que conferiam ao carnaval do Recife “distinção”, “beleza” e “finura”, uma oposição ao carnaval rude.” (PALMEIRA, 2013, p.5).

Ou ainda, como informa a pesquisadora Juliana Pereira em seu artigo intitulado: Bloco misto: a presença das mulheres no carnaval de rua do Recife/PE na década de vinte do século XX. (2013), a respeito das notícias que destacavam a “anuência” das famílias a essa participação das mulheres no carnaval de rua recifense a partir de uma notícia do Diário de Pernambuco de 04/03/1924 que se encontra registrada no trabalho do pesquisador Evandro Rabello.

“Ainda seguindo essa premissa de ordem ver-se que o Bloco Misto, mesmo sendo uma agremiação carnavalesca de rua, realizava ensaios em casa dentro do âmbito familiar, mas se configurando com um espaço híbrido da casa na rua, como que explicito no artigo que fala dos ensaios na “residência do coronel Pedro Salgado”. [...] O dado desta nota do Diário de Pernambuco é a propaganda na mídia sobre o aumento de “moças e rapazes” cantando juntos, caracterizando, dessa forma, apoio familiar ao acesso ao espaço público por mulheres, desde que em conjunto com homens, para brincar o carnaval.” (PEREIRA apud RABELLO, 2013, p. 7).

Outra característica que deve ser observada quando contextualizamos o lugar do elemento feminino dentro do carnaval dos Blocos Mistos é o discurso fortemente presente do “papel da mulher”, de como esta deve se portar e vestir, o que revela uma moral evidentemente conservadora e machista, bem ao gosto patriarcal, evidenciando relações de gênero até mesmo através da materialidade das fantasias e adereços, assunto de que vamos tratar no decorrer do nosso estudo. Descrições que revelam que o “passo rasgado” a exemplo das “tesouras”, executadas pelas passistas dos Clubes Pedestres não era permitido, é algo altamente revelador desse machismo e da forte distinção social incutidos nos desfiles dos blocos.

“A restrição à livre expressão dos corpos femininos à época também era observada durante os festejos carnavalescos organizados pela pequena burguesia recifense. “O passo rasgado, como registrado nos cordões dos clubes e troças, não era permitido, mas tão somente uma evolução bem característica às apresentações dos cordões azul e encarnado, nos tablados dos pastoris” (SILVA, 2000, p. 136). Não era de “bom-tom” para uma moça “de família” ser vista pulando no meio do frevedouro: este era um espaço essencialmente masculino, viril, violento e, ainda por cima, frequentado por gente pobre.” (PEREIRA, 2013, p. 32)

Se analisamos a Recife da Belle Époque, iremos perceber claramente a existência de um grande debate entre as camadas mais elitizadas e burguesas, de intelectuais a artistas, num conflito entre o tradicional e o moderno, através do uso

de qualquer espaço onde pudessem expor suas ideias a favor ou contra essas duas instâncias. Uma idealização sobre modernidade como sinônimo de inovação e progresso, pairava pela cidade e naturalmente gerava expectativa e até mesmo apreensão entres as camadas estruturalmente privilegiadas.

Apesar do desejo pelo moderno e suas inovações, havia um grande apego ao que era tido como tradicional e um certo receio por parte de alguns intelectuais de que algumas mudanças pudessem mudar a fisionomia da cidade. Toda mudança era “bem-vinda” desde que não oferecesse risco ao establishment e isso naturalmente, incluía também o uso e ocupação do espaço público, inclusive durante a realização das festas.

Quanto ao uso do espaço público, a ideia de “higienização” e ordenamento das manifestações populares durante o carnaval sempre esteve nos anseios da elite citadina desde antes de instaurada a república, conforme falamos anteriormente. E essa noção de que essa elite é quem deveria fornecer as bases desse novo modelo de festa, que inclusive objetivava a ocupação majoritária do espaço público, também encontrava reverberação nos modos e moral dos Blocos Mistos. Conceitos sobre família, tradição, papel feminino, etc., encontravam terreno fértil no carnaval dos blocos. E nesse sentido os Blocos Mistos apareciam (com forte apoio do discurso da imprensa) como baluartes da família tradicional e seus valores. Valores esses que além de aclamados, deveriam ser perpetuados e difundidos nesse “novo” carnaval de rua ordeiro e pacífico, moldado no refinamento dos “modos e modas” das “gentes de bem” e que deveria servir de modelo para as demais agremiações que tivessem participação na folia nesses novos tempos.

“O Bloco Misto, ou Bloco Lírico, mesmo se encaixando em uma época de modernismos surge com princípios tradicionais por estar ligado às questões de ordem, de família e até de certo bairrismo. [...] os Blocos Mistos simbolizaram a higienização do carnaval e a garantia de acesso ao espaço público aqueles que realmente deveriam ocupá-lo: os setores elitizados da sociedade. Essa manifestação carnavalesca é moderna também no que diz respeito à participação da mulher no carnaval de rua do

Recife. A participação feminina nas ruas tornou-se possível graças a higienização que promoveu. [...] foi o espaço aberto não simplesmente as mulheres, mas sim as damas da sociedade, as mães e senhoras do lar. A própria presença da mulher à agremiação dá a ela a conotação de familiar. O Bloco Misto era de família, era descente e de paz, por isso que os homens da elite permitiam que suas esposas e filhas participassem, e ainda assim com eles cercando e vigiando, pois que o bloco era mais uma extensão da casa na rua.” (PALMEIRA, 2013, p. 9)

Alguns autores chegam a cogitar algum “parentesco” social entre as origens dos Blocos Mistos e dos Clubes Pedestres, no entanto, mesmo quando encontramos referência a algo que poderia ser considerado como uma origem social compartilhada, tal qual afirma Katarina Real (1990) citando o caso da primeira participação do Bloco Batutas da Boa Vista, que em 1920 saiu às ruas no carnaval trazendo grande número de alfaiates entre seus foliões, ou na informação trazida por Isabelle Barros de que o Banhistas do Pina é oriundo de uma comunidade de marujos e pescadores; a Ilha do Bode, percebemos certa inconsistência. Como nos relata a própria Isabelle:

“No entanto, tal aproximação entre os foliões “distintos” dos blocos carnavalescos mistos e os seguidores dos clubes carnavalescos pedestres era ambivalente. Ambos utilizavam o espaço público, mas não se misturavam nele, em uma proximidade distante que denotava as tensões de classe vigentes na época. Com precauções como a adoção de cordões de isolamento, “a pequena burguesia dessa forma podia brincar o Carnaval com esposas, irmãs, sem ter que se imiscuir com o povilêu que ‘frevia’ nas ruas do Recife no compasso frenético da marcha pernambucana” (PEREIRA apud TELES, 2013, p. 32)

Quanto ao surgimento do pioneiro entre os Blocos Mistos dos anos 20, encontramos controvérsia entre os relatos dos reconhecidos autores Leonardo Dantas e Katarina Real. O primeiro afirma ter sido o Bloco das Flores Brancas que em seguida viria a se chamar Bloco das Flores, com sede à Rua Imperial, o pioneiro, que fez fama no carnaval após a entrada entre seus foliões do compositor Raul Moraes. Já Katarina Real, afirma ter sido o precursor, o Batutas da Boa Vista,

também fundado no mesmo período em 1920 no Pátio de Santa Cruz e que viria em 1932 a dar origem ao Batutas de São José. Juntamente a estes dois primeiros surgiu o Bloco Concórdia tendo como seu fundador o célebre compositor Nelson Ferreira.

Interessante chamar atenção para um grande sucesso composto então pelo maestro Nelson Ferreira para o Bloco Concórdia, que em 1923 acabou por ser a primeira marcha do carnaval recifense a tornar-se sucesso, sendo gravada em disco pela Casa Edison do Rio de Janeiro, intitulada: “Borboleta não é ave” e que traz os “singelos” versos (nem um pouco machistas):

Borboleta não é ave
Borboleta ave é
Borboleta só é ave
Na cabeça da mulher

Borboleta, borboleta
De voar nunca se cansa
Menina da perna fina
De socó tem semelhança

Borboleta quando fores
Lá para as bandas do Norte
Da coruja, minha sogra
Leva o gênio de má sorte

Ainda mais curiosa torna-se essa marcha se levarmos em consideração o fato de que tais canções nos préstitos dos Blocos Mistos são tradicionalmente cantadas em uníssono por um coral de vozes femininas, onde cabe aos homens a participação apenas na orquestra de pau e corda e no cordão de isolamento que separava o bloco dos demais foliões durante o desfile.

Outro lugar cuja ocupação era majoritariamente feminina era o de flabelista, condutora do símbolo maior da agremiação, o flabelo. Cartaz artisticamente

executado em forma de grande leque aberto a “decupage”, onde constam o nome da agremiação e seu ano de fundação. (SILVA, 1998) Esse é outro elemento de diferenciação dos blocos com relação aos Clubes Pedestres, maracatus, caboclinhos, etc., que possuíam como artefato simbólico o estandarte.

No decorrer dos anos vinte e início da década seguinte, os Blocos Mistos se tornariam uma verdadeira febre no Carnaval do Recife, segundo informações de Leonardo Dantas a partir de relatos de Apolônio Gonçalves de Melo em Antologia do Carnaval do Recife (1991), autor que carrega um fato curioso, o de não se ter conseguido reunir dados biográficos a seu respeito (conforme citado na referida obra), mas que fornece informações valiosas sobre o período áureo dos Blocos Carnavalescos Mistos.

No seu relato intitulado, “Recordações dos Carnavais de 1904 a 1965”, Apolônio registra a existência de diversos blocos, com dados sobre suas sedes, fundadores, dentre outros detalhes importantes.

Descreve uma cronologia que se inicia com o Bloco das Flores Brancas (Bloco das Flores) com sede na Praça Sérgio Loreto na casa do fundador Salgado Filho. Esse bloco trazia nomes importantes em sua orquestra, como o compositor Raul Moraes (diretor da orquestra) e o saxofonista Osório; seguido do Bloco Concórdia (cujo Apolônio era diretor), trazendo como maestro Nelson Ferreira que instalou a sede em sua própria casa; Batutas de São José, originado de uma dissidência do Batutas da Boa Vista, localizado no Pátio de São Pedro; Batutas da Boa Vista, situado no Pátio de Santa Cruz; Andaluzas; Jacarandá; Turunas da Mauricéia; Príncipe dos Príncipes; Chumbalachos; Corações Futuristas; Lira do Amor; Lira das Liras e Rebeldes Imperiais, todos com sede no bairro de São José, tradicional berço do carnaval de rua do Recife.

Pirilampos, em Tejiptió; Apôis Fum de Guilherme de Araújo e Fenelon de Albuquerque do bairro da Torre (considerado segundo o autor um dos blocos mais “finos” de então); Um Dia Só, cujos fundadores eram o professor Calazans, Sebastião e dona Ambrozina também da Torre, que contudo só desfilou por duas vezes tendo sido extinto após uma crise que deu origem ao Bobos em Folia, que

durou mais tempo, chegando a consagrar-se campeão do carnaval, tendo como diretores Freire, Nilo Alves e Sebastião (ex Um Dia Só); Lira do Charmeon, do bairro de Santo Amaro de Pedrinho Cego que posteriormente se dividiu em dois blocos dando origem ao Magnólia que por sua vez após desentendimentos internos de nova dissidência surgiu o Flor da Lira.

Ainda de acordo com o autor nos anos seguintes “apareceram outros blocos, uns mais fracos, outros mais fortes.” Sabido Não Grita, Borboletas em Folia, Bebé, Camelo de Ouro, Pavão Dourado, Camponeses em Folia, Se Tem Bote, Madeiras do Rosarinho e Banhistas do Pina.

Outra fonte relevante que registra a existência dos primeiros blocos e sua fama, encontra-se na célebre marcha-de-bloco Valores do Passado, do compositor Edgar Moraes de 1962 e que acabou tornando-se muitos anos depois “hino” do afamado Bloco da Saudade, cuja letra diz:

Bloco das Flores, Andaluzas, Cartomantes
 Camponeses, Apôis Fum e o Bloco Um Dia
 Só, Os Corações Futuristas, Bobos em Folia,
 Pirlampos de Tejipló,
 A Flor da Magnólia,
 Lira do Charmion, Sem Rival,
 Jacarandá, a Madeira da Fé,
 Crisântemos, Se Tem Bote e Um Dia de carnaval.
 Pavão Dourado, Camelo de Ouro e Bebé,
 Os queridos Batutas da Boa Vista,
 E os Turunas de São José.
 Príncipe dos Príncipes brilhou,
 Lira da Noite também vibrou,
 E o Bloco da Saudade, assim recorda tudo que assou.

Até o início dos anos 30 não havia uma rígida distinção entre os ritmos que compunham o efervescente mosaico do frevo. Foi só com a criação da Federação Carnavalesca em 1935 e o crescente interesse das gravadoras de discos da então capital federal pelo frevo e pela “marcha-de-bloco”, com sua consequente

execução pelas rádios (maior mídia da época), que a classificação entre os diversos estilos de frevo ficou mais definida. Frevo-de-rua (puramente instrumental), frevo-canção e frevo-de-bloco (característicos dos Blocos Carnavalescos Mistos). (SILVA, 1998, pág. 31)

“[...] Seguindo essa organização, durante o carnaval, as orquestras dos Blocos Mistos executavam os ritmos que estavam em voga na década de 1920, como polcas, maxixes, e também as marchas carnavalescas. Essas marchas carnavalescas, com o aprimoramento das orquestras passaram a serem compostas por e para cada Bloco Misto.

É só na década de 1930 com a classificação dos tipos de frevo, que se nomeia como Frevo de Bloco a música que vinha sendo produzida por esses blocos de pau e corda. Tratava-se de uma música cujo ritmo era lento, e as letras moderadas e elegantes.”(PALMEIRA, 2014)

Portanto como falado anteriormente, surge aos 3 de janeiro de 1935 a Federação Carnavalesca Pernambucana que dentre outras coisas, segundo o item V do seu estatuto, visava “Moldar o carnaval no sentido do tradicionalismo histórico e educacional, fazendo reviver costumes nossos, tipos da nossa história, fatos que nos educam.” Esse “moldar o carnaval” por parte da Federação Carnavalesca pode se auto explicar através de trechos presentes em um memorial, que a própria Federação encaminhou à Assembleia Legislativa do Estado em agosto do ano seguinte, sendo assinado pelo seu presidente o J.P. Fish, superintendente da Pernambuco Tramways & Power C°. Ltda. Esse é outro fato no mínimo curioso, ter tido por presidente (já que se tratava de uma entidade que visava determinar os caminhos da folia carnavalesca pernambucana) um estrangeiro, mais precisamente um norte-americano.

Alguns trechos do referido documento

“[...] depois de conseguida a harmonia, assumimos responsabilidade perante a polícia e fizemos nossos clubes

compreenderem essa responsabilidade. Aquele que quebrasse a harmonia não contaria com auxílio, seria expulso da Federação e os diretores pontados à polícia para punição. Preciso, porém, foi que antes inspirássemos confiança a essa gente, e obtivemo-la acomodando-nos ao seu nível: participando de suas festas, de seus jantares, de suas danças, de suas bebidas características. [...] Outro aspecto que não deve ser silenciado, é a cooperação que prestamos à ordem pública. Proibida, terminantemente, qualquer manifestação de caráter político em seu seio ou no de seus clubes filiados, cujos estatutos são por nós revistos e consertados, fazemos tenaz propaganda contra ideias extremistas, por meio de doutrinação, evitando assim que os elementos de nossos clubes se contaminem, e até mesmo indicando o bom caminho aos periclitantes.” (SILVA, 1991, p. LXXV)

Na realidade, uma das preocupações da recém fundada Federação, como afirmam historiadores e o próprio documento em questão, eram “certas ideias” crescentes, como o comunismo e o integralismo que poderiam acabar por chegar ao seio dos clubes carnavalescos.

Qualquer semelhança com discursos em voga na atualidade não é mera coincidência. Expressões como “doutrinação comunista”, “cidadão de bem”, “família tradicional”, “recato”, “moral e bons costumes” eram recorrentes nos discursos da Federação Carnavalesca ou nos veículos de imprensa da época. Não era raro encontrar notícias nos jornais que se referiam aos Blocos Carnavalescos Mistos como melhores representantes desses valores, como também, não é difícil entender o fato pelo qual desde a sua criação gozavam de tanta simpatia por parte da Imprensa, do Estado e da própria Federação Carnavalesca.

Os Blocos Carnavalescos Mistos reverberavam esses valores de maneira explícita ou simbólica em seus frevos-de-bloco, nas suas fantasias e adereços, até em sua forma de organização de préstito e dança, as chamadas evoluções.

Figuras 2 e 3 - Gravuras publicadas pela imprensa do Recife nos anos vinte



Fonte: Acervo FUNDAJ (2020).

Outros dois fatos curiosos que ilustram a ideologia dominante na Federação Carnavalesca, são relatados por Leonardo Dantas em seu Antologia do Carnaval do Recife (1991), o primeiro, de que nenhum dos intelectuais que fizeram parte do 1º Congresso Afro-Brasileiro tomaram parte na Federação, e o segundo, a ocasião da interferência da Federação Carnavalesca nas fantasias adotadas pelas agremiações que desfilaram no carnaval de 1937, onde até mesmo a tradicional indumentária dos porta estandartes foi substituída por fantasias assinadas pelo artista plástico Manuel Bandeira representando, Maurício de Nassau, Fidalgo Holandês, Vidal de Negreiros, dentre outros. Tudo isto devidamente publicado em uma revista intitulada: Federação Carnavalesca Pernambucana – Fantasias para o carnaval de 1937, impressa em cores pela gráfica da Fábrica Lafayette.

Tão logo publicada a revista, os Blocos Mistos trataram de elaborar fantasias em acordo, conforme nos relata o pesquisador Lucas Vitor em sua tese intitulada: “O Carnaval na Cadência dos Sentidos: Uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940”.

“E a imprensa representava os blocos carnavalescos como partícipes deste novo carnaval organizado pela Federação, sobretudo no

que diz respeito aos temas das fantasias: Os Batutas de São José percorrerão as ruas desta capital amanhã, com todos os seus sócios fantasiados. Foram escolhidos os seguintes figurinos para os elementos do bloco: para o cordão, soldado do regimento do general Varellas, no ano de 1654; para os músicos, Maurício de Nassau, para a diretoria, oficial do século XVII.” (SILVA, citando trecho do Jornal do Commercio de 6 de fevereiro de 1937, pág. 279)

Curiosamente durante a pesquisa de campo realizada durante nossa pesquisa de mestrado, nos deparamos com algumas dessas ilustrações devidamente emolduradas a decorar a sala da então Diretora da Fundaj, Rita de Cássia Araújo.

Achamos importante reproduzir um trecho de um artigo publicado no Diário de Pernambuco pelo sociólogo Gilberto Freyre no qual ele tece duras críticas ao “moldar” imposto pela Federação às características inatas da folia recifense.

“[...] Longe de mim querer desconhecer o valor da cooperação da Companhia de Bonde [Pernambuco Tramways & Power C^o.] e de outras empresas poderosas no sentido de dar brilho ao Carnaval do Recife. Essa cooperação me parece magnífica. Honra a Companhia. Honra os seus diretores.

Mas nenhuma empresa rica deve levar sua cooperação a uma festa popular ao ponto de tornar-se dono ou dona dessa festa: de dar-lhe intenções que nunca teve; de torná-la pretexto para homenagens pessoais ou para exibições eruditas.

Vi meu amigo Natividade do Clube das Pás, fantasiado, no alto do palanque da Praça da República, como para uma comédia histórica de teatrinho de subúrbio e perguntei: que é aquilo? Me disseram: é Natividade fantasiado de Maurício de Nassau. Depois alguém me disse: é Natividade de Henrique Dias. E estava esplêndido, o velho Natividade. Mas depois vi o palanque e vi os clubes cheios dessas caricaturas de Maurício de Nassau e de Henrique Dias. E senti todo o postiço, todo o artificial, todo o intencional de palhaçada histórica a que se quis reduzir o Carnaval de 1937, no Recife. [...] Este ano quiseram fazer dele uma parada da história; o ano que vem

talvez a Federação pretenda transformá-lo numa lição de gramática. E reduzido a festa intencional o Carnaval do Recife perde toda a sua força. Perde o seu melhor encanto.” (SILVA apud FREYRE, 1991, p. LXXX)

A interferência arbitrária por parte da Federação Carnavalesca no carnaval de rua do Recife, bem como, a oposição de vários intelectuais a ela, se seguiram pelos anos consecutivos.

É importante perceber que desde os anos 30 se instaura uma época de fortes conflitos em Pernambuco, que têm como consequência o advento da censura exercida pelos grupos que tomavam o poder. De acordo com os historiadores pesquisados essa forma de atuação baseada na repressão ao livre pensamento e aos comportamentos, atinge inclusive os órgãos de imprensa que passaram a ser perseguidos caso divulgassem em suas páginas opiniões contrárias ao grupo político da situação. Durante todo esse período a Federação Carnavalesca atuou como situacionista coadunando com esses grupos políticos, operando como entidade de controle do Estado junto às diversas agremiações do carnaval de rua do Recife.

“Neste sentido, o Estado pós-trinta, através de novas instituições (e a Federação Carnavalesca Pernambucana era um exemplo disto), procurava controlar a proliferação dos sentidos ao difundir e legitimar suas representações sobre o mundo social a partir de uma nova diversidade de documentos e práticas para definir os grupos sociais, ou “classes” que formariam a nação: operários, trabalhadores, industriais, homens, mulheres, as autoridades dirigentes, as comemorações de datas festivas cívicas, a escrita e o ensino da “história nacional” e a “defesa da família”.” (SILVA, 2009, p. 264)

Com as diversas mudanças urbanísticas promovidas na cidade do Recife especialmente a partir do final da década de 30, muitas edificações antigas e sobrados foram demolidos nos bairros centrais da cidade a exemplo de São José e Santo Antônio, para abertura de longas avenidas e modernos edifícios, sob a alegação da construção de um Recife em maior conformidade com as

características de uma verdadeira metrópole de acordo com o pensamento do governo da época.

O que acabou por alterar não apenas a paisagem dos bairros tradicionais de classe média do centro da cidade, mas também sua composição social, conforme nos relata a pesquisadora Isabelle Barros,

“Ao mesmo tempo em que essas ações governamentais tinham a intenção de deixar o Recife mais próximo ao que se considerava na época como metrópole, elas também alteraram o funcionamento de várias localidades, especialmente o centro do Recife. Centenas de famílias se mudaram, tanto pelas desapropriações inerentes a essas obras, quanto pela própria mudança de vocação desses bairros, que ganharam mais tráfego e receberam, por exemplo, mais estabelecimentos comerciais. (PEREIRA, 2013, p. 35)

Isso contribuiu segundo a pesquisadora para o “afrouxamento dos laços comunitários que proporcionaram a criação dos blocos carnavalescos” fato este que juntamente com dificuldades financeiras pelas quais passavam alguns blocos e o falecimento de boa parte de fundadores e compositores destes, foram determinantes para o processo de extinção de diversas agremiações o que se intensificou nos anos 50.

“Já na década de 50, observa-se que a maioria [dos blocos carnavalescos mistos] havia desaparecido, seja devido a dificuldades financeiras, seja por conta das mudanças estruturais por que passava a cidade, principalmente nas áreas centrais, como São José, Santo Antônio, Boa Vista, bairros que aos poucos deixavam suas características residenciais e se transformavam em centros comerciais. Dessa época, o cancionário do frevo-de-bloco deixou registradas canções que falam da saudade daquelas agremiações e das pessoas a elas ligadas” (VILA NOVA, 2007, p. 48)

No próximo capítulo, abordaremos o retorno deste modelo de agremiação

carnavalesca no final da década de 70, início dos 80, a partir da nostalgia de grupos da classe média que se empenharam no sentido de resgatar a tradição de um carnaval romântico e “sadio” como “acontecía no passado”, utilizando-se para isso da musicalidade das marchas-de-bloco e dos flabelos.

3. ABRAM ALAS QUE O FLABELO VAI PASSAR! O RETORNO DOS BLOCOS MISTOS À FOLIA DAS RUAS DO RECIFE

Nesse capítulo nosso objetivo foi analisar o resurgimento das agremiações ao modo dos Blocos Carnavalescos Mistos da década de 20 do século passado, então ausentes da folia de rua do carnaval recifense desde meados da década de 50.

Tomando como marco para o ressurgimento dos agora rebatizados Blocos Líricos, a fundação do Bloco da Saudade em 1973. Analisando sua fundação, a maneira como se deu sua evolução, bem como a reação da imprensa a este retorno e o surgimento de inúmeras agremiações de mesma tipologia ao longo dos anos 80/90 e o início dos anos 2000, ocasionando a consolidação efetiva dos BL no carnaval recifense na atualidade.

De maneira que podemos inferir o que consideramos ser o discurso de distinção social presente na materialidade de suas fantasias e adereços, através das condicionantes/determinantes histórico-sociais existentes nessa retomada.

Mais uma vez utilizamos os trabalhos do folclorista Evandro Rabello e do historiador Leonardo Dantas, como dos pesquisadores Isabelle Barros, Lucas Vitor, Amilcar Bezerra e Vila Nova, para que pudéssemos situar esse “revisitar dos Blocos Carnavalescos Mistos” no contexto atual.

3.1 LIRISMO E NOSTALGIA: A FUNDAÇÃO DO BLOCO DA SAUDADE E O MARCO PARA OS BLOCOS LÍRICOS

Como falamos anteriormente ao tratar das origens dos Blocos Carnavalescos Mistos, uma de suas influências (e que também foi responsável pelo surgimento das Escolas de Samba no Rio de Janeiro) foi os ranchos carnavalescos presentes no carnaval carioca e que foram levados ao Rio pelo baiano Hilário Jovino Ferreira (SILVA, 2000, p. 133). Curiosamente o retorno do estilo da brincadeira dos Blocos Carnavalescos Mistos cruza mais uma vez com “suas irmãs de origem”.

De acordo com a pesquisadora Isabelle Barros em sua dissertação intitulada: VALORES DO PASSADO: Tradição e Nostalgia no Bloco da Saudade (2013), foi justamente devido ao incomodo causado pelo crescente sucesso das escolas de samba em Pernambuco a partir dos anos de 1960, que intelectuais como Gilberto Freyre, diversos carnavalescos e demais amantes do frevo começam a manifestar seu descontentamento denunciando uma preocupante descaracterização do carnaval recifense, que também se devia a inúmeras interferências e restrições impostas pela Federação Carnavalesca e pela ditadura militar.

“As agremiações carnavalescas de frevo que insistiam em desfilar na capital pernambucana viam-se constrangidas pela prefeitura a utilizar, a partir de 1964, a recém-inaugurada e polêmica Avenida Dantas Barreto, no bairro de São José, no centro do Recife, uma obra que desalojou grande parte da classe média que morava no bairro. A estrutura montada para isso tinha o nome de Quartel-General do Frevo. Segundo Melo (2011, p. 4), a ditadura militar também teve participação ativa na repressão aos foliões do período no Recife, especialmente com relação ao mela-mela, resquício do entrudo português ainda encontrado na capital pernambucana nos anos 60. (...) . A pouca roupa também era coibida por ser um atentado aos bons costumes. Newton Carneiro, político pernambucano e deputado estadual na época, chegou a propor, em 1968, a proibição do Carnaval durante dez anos, pois “o brinquedo usava o dinheiro público para abrilhantar sua brutalidade em detrimento do investimento deste capital para a comunidade em outras benesses” (PEREIRA, 2013, p. 44).

O Carnaval do Recife de 66 decorreu sob este signo terrível: Perigo de morte! (...) Um Carnaval do Recife em que comecem a predominar escolas de samba ou qualquer outro exotismo dirigido, já não é um carnaval pernambucano: é um inexpressível, postiço e até caricaturesco carnaval sub-carioca [sic] (FREYRE apud SILVA, 2000, pp. 292-293).

Ademais destes fatos, ainda segundo Pereira, os foliões oriundos da classe média recifense haviam demonstrado certo interesse pelas escolas de samba, além de ter abandonado o carnaval de rua pelo dos clubes, numa espécie de retorno aos antigos bailes de salão ao passo de que esses haviam se tornado

acessíveis não mais apenas para a elite.

Irônicamente após a decadência e desaparecimento dos Blocos Carnavalescos Mistos das ruas recifenses é que o frevo de bloco (ou marcha-de-bloco como inicialmente era conhecido) foi “descoberto” pelas gravadoras de discos e passou a ser mais tocado no período carnavalesco, especialmente nos bailes de carnaval, a exemplo do famoso Baile da Saudade que acontecia nos salões do Clube Português do Recife, criado pelo historiador Leonardo Dantas a partir de 1972. A prévia que teve edições durante 18 anos acabou resultando na gravação de cinco “long plays” pela fábrica de discos Rozenblit onde o já citado organizador do baile também era produtor fonográfico e sobre a qual falaremos mais adiante. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 90).

Nas diversas edições que teve o citado Baile da Saudade, orquestras icônicas como as dos maestros Nelson Ferreira e Guedes Peixoto e cantores tradicionais de frevo como Claudionor Germano e Luiz Bandeira conduziram a animação nostálgica dos bailes, tocando de marchinas cariocas ao frevo pernambucano sem deixar de lado a devida execução dos frevos de bloco.

“Na prévia havia espaço para a apresentação de agremiações tradicionais do Recife, como o bloco Batutas de São José. O frevo-de-bloco começou a entrar nas festas carnavalescas do Baile da Saudade já no ano de sua criação, ajudando a pavimentar o caminho para a revitalização dos blocos carnavalescos mistos na cidade.” (PEREIRA, 2013, p. 44).

Como relatam os pesquisadores Amilcar Bezerra e Lucas Vitor em sua obra *Evoluções: Histórias de Bloco e de Saudade* (2006), o registro e a retomada do frevo de bloco deve-se em absoluto à gravadora Rozenblit⁷. Já que é decorrente da importante atuação do maestro Nelson Ferreira como diretor artístico do selo

⁷ A Fábrica de Discos Rozenblit, fundada no dia 11 de junho de 1954 por José Rozenblit e seus irmãos, foi uma indústria de LPs (discos de vinil) brasileira, localizada no bairro de Afogados, em Recife, Pernambuco. Considerada a mais moderna do país em sua época, entre as décadas de 1950 e 1960, foi considerada a maior produtora de discos em vinil do país (22% do mercado nacional e 50% do regional). O Grupo Rozenblit também criou vários selos para divulgar a música regional nordestina a exemplo do Selo Mocambo, responsável pelo registro e divulgação dos maiores sucessos do carnaval pernambucano. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 87).

Mocambo da mesma gravadora, o pioneirismo sobre o registro e a divulgação do gênero na década de setenta. Trabalho este que em conjunto com o do produtor fonográfico da citada gravadora Leonardo Dantas e seus Bailes da Saudade, criaram condições para a crescente retomada do frevo de bloco e o resgate do carnaval dos Blocos Mistos a partir de então.

“A partir de 1972, a fábrica pernambucana iniciou a produção das chamadas Antologias de grandes compositores carnavalescos. Segundo Leonardo Dantas Silva, funcionário da gravadora na época, foi quando se realizaram várias antologias de Edgar Moraes, Levino Ferreira e de Raul e João Valença. Esta produção concorreu para a melhor divulgação e consumo da música pernambucana.” (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 89).

Figura 4 - Capa de LP da Rozenblit “Baile da Saudade”



Fonte: Acervo do autor (2019).

Ainda segundo os autores citados, até a década de 1950, nem mesmo nos concursos de música carnavalesca promovidos pela Federação Carnavalesca ou pelos jornais locais quiçá o frevo de bloco aparecia como categoria. Mesmo o gênero existindo e sendo cantado pelos Blocos Mistos desde a década de 1930, ou como acrescenta Pereira (2013, pág. 44), tão somente durante os desfiles e acertos de marcha dos blocos é que se ouviam tais canções.

Em 1973 a partir da idealização do então jovem violonista e líder do Quinteto Armorial Zoca Madureira e do jornalista Marcelo Varella foi fundado o Bloco da Saudade, tendo como propósito a recriação do carnaval dos Blocos Mistos da década de vinte. Tendo como regra fixa e inegociável tocar única e exclusivamente o frevo de bloco, a agremiação nasce composta por integrantes da classe média recifense, intelectuais, jovens artistas e estudantes universitários.

Embora os fundadores do Bloco da Saudade afirmem não haver quaisquer ligação entre a fundação do bloco e os Bailes da Saudade que aconteciam no Clube Português, nós percebemos durante a pesquisa que existe até hoje uma forte relação de proximidade entre o criador do Baile da Saudade (o historiador Leonardo Dantas) com o posterior Bloco da Saudade. Inclusive no seu trabalho como historiador e cronista da folia, através de seus textos e artigos em livros e jornais, é sempre evidenciada a sua admiração e o enorme valor que confere reiteradamente ao referido bloco.

Acreditamos ainda que mesmo de forma indireta, o referido baile e seu organizador tenham contribuído para a criação e fama do bloco homônimo que surge “coincidentemente” no ano seguinte à primeira edição do baile. Seja pelo ambiente favorável ao frevo de bloco, seja pela sua atuação como produtor fonográfico da gravadora Rozenblit com suas famosas Antologias dos compositores do gênero ocasionando uma maior visibilidade e divulgação, ou ainda enquanto gestor da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, momento em que criou o festival de música Frevança responsável por consagrar alguns dos maiores compositores de frevo de bloco da atualidade como o famoso Getúlio Cavalcanti, compositor e integrante do Bloco da Saudade.

Como já falamos anteriormente o período pelo qual atravessava o carnaval de rua recifense desde a década de sessenta não era dos melhores. Muitas agremiações haviam deixado de desfilar, outras encontravam dificuldades financeiras para colocar o desfile na rua, os tradicionais bairros centrais do Recife Santo Antonio e São José, berços da folia de rua haviam passado por diversas intervenções que alteraram seu caráter residencial transformando-os em locais majoritariamente comerciais. Além do fato do sucesso do retorno do carnaval dos

bailes que ano após ano retirava mais foliões das ruas para seus salões.

Carnavalescos e compositores célebres, tradicionais foliões das ruas, declaravam sua preocupação pelo declínio eminente desse carnaval e tentavam fomentar seu resgate. Bezerra e Victor (2006, pág 19), contam que desde as famosas reuniões regadas a frevo e folia que aconteciam na casa do compositor Edgard Moraes, que o mesmo nutria o desejo de criar um “Bloco da Saudade” como o citado em sua letra de Valores do Passado e que servisse para reunir os amigos, mas que apesar da sua vontade isso não chegou a acontecer naquela época. Mesmo tendo existido uma primeira iniciativa para a fundação do bloco em reunião que contou com as presenças de Edgard Moraes, Rubem Temporal dentre outros tantos amigos, somente tempos depois em conversas e farras com o próprio Rubem Temporal, que o jornalista Marcelo Varella e o casal de então namorados Zoca Madureira e Sevy viriam a tomar conhecimento desse antigo desejo do Edgard.

Eis que a partir dessas conversas que aconteciam nos ensaios do Quinteto Armorial em casa dos agora casados Zoca e Sevy Madureira surge o Bloco da Saudade. Meses depois em dezembro de 1973 conforme relato de Bezerra e Victor, Marcelo Varella e Zoca Madureira tiveram uma longa tarde de conversas com Edgard Moraes em torno da tradição dos blocos.

E foi no seu primeiro “desfile” no carnaval de 1974, saindo da residência dos Madureira no bairro do Cordeiro que o bloco e seu pequeno contingente de vinte e poucos foliões entra na casa do compositor Edgar Moraes, emocionados entre risos e lágrimas conforme relato de Sevy Madureira aos autores. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 23).

De acordo com Pereira (2013, pág. 46) a criação do Bloco da Saudade teria uma dupla missão, o retorno da tradição dos blocos carnavalescos mistos com o consequente “resgate do determinado conjunto de práticas que balizava seu funcionamento”, bem como, de uma maneira mais abrangente, salvaguardar a tradição do carnaval de rua que sofria por ocasião “sérios riscos”.

Importantíssimo destacar aqui a crítica da pesquisadora ao resgate dessa

suposta “tradição”, o que vem a corroborar a nossa hipótese de pesquisa, quanto ao caráter elitista, pretensamente impositivo e que objetiva distinção social por parte dos Blocos Líricos ainda que de forma velada. Citando Raymond Williams e Eric Hobsbawm, primeiramente ela nos aponta que segundo Williams a tradição ao contrário da maneira como muitos a vêem, não é algo inerte ou historicizado dentro de uma estrutura social, como algo de tempos remotos que consegue se manter vivo. Mas sim, o reflexo do desejo de domínio de uma classe social específica, sendo mesmo um dos aspectos dentro da organização social na contemporaneidade. Onde ela complementa o pensamento exposto afirmando que o mesmo se aplicaria no tocante ao “resgate da tradição” à setores da classe média recifense, para a qual essa tradição funcionaria “muito mais do que uma sombra do passado, mas como uma forma ativamente modeladora de continuidade temporal” (PEREIRA, 2013, p. 47).

Prosseguindo com sua crítica a pesquisadora considera que esse resgate da tradição dos Blocos Mistos por parte do Bloco da Saudade, pode ser analisado à luz do que o historiador Eric Hobsbawm denomina de “tradição inventada”.

“Tal conceito se refere a um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais processos de formalização, sejam eles de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição. Para Hobsbawm (1984, p. 17), essas tradições inventadas parecem classificar-se em três categorias superpostas: as que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; aquelas que estabelecem ou legitimam instituições e aquelas cujo propósito principal seja a socialização e a inculcação de ideias, valores e padrões de comportamento.” (PEREIRA, 2013, p. 47).

Ainda de acordo com Hobsbawm, essa “tradição inventada” toma lugar no momento em que ocorrem transformações rápidas na sociedade, que acabam por arrefecer ou mesmo por fim a padrões sociais que serviam muito bem a antigas

tradições (como o ocorrido com o centro do Recife e seu carnaval de rua dos Blocos Mistos que havia perdido seu caráter residencial e familiar, passando por intervenções urbanas e pela “invasão” das escolas de samba nos moldes cariocas). Ocorre ainda que o impacto dessas transformações acabam por gerar novos padrões que tornam-se incompatíveis com as velhas tradições e percebe-se os agentes e propagadores dessas tradições perdendo grande parte da sua capacidade de adaptação ou flexibilidade. (HOBBSAWM, 2008, p. 12)

Para garantir que a “tradição” fosse mantida colocando o Bloco da Saudade na rua, era necessário certa organização que remontasse a estrutura primordial dos blocos mistos: montar uma orquestra de pau-e-corda e ensaiar um coral.

De Edgard Moraes obtiveram a autorização para utilizar a canção de sua autoria Valores do Passado como hino, cuja letra (que já apresentamos no capítulo anterior) faz referência a vinte e quatro Blocos Mistos então já inexistentes e idealiza por fim um bloco que reivindicaria de maneira nostálgica a celebração dos antigos carnavais. Também receberam a autorização para o uso de “qualquer música” que desejassem colocar no repertório do bloco. Originou-se dessa ocasião o costume de visitar a casa do compositor antes dos desfiles, o que aconteceu durante alguns anos. (BEZERRA; VICTOR 2006, p. 23).

Produziram então as primeiras fantasias e adereços que inicialmente eram simples, porém já traziam as cores azul e vermelho numa referência direta aos pastoris e que até hoje são as cores oficiais do bloco. E logo em seguida o artefato simbólico da agremiação, que curiosamente a princípio e de forma equivocada foi um estandarte confeccionado em cetim vermelho, o qual teve uma segunda versão no ano de 1977 em cetim azul. Este seria o último, já que neste mesmo ano após alguns alertas do próprio Zoca Madureira um dos seus fundadores, sobre o fato de que o uso de estandartes seria algo típico dos clubes e troças de frevo e ao Bloco da Saudade tal qual o modelo dos Blocos Mistos, caberia o uso de um flabelo ou abre-alas, foi executado o flabelo em forma de máscara azul e vermelha com uma lágrima prata, criação do citado Zoca e que acabou por se tornar a principal marca do bloco, utilizada até os dias atuais. (BEZERRA; VICTOR 2006, p. 25).

Nos primeiros anos ainda com poucos integrantes, a agremiação costumava realizar os famosos “assaltos”, reproduzindo outra tradição dos antigos Blocos Mistos, que tratava-se de visitas à casa de foliões específicos que recebiam o bloco e ofereciam comidas e bebidas ao grupo, a partir daí eram definidos os trajetos do bloco. Na época normalmente as saídas da agremiação ocorriam na Cidade-Alta de Olinda, no bairro de Afogados e no centro do Recife durante o carnaval. Curioso perceber que as casas “assaltadas” costumeiramente eram de figuras da classe média/média alta a exemplo do artista plástico Delano, do arquiteto Acácio Borsoi, do jornalista Humberto Patú ou do economista Clóvis Cavalcanti por exemplo, conforme citado pelos pesquisadores Bezerra e Victor. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 27).

Ainda segundo Bezerra e Victor, conforme o bloco crescia os custos para colocá-lo na rua também cresciam, e muitos integrantes se dedicavam a resolver o financiamento destes custos, tal qual Augusta Falcão, na época secretária da presidência do Banco Banorte e que devido a isso “tinha acesso a clientes mais afortunados”, fato que lhe levou a criar o “livro de ouro” da agremiação, responsável por registrar como uma espécie de homenagem os nomes de quem contribuía ainda que não fizessem parte da mesma. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 29).

Fatos que desde então já estabelecem uma espécie de recorte social para atuação do Bloco da Saudade, e que não iriam diferir dos demais blocos líricos que surgiram nos anos seguintes, de maneira tal que “coincidentemente” reproduzem o mesmo lugar social dos antigos Blocos Mistos, nos levando a refletir sobre essa nostalgia por um modelo de brincadeira que dialoga com certo modelo de sociedade de um tempo em que o “carnaval dos bons costumes” e “belo de se apreciar” era conduzido por essa mesma classe média recifense.

Conforme os relatos dos pesquisadores Bezerra e Victor, os primeiros anos de existência do Bloco da Saudade aconteceram dentro de um “processo de aprendizagem que incluía um movimento coletivo de descoberta do que significava e do que era desfilar num bloco carnavalesco”. Devido ao seu trabalho pioneiro de resgate da folia dos Blocos Carnavalescos Mistos, se fazia necessário pesquisar para aprender e ensinar aos seus integrantes esse maneira de cantar e brincar

este carnaval específico. Era sair às ruas para reintroduzir essa brincadeira no carnaval do Recife. “Se para uns o bloco era uma farra, para outros era uma oportunidade de agir para mudar a cara das folias de rua...” ou ainda como afirmou uma foliã da época aos autores, que ao passo de que existia um grande divertimento existia um direcionamento, havia “o objetivo político de melhorar o carnaval de Pernambuco e o empenho político de reerguer o que tinha de bom no carnaval de Pernambuco no que dizia respeito aos blocos”. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 32).

Porém essa “reintrodução” não aconteceu sem algum nível de tensão e sem provocar algumas posturas conflitantes, como afirma a pesquisadora Isabelle Barros ao analisar também os relatos de Bezerra e Victor sobre a história do Bloco da Saudade. Segundo a pesquisadora mesmo em meio aos seus integrantes não havia um entedimento único a respeito do papel da agremiação no carnaval de rua recifense, já que desde seu princípio ela foi pensada para ser uma brincadeira tranquila e familiar.

“Os embates nos quais a agremiação se envolveu no seio da classe média não se limitaram à tentativa de estabelecer um código de comportamento em pleno Carnaval, mas estavam ligados também à conjuntura política vivida naquele momento. É preciso lembrar que o Bloco da Saudade surgiu durante a ditadura militar, em um contexto de polarização sobre o conceito de cultura popular. “Setores ligados à Tropicália e à esquerda ortodoxa criticaram o bloco já em seu início, por julgarem-no uma manifestação passadista e conservadora” (DIDIER apud BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 33). No entanto, para os integrantes da agremiação, sua iniciativa não era alienada, para usar um termo em voga na época, mas imbuída de engajamento social, pois o resgate e defesa da moderna tradição dos blocos carnavalescos mistos foi agregada à noção de resistência cultural.” (PEREIRA, 2013, p. 48).

Bezerra e Victor ainda afirmam em seu trabalho que o Bloco da Saudade nunca foi uma simples brincadeira, mesmo que na visão dos seus componentes o carnaval por excelência fosse um espaço de lazer. Mas, que “nas práticas

carnavalescas da agremiação havia um sentido militante na valorização da cultura popular e de uma identidade regional e nacional”.

O que nos leva a questionamentos mais uma vez sobre a semelhança entre a nova geração de blocos e seus antepassados os Blocos Mistos, no que diz respeito à forma de enxergar sua participação e contribuição na folia de rua recifense. Como “aqueles a quem cabe a condução da legítima folia carnavalesca cultural e tradicional”. Até que ponto eles seriam os detentores dos verdadeiros valores da cultura popular? E ainda os guardiões de uma identidade regional e nacional?

A que “identidade regional” ou a que “cultura popular” se referem, das quais os clubes e troças de frevo não seriam igualmente representantes? Se estas tipologias de agremiações carnavalescas dentre outras como o maracatu nação e de baque solto, ou os bois e caboclinhos, mantiveram o carnaval de rua resistente até a aquele momento. Por que tão somente com a reintrodução da brincadeira à moda dos Blocos Mistos se teria de fato uma “valorização” da cultura popular e de uma identidade regional?

Hobsbawn em seu conceito de tradição inventada chama atenção de que o próprio aparecimento desses movimentos que defendem esse resgate de “tradições”, mesmo que não sejam “tradicionalistas” em si, já apontam para uma ruptura no tempo. Para ele tais movimentos (algo comum desde a época romântica entre diversos intelectuais), jamais poderão preservar ou resgatar um passado vivo. No máximo talvez, criando alguns refúgios para aspectos isolados na vida arcaica e assim fatalmente se transformando em tradições inventadas.

E continua afirmando que não se faz necessário resgatar ou “inventar tradições” quando os velhos usos ainda se mantêm, mesmo que muitas vezes possam haver invenções de tradições, não por motivo de que os velhos costumes não sejam mais encontrados ou viáveis, mas porque estes estejam em desuso e não sejam adaptados. (HOBBSAWM, 2008, p. 16)

Voltando aos relatos dos pesquisadores Amilcar Bezerra e Lucas Victor em

seu trabalho que descreve e homenageia a história do Bloco da Saudade, podemos ilustrar com diversos trechos um pouco mais da “proximidade” de um recorte social mais elitista entre essa geração dos Blocos Líricos e o que perfazia os integrantes da folia dos Blocos Mistos na primeira metade do século passado. Presente mesmo desde a própria composição dos membros de suas agremiações, como podemos verificar nessas falas dos autores que mesmo de maneira que poderia ser tida até como “incosciente”, fazem sempre questão de destacar ao longo de todo o texto com o uso de demarcadores de status social a classe social dos seus componentes. Como quando descrevem a contribuição de Gerson Victor, do próprio Amilcar e da entrada da atual presidente do bloco Izabel Bezerra:

“No ano de 1974, o então professor universitário Gerson Victor tomou uma decisão da qual se arrepende até hoje: resolveu passar aquele carnaval no Rio de Janeiro... De volta aos carnavais do Recife, Gerson acompanharia de perto o Bloco da Saudade a partir de seu segundo desfile, recebendo muitas vezes a agremiação em sua residência, nos vários “assaltos” comuns naquela época... Foi ele o responsável pela entrada, no ano de 1977, de Amilcar professor universitário e seu colega no Mestrado em Economia da UFPE e Izabel... Quando solteiro, Amilcar brincava seus carnavais nos bailes dos clubes, no corso e até no bairro onde morava... Foi também nos anos oitenta e em Olinda que Lúcia Almeida e suas duas filhas conheceriam o Bloco da Saudade. Lúcia foi trazida ao Bloco pelo irmão, o bancário Antonio Lima que alugava uma casa na cidade alta para passar o carnaval... De fato, haviam acompanhado apenas o Bloco Flor da Lira de Olinda, uma agremiação que a exemplo do Bloco da Saudade, arregimentava foliões da classe média olindense... Dois anos depois seriam apresentados oficialmente ao bloco pelo advogado e compositor Humberto Vieira de Mello...” (BEZERRA; VICTOR, 2006, págs. 38 a 42).

Isto só para citar alguns. Ora, “coincidentemente” a dita “elite” recifense que veio tomar parte na folia das ruas do Recife na década de vinte, quando da fundação dos Blocos Carnavalescos Mistos era ouriunda de onde? Se não dos bailes de carnaval e do corso tal qual a origem do Amilcar como destacado pelos autores? Ou mesmo a profissão de bancário (que durante a década de oitenta

gozava de muito prestígio) ou a de advogado como a do Humberto Vieira de Mello, ou mesmo a de professores ou pesquisadores universitários que se fizemos um recorte temporal, com toda a certeza não encontraremos tais tipos associados as camadas menos privilegiadas da população recifense na citada década de oitenta. Isso sem falar na fala explícita ressaltando que à exemplo do Bloco da Saudade o Flor da Lira arregimentava “foliões da classe média”.

Mas se carecemos de algum outro trecho que evidencie esse desejo por distinção social podemos trazer o relato dos autores sobre a tal “cordinha” presente nos desfiles do Bloco da Saudade (quaisquer semelhança com as cordas dos blocos elitistas do carnaval de Salvador acredito que não seja mera coincidência), bem como do “apoio logístico” do qual falaremos mais adiante.

Passemos então a parte do capítulo quatro do trabalho de Bezerra e Victor carinhosamente intitulado de “Na cordinha”. De acordo com os autores, a “cordinha” tinha a função de delimitar o espaço de evolução do bloco nas ruas cheias de gente, além de servir como uma espécie de “namoro” entre a agremiação e os foliões que por algum motivo não podiam ou “não queriam” se fantasiar, mas que admiravam o bloco e acabavam por acompanhá-lo do início ao fim do desfile.

Ela era formada através das mãos dadas destes acompanhantes que não faziam propriamente parte dos integrantes da agremiação, mas, que segundo os autores acabavam por se sentir legitimados e até mesmo filiados ao bloco. Alguns até com lugares cativos na famosa “cordinha”.

Ainda segundo Bezerra e Victor a presença destes integrantes da cordinha causou tensões entre os componentes oficiais do bloco, já que ao tomar parte da cordinha, eles acabavam por misturar a diferenciação entre membro e espectador, e isto desagradava a alguns membros que almejavam se destacar na multidão carnavalesca. (BEZERRA; VICTOR, 2006, págs. 42 e 43)

Continuando com o relato eis que nos deparamos com o não menos curioso “apoio logístico”, sobre o qual trazemos para apreciação o trecho a seguir:

“Para poder desfrutar mais facilmente de bebidas durante o desfile alguns integrantes criaram recentemente a função denominada “apoio logístico”, na qual um prestador de serviço carrega o gelo, o whisky, e água para o consumo do grupo. O apoio logístico proporciona maior independência aos bebedores diante dos bares e restaurantes tradicionalmente apinhados de gente durante o carnaval. O que começou com Amilcar e Luís “Ceará” está despertando a “inveja” de outros integrantes. Segundo Amilcar, “tem muita gente agora do bloco querendo ter um apoio logístico também”. (BEZERRA; VICTOR, 2006, p. 63).

O tal “apoio logístico” inevitavelmente nos remete a um trecho da famosa canção de Caetano Veloso intitulada Podres Poderes: *“Enquanto os homens exercem seus podres poderes, morrer e matar de fome, de raiva e de sede, são tantas vezes gestos naturais”* ou mesmo a infame memória dos “Criados Mudos”, “função” existente no período da escravidão no Brasil onde negros escravizados eram postos em absoluto silêncio nas laterais das camas dos senhores de engenho segurando bandejas com água durante toda a noite para que seus senhores pudessem “desfrutar mais facilmente de bebidas”.

Outro trecho do livro que nos chama a atenção quanto ao manifesto desejo por distinção social ou elitismo por parte dos blocos, é quando os autores expõem o desconforto dos blocos líricos que segundo os mesmos têm sua presença dificultada no cenário carnavalesco onde multidões pulam, cantam e dançam fazendo o passo o que faz com que as orquestras de pau e corda percam em potência sonora para “o barulho da multidão e para as troças e clubes com seus frevos estridentes executados por trombones e pistons”. (BEZERRA; VICTOR, 2006, pág.63).

Interessante tal queixa por parte dos Blocos Líricos, se levarmos em consideração que a folia das ruas com sua multidão frevando ao som dos trombones e pistons dos seus “frevos estridentes” de fato sempre ocupou este espaço (único oferecido a eles diga-se de passagem), desde antes mesmo existir o frevo ou as demais agremiações do carnaval recifense, onde os integrantes dos Blocos Líricos por sua vez (como descrito no capítulo anterior) estiveram durante

toda a fundação e desenvolvimento inicial do carnaval de rua restrito aos salões de baile, fazendo questão de não misturar-se a quem frequentava as ruas, como também de mantê-los afastados. Para agora então, como quem adoraria que a multidão frevendo e suas agremiações típicas inexistissem e que apenas seus blocos e orquestras se apropriassem e ocupassem livremente todo o espaço das ruas, antes renegadas e posteriormente “invadidas” por eles. Algo que historicamente é típico dos movimentos elitistas na sociedade.

A pesquisadora Isabelle Barros em seu trabalho faz uma análise interessante a respeito desse “resgate” proposto pelo Bloco da Saudade que como percebemos muito tem de um desejo por distinção social em relação as demais agremiações do carnaval de rua recifense.

“O carnaval de matriz nostálgica proposto pelo Bloco da Saudade parte de uma rememoração seletiva, que deixa de lado as tensões e contradições do passado para se focar em um tempo idealizado, no qual apenas as qualidades sobressaem. Isso inclui, por exemplo, a própria origem dos blocos carnavalescos mistos, que, como já vimos, surgiram como signo de distinção em relação aos clubes pedestres. ...em nome da exaltação de um passado idealizado, no qual esse tipo de agremiação tinha maior protagonismo na tessitura do Carnaval recifense.” (PEREIRA, 2013, p. 50).

E ela continua, trazendo a informação de que após sua efetiva consagração no carnaval de rua recifense o Bloco da Saudade começou a realizar os seus até hoje famosos “acertos de marcha”, que surgiram a princípio para servir como ocasião de ensaio para a orquestra e o coral, mas, logo viraram espaço de encontro e confraternização dos foliões de meia idade da classe média recifense, já que segundo a autora:

“O local escolhido para abrigá-los foi a sede da Associação Atlética do Banco do Brasil, no Recife. A instituição, fundada como clube de lazer para os funcionários desse banco estatal, está localizada no bairro de

classe média dos Aflitos, assegurando assim a frequência de integrantes dessa classe social.” (PEREIRA, 2013, pág 53.)

Com tudo, mesmo diante das diferentes formas de perceber o papel da agremiação no carnaval de rua do Recife, o “resgate” proposto pelo Bloco da Saudade surtiu o efeito desejado. O ambiente criado a partir de sua fundação em 1973 (com a valorização do frevo de bloco através da Rozenblit, dos concursos de frevo e da ênfase na memória dos Blocos Mistos que retorna à pauta), proporcionou o surgimento de uma segunda geração dos Blocos Carnavalescos Mistos que partilhava da mesma nostalgia e desejo de retomar os modos da folia surgida nas primeiras décadas do século XX. De maneira tal que nos anos seguintes, e em especial a partir da década de 1980 houve a fundação de diversas outras agremiações do tipo, que viriam a se tornar igualmente importantes para consolidar seu retorno ao carnaval de rua, tais como, Pierrots de São José, Flor da Lira de Olinda e Bloco das Ilusões como relata Vila Nova (2006, pág.53).

No entanto, Vila Nova nos afirma que é a partir dos anos 90, mais precisamente em 1992 com a criação do Encontro de Blocos no Bairro do Recife, que se dá um aumento significativo no espaço ocupado por essas agremiações dentro do carnaval de rua. Com o aparecimento de inúmeros novos blocos desta vez para além do Recife e Olinda, chegando mesmo a outras cidades da região metropolitana e do interior do estado, a exemplo de Paudalho, Cabo de Santo Agostinho, Paulista e Moreno. Agremiações que anos mais tarde também se consagrariam na folia dos blocos como: *O Bonde*, *Eu Quero Mais*, *Cordas e Retalhos*, *Flor do Eucalipito*, *Flor da Vitória-Régia*, *Um Bloco em Poesia*, *Nem Sempre Lily Toca Flauta*, dentre outros. O que é considerado por Vila Nova com a terceira geração dos Blocos. (VILA NOVA, 2003, pág 40).

Um dado evidente dessa ampliação da participação dos blocos na folia recifense pode ser percebido através do destaque dado pela imprensa não só para o Encontro de Blocos, bem como todos os demais eventos criados posteriormente para ser campo das evoluções dessas agremiações.

“O Encontro de Blocos é hoje o principal evento da segunda-feira de Carnaval, ao lado da Noite dos Tambores Silenciosos, cerimônia ritualística das nações de maracatu em reverência aos ancestrais negros, realizada no Pátio do Terço... Além desse, outros eventos com a participação coletiva dos blocos sinalizam a sua importância no panorama cultural de Pernambuco, responsáveis por intensa atividade social não apenas no período carnavalesco, mas ao longo do ano inteiro. Assim, a imprensa registra, por exemplo, o evento intitulado Aurora dos Carnavais (realizado desde 2000, à rua da Aurora, duas semanas antes do início do carnaval) e os Encontros Itinerantes de Confraternização dos Blocos Líricos de Pernambuco (realizados durante o ano de 2002 em Recife e outras cidades do Estado).” (VILA NOVA, 2006, pág 54).

Além disto, também atestam essa importância o lançamento em 2002 da primeira edição de O Flabelo, jornal informativo dos blocos líricos de Pernambuco. Conforme nos relatam PEREIRA (2013) e VILA NOVA (2006); a fundação em 2004 do Interblocos - Movimento dos componentes dos blocos líricos de Pernambuco, entidade que visa congrega os participantes e admiradores dos blocos; a significativa criação da Lei nº 17.126/2004, instituindo o dia 1º de novembro como Dia do Frevo de Bloco, data do nascimento do compositor Edgard Moraes (1904-1973), um dos mais importantes compositores do gênero; e a não menos importante comenda concedida pelo executivo estadual em 2008 ao Bloco da Saudade, nomeando-o patrimônio imaterial de Pernambuco, algo que habitualmente só é concedido a pessoas ou grupos que, segundo os parâmetros oficiais, tenham contribuído com a cultura pernambucana. (VILA NOVA, 2006, pág.54)

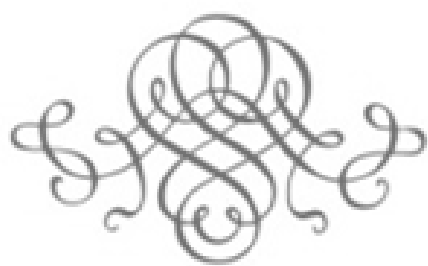
Também foi nessa época que segundo Vila Nova os blocos passaram oficialmente a adotar a denominação de Líricos. O primeiro bloco a exibir em seu flabelo a sigla BCL (Bloco Carnavalesco Lírico), passando a adotar oficialmente essa denominação foi o bloco Cordas e Retalhos em 2001, de acordo com a edição de O Flabelo de novembro de 2002.

Perecebe-se que essa substituição do termo Misto por Lírico, (Bloco

Carnavalesco Lírico no lugar de Bloco Carnavalesco Misto) foi feita para destacar o caráter eminentemente poético dos frevos de bloco e por conseguinte dos próprios blocos em suas evoluções. O termo que provém da lira, instrumento popularmente utilizado nas récitas poéticas dos antigos gregos, que acompanhados pelo seu som declamavam poesias que exprimiam sentimentos e estados da alma, se une à nostalgia da obra dos compositores do frevo de bloco repletas de saudosismo e romantismo.



*Terceira
Parte*



4. ENTRE LIRISMO E ETNOGRAFIA: A LINGUAGEM SIMBÓLICA PRESENTE NA PERFORMANCE E INDUMENTÁRIA DOS BLOCOS LÍRICOS

4.1 DESCRIÇÃO DO EXPERIMENTO E ANÁLISE DOS DADOS

Para abrir o presente capítulo, recorremos a uma fala nossa de quando tratávamos das análises dos signos simbólicos em nosso trabalho de dissertação:

“Enquanto pesquisadores por mais que desejemos não conseguiremos dar conta da totalidade interpretativa em torno de um símbolo, quiçá de um conjunto deles. Ainda que busquemos dar cabo de “dissecá-lo” por todas as frentes, do seu significado ao seu significante, o que fazemos é sempre um possível, dentro de imperfeições e limitações de análise, num determinado tempo histórico, num dado contexto de registro e a partir do nosso olhar investigativo, onde as interpretações das falas dos sujeitos são sempre limitadas pela necessidade de síntese.” (SILVA, 2016, pág. 112)

Esse capítulo apresenta-se como uma tentativa de realizar uma etnografia dos blocos líricos a partir da compreensão do universo simbólico pertinente à sua materialidade, expressa através da sua indumentária e da sua performatividade no que tange a percepção dos participantes do experimento da pesquisa.

Para tal, foi estruturado o experimento em duas etapas a serem aplicadas em um único momento (experimento em sí), além de uma etapa prévia que constava do preenchimento de um forms com dados preliminares a respeito da pesquisa e dos participantes. Inicialmente o experimento foi pensando para ser aplicado em um público específico que obedeceria a uma homogeneidade quanto a idade, local de residência e participação na folia carnavalesca como integrante dos blocos líricos.

Após a aplicação do piloto, logo nos demos conta de que a estratégia mais pertinente para validação da hipótese seria o extremo oposto do que havíamos planejado para a aplicação inicial do experimento. No caso, o que nos forneceria informações substanciais para as análises, seria a formatação de um grupo absolutamente heterogêneo e especialmente sem demarcações de idade ou local de residência ou o fato de ser ou não folião e brincante dos blocos líricos. Sendo assim, reestruturamos as perguntas e o forms e contatamos uma nova lista de participantes.

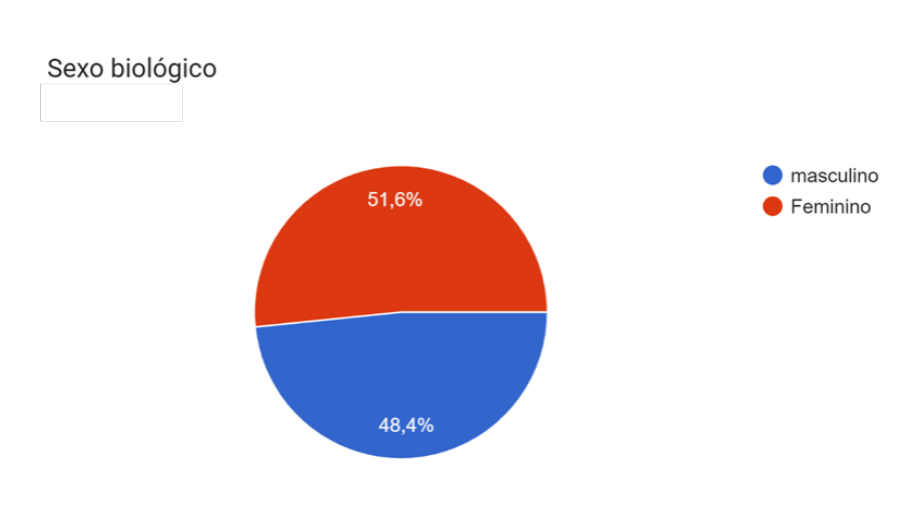
O experimento finalmente foi realizado com um total de trinta indivíduos de ambos os sexos, de diferentes gêneros, de faixas etárias, escolaridade e local de residência diversos, a partir de um fluxo espontâneo de retorno e aceite ao contato prévio realizado. Portanto sem quaisquer crivo a não ser a obtenção do número estipulado de participantes.

No primeiro momento, os participantes assinavam o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (documento necessário para autorização da coleta e uso das informações) e respondiam a um Forms enviado por e-mail momentos antes do experimento, o que resultou nos dados gerados na forma de gráficos os quais podemos observar abaixo, de onde realizamos inferências preliminares.

É importante atentarmos para alguns dados disponíveis a partir destes gráficos, já que sabemos que vivências diferentes, oriundas de diferentes classes sociais, escolaridade, gênero, etnia, idade, origem, cultura, impactam direta e fundamentalmente nossa cosmovisão.

4.1.1 Análise dos dados obtidos a partir do Forms

Gráfico 1- Sexo

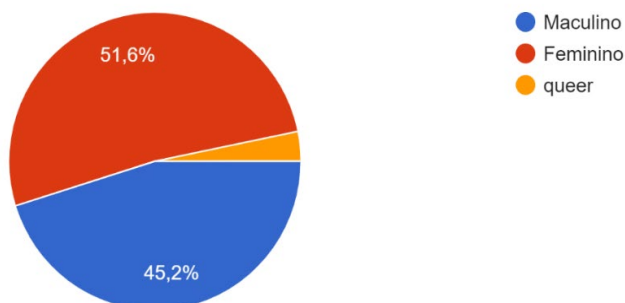


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Quanto ao sexo, observamos um equilíbrio entre homens e mulheres, o que nos leva a crer que as respostas obtidas nos possibilitam ter uma percepção que se mostre válida para o experimento independente do sexo biológico.

Gráfico 2 - Gênero

Qual é o seu gênero?



Fonte: O autor/Google Forms (2021).

O que vem a se confirmar quanto ao gênero dos participantes. Vale destacar que deixamos espaço para que os participantes definissem o gênero com o qual se identificavam, e percebemos que o equilíbrio entre os gêneros se manteve sem grandes alterações.

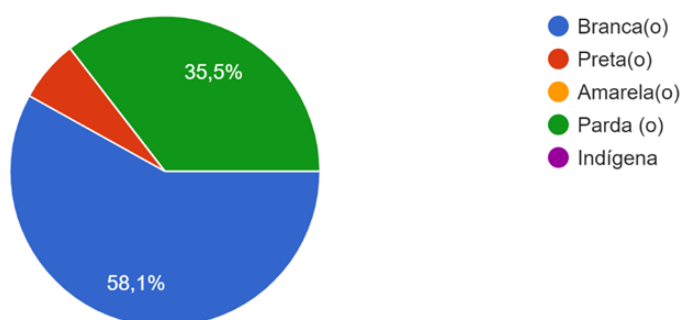
Atentamos para a presença do termo “queer”, que segundo Guacira Lopes Louro, designa o indivíduo da sexualidade que não se pretende integrado ou tolerado; “é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do 'entre-lugares', do indecível” (LOURO, 2016, p. 7-8).

O termo passou a ser usado no âmbito teórico para indicar uma vertente de estudos e uma perspectiva política crítica em relação às identidades, como via para construir conhecimento e demandar direitos para todos aqueles que não se enquadram nos padrões socialmente impostos.

No entanto, como apenas 3,2% dos participantes, o que corresponde no nosso universo do experimento a aproximadamente um indivíduo, se auto declarou queer, acreditamos na manutenção do equilíbrio quanto ao aspecto do sexo/gênero entre os participantes.

Gráfico 3 - Etnia

qual é a sua cor / etnia?



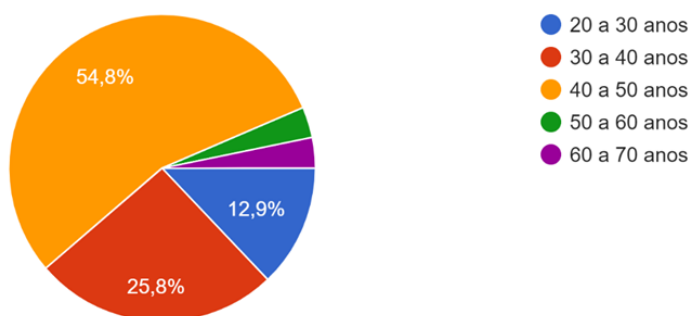
Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Com relação a cor/etnia, a maioria dos participantes se autodeclarou branca 58,1%, contra 35,5% parda e apenas 6,5% que se autodeclarou preta e nenhum indígena. Algo significativo para nossas análises da segunda parte do experimento, e que impactou na percepção dos participantes e consequentemente nas respostas diante de alguns questionamentos colocados que envolviam questões como o racismo estrutural e violência simbólica.

O racismo estrutural está nas expressões do racismo no cotidiano, seja nas relações interpessoais, seja na dinâmica das instituições. É manifestação de algo mais profundo, que se desenvolve nas entranhas políticas e econômicas da sociedade e se expressa naturalmente nela, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. Ele fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. (ALMEIDA, 2019, pág. 15)

Já o conceito de violência simbólica foi elaborado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. É um processo em que se perpetuam e se impõem determinados valores culturais através de meios efetivamente simbólicos de comunicação e conhecimento. O que implica em uma espécie de vínculo de subjugação-submissão e que resulta de uma dominação, uma violência que conta com a cumplicidade de quem sofre, sem que, frequentemente, as vítimas tenham consciência do que estão sofrendo, dado o estado natural em que tais simbolismos se apresentam no cotidiano. Ao passo de que seus efeitos tendem a ser mais psicológicos (embora se efetivem em práticas sociais discriminatórias e excludentes), a violência simbólica comumente não se manifesta através da violência física, embora em última instância, possa se expressar desta maneira. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, pág. 7).

Qual a sua faixa etária?

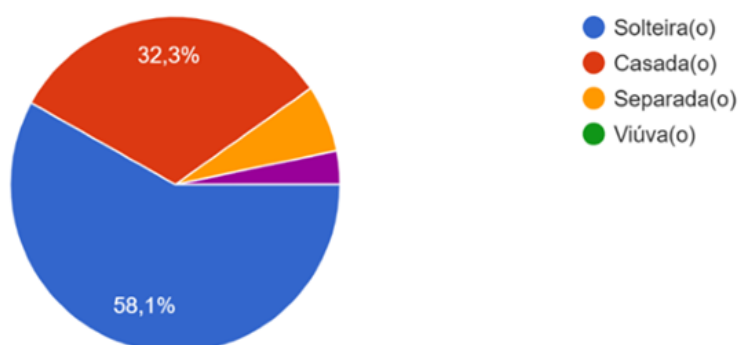


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

A maioria dos participantes encontra-se na faixa etária de 30 a 50 anos (80,6%), seguidos pelos de 20 a 30 (12,9%) e por fim os de 50 a 70 anos que corresponderam apenas a 6,5%. Essa porcentagem reduzida de participantes acima dos 50 anos está diretamente relacionada a falta de intimidade dessa faixa da população com as tecnologias e o ambiente das redes, já que o experimento foi realizado por meio da plataforma Zoom Meeting e por e-mail com a utilização do Google Forms.

Gráfico 5 - Estado Civil

Qual é o seu estado civil?



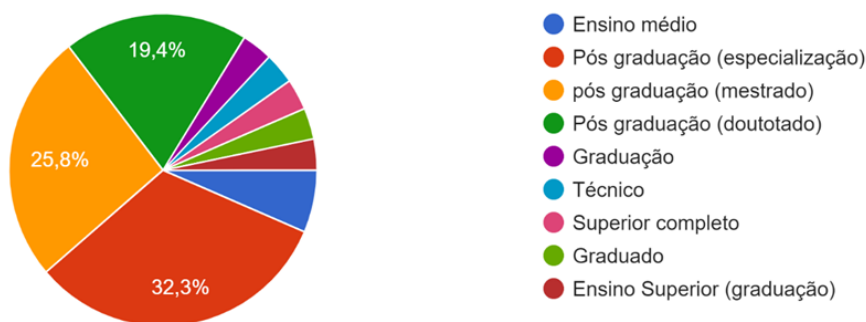
Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Quanto ao estado civil, houve maior ocorrência de solteiros, pouco mais da metade 58,1%, contra 32,3% de participantes casados e os demais, 9,6% separados ou não quiseram responder.

Ao analisarmos especificamente esse dado, e o cruzarmos com as respostas da pergunta sobre a participação dos mesmos na folia carnavalesca, verificamos que a maior ocorrência de solteiros em algum grau se relaciona com o alta porcentagem de respostas afirmativas, conforme poderemos verificar no gráfico apresentado mais adiante.

Gráfico 6 - Escolaridade

Qual é o seu nível de escolaridade?



Fonte: O autor/Google Forms (2021).

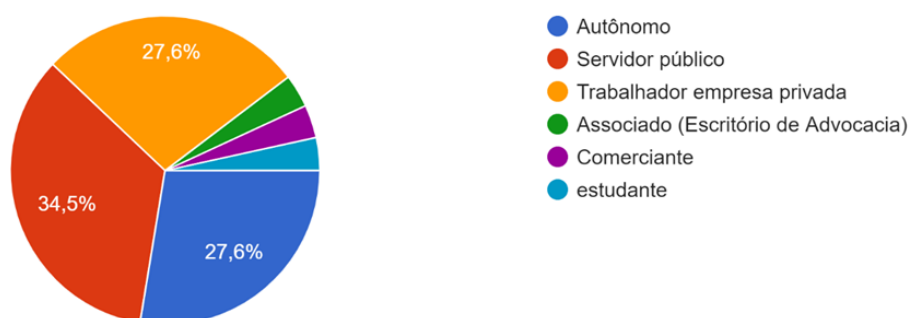
No que se refere a escolaridade, se contrapomos este gráfico com o que apresentamos anteriormente sobre a cor/etnia dos participantes, e se levarmos em consideração as estatísticas que mostram o número de indivíduos pretos e indígenas e o acesso destes à pós graduação, verificamos uma relação consistente entre eles, confirmando as estatísticas a respeito.

De acordo com um levantamento realizado em junho de 2020 pela Liga de Ciência Preta Brasileira, dentre os alunos de pós-graduação, 2,7% são pretos, 12,7% são pardos, 2% são amarelos, menos de 0,5% é indígena e 82,7% são brancos. A análise aconteceu a partir de dados da Plataforma Lattes, serviço do

CNPq que reúne informações curriculares, grupos de pesquisa e instituições das áreas de ciência e tecnologia no Brasil. (UFRGS, Jornal da Universidade, 81ª ed. Nov. 2021⁸)

Gráfico 7 - Ocupação

Qual a sua ocupação?



Fonte: O autor/Google Forms (2021).

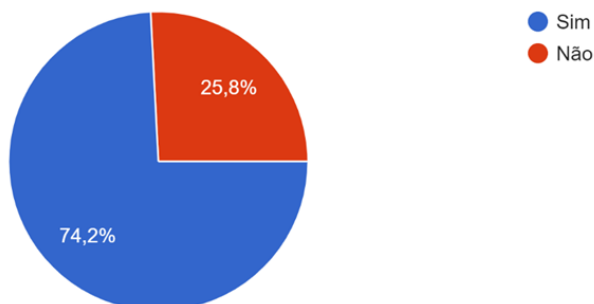
Quanto a ocupação ocorreu uma distribuição equilibrada entre os participantes servidores públicos e autônomos, com 34,5% e 34,4% respectivamente, contra 27,6% de trabalhadores de empresas privadas e apenas 3,5% de estudantes.

Se relacionarmos esses números com os gráficos abaixo que tratam das questões relacionadas especificamente ao carnaval, podemos inferir que a alta proporção de participantes que afirmam ser foliões e participar efetivamente da folia, concerne com o maior percentual de servidores públicos e autônomos que somados perfazem um total de 68,9% dos participantes do experimento. O que demonstra que ter o período carnavalesco livre das ocupações (o que é privilégio em sua maioria dos servidores públicos e autônomos), provavelmente interfere no quanto os indivíduos participam da folia.

⁸ "Mesmo sendo maioria na população brasileira, negros ainda ... - UFRGS." 18 Nov. 2021, <https://www.ufrgs.br/jornal/mesmo-sendo-maioria-na-populacao-brasileira-negros-ainda-tem-baixa-representatividade-no-meio-academico/>. Acessado em 29/03/2023

Gráfico 8 – Participação no Carnaval

Você se considera um folião? Participa do carnaval do Recife?

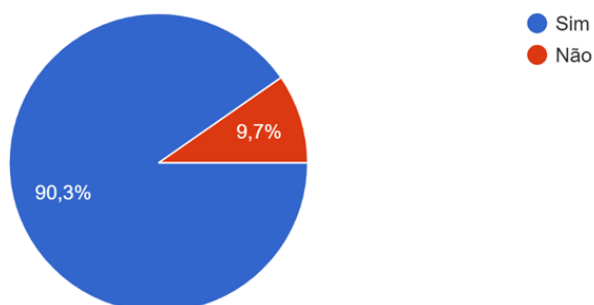


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Quando perguntados se eram foliões e se tomavam parte na folia, a imensa maioria dos participantes 74,2% respondeu que sim, eram foliões e participavam do carnaval recifense. Dentre os 25,8% restantes que declaram não ser foliões ou não tomarem parte no carnaval do Recife, podemos concluir que em parte no universo do nosso experimento isso se deve ao fato de alguns dos participantes não residirem na cidade do Recife e/ou no estado de Pernambuco. Como também, conforme citado anteriormente, ao fato de provavelmente terem que trabalhar durante a folia.

Gráfico 9 – Conhecimento sobre os Blocos Líricos

Conhece os Blocos Carnavalescos Líricos?

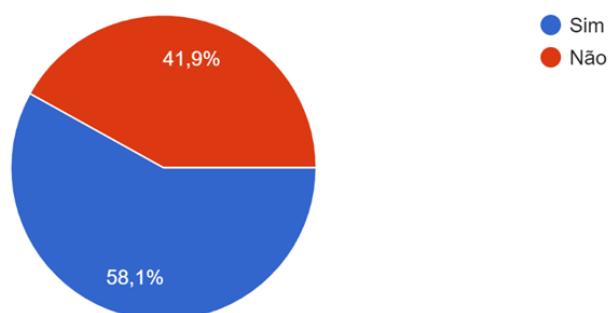


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

A maioria dos participantes declarou conhecer os Blocos Carnavalescos Líricos, o que tem uma importância significativa para o nosso experimento, pois, trata-se de um público acostumado ao universo simbólico pertinente a cultura material dessas agremiações, expressado através de suas fantasias e adereços, objeto de nossas análises.

Gráfico 10 – Participação nos Blocos Líricos 1

Já participou do desfile de algum deles?

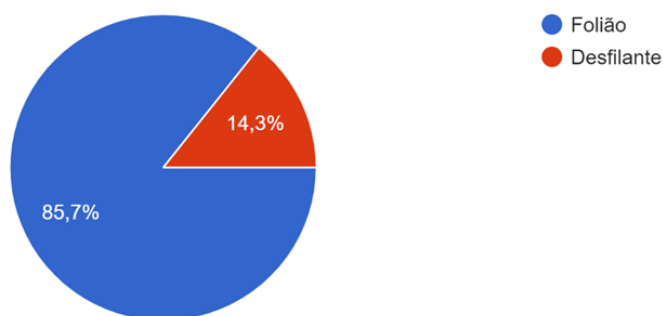


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Quando indagados se já haviam tomado parte nas apresentações dos Blocos Líricos, houve quase um equilíbrio embora ainda com uma maioria que respondeu de maneira afirmativa. O que soma-se de forma significativa ao fato de conhecerem os Blocos, terem efetivamente presenciado suas apresentações.

Gráfico 11 – Participação nos Blocos Líricos 2

Se sua resposta anterior foi afirmativa, participou de que maneira?

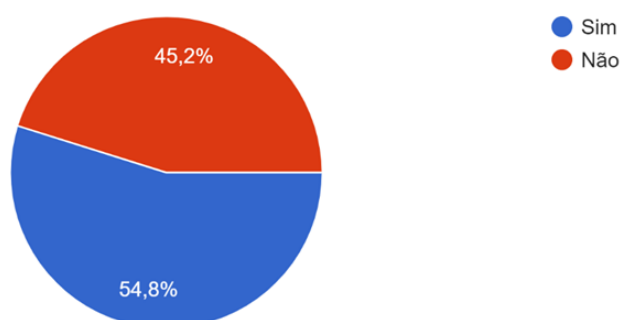


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Mas como ainda ficava um questionamento sobre de que forma havia se dado essa participação, já que da maneira como foi elaborada a questão anterior isso não ficava claro, recorremos a pergunta específica do “como” no caso da resposta ter sido afirmativa, e aí obtivemos uma informação importante para as análises posteriores, já que apenas 14,3% dos que responderam ter tomado parte nos desfiles dos Blocos Líricos o fizeram como integrantes de fato.

Gráfico 12 – Proximidade com Brincantes dos Blocos Líricos

Teve ou tem algum parente/amigo que desfila ou desfilou nos Blocos Carnavalescos Líricos?

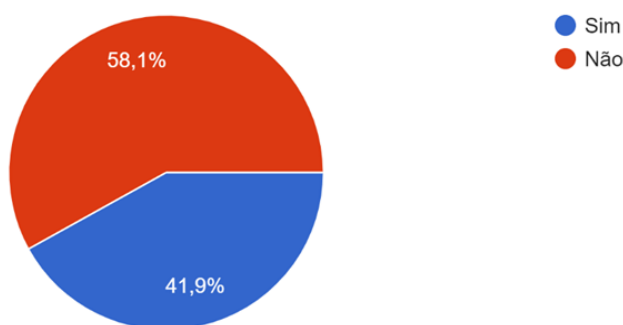


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Já quando questionados se tinham algum parente ou amigo que participa/participou efetivamente como integrante dos BL, a maioria respondeu que sim. O que aumenta o sentimento de aproximação/familiaridade com o referido universo simbólico dessas agremiações.

Gráfico 13 – Conhecimento sobre a origem dos Blocos

Você conhece a origem dos Blocos Líricos?

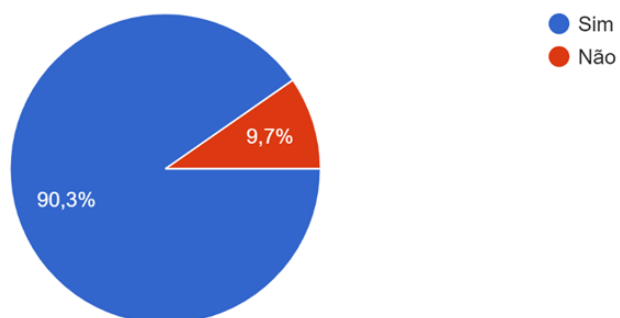


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Quando questionados sobre a origem dos Blocos Líricos, a maioria dos participantes 58,1%, afirmaram não conhecer sua origem, o que reforça nossa percepção durante a segunda parte do experimento, sobre o quanto a falta de conhecimento da história social do carnaval (como de qualquer outra manifestação da cultura popular) favorece a dinâmica da violência simbólica. Fruto mesmo da ausência da capacidade crítica decorrente de um pleno conhecimento dos fatos acerca da existência dessa ou daquela tipologia de agremiação oriunda de determinado grupo social dentro do carnaval de rua do Recife.

Gráfico 14 – Conhece os Blocos Líricos do Estudo

Você conhece ou já ouviu falar desses Blocos Líricos: O Bonde e Bloco da Saudade?

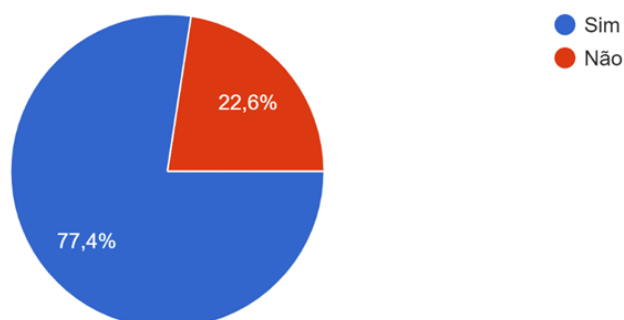


Fonte: O autor/Google Forms (2021).

A ampla maioria dos participantes conhecia ou já havia ouvido falar nas duas agremiações objeto de estudo da nossa pesquisa 90,3%, o que ratifica a nossa escolha devido ao status de representatividade delas dentro da tipologia de que fazem parte.

Gráfico 15 – Presenciou o desfile dos Blocos do Estudo

Se sua resposta foi sim, já participou ou assistiu a alguma apresentação deles?



Fonte: O autor/Google Forms (2021).

Por fim para complementar a questão anterior, perguntamos se além de conhecer o Bloco da Saudade e O Bonde, os participantes haviam efetivamente presenciado algum desfile deles seja como integrante ou expectador, e a ampla maioria respondeu que sim, demonstrando mais uma vez o prestígio dessas agremiações escolhidas para representar as demais no experimento.

4.2 PRIMEIRA PARTE DO EXPERIMENTO: TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E TEORIA DO NÚCLEO CENTRAL

Após o preenchimento e envio do TCLE e do Forms, os participantes receberam um link para o experimento através do Zoom Meetings⁹. O experimento foi composto de duas partes; a primeira foi estruturada com base na Teoria das Representações Sociais de Serge Moscovici da qual falaremos mais adiante, e a segunda realizada a partir da Análise de Conteúdo de Laurence Bardin.

Ao todo tomaram parte em algum nível no experimento 36 participantes, dos quais foram selecionados 30 por terem cumprido todas as etapas: preenchimento e envio do forms e do TCLE e participação da primeira e segunda etapas do experimento via Zoom com o devido aproveitamento dos registros. Os demais foram excluídos ou por não terem enviado o forms preenchido juntamente com o TCLE, ou por ter acontecido algum problema técnico durante o experimento o que acabou impossibilitando o registro do mesmo, ou ainda por ter apenas enviado o forms e não comparecido a etapa do experimento.

Como citado anteriormente a primeira etapa do experimento foi estruturada com base na Teoria das Representações Sociais do psicólogo romeno naturalizado francês Serge Moscovici (1978). Sua obra que tornou-se importante tanto para o campo da psicologia (seu campo de atuação e formação) como para a história e

⁹ Zoom Meetings - plataforma de videoconferências que possui diversas funcionalidades, como compartilhamento de tela, gravação de webinars e upload de reuniões em nuvem.

as ciências sociais, dialoga com as obras de outros importantes teóricos, como o sociólogo, antropólogo e filósofo francês Émile Durkheim (2002) considerado um dos fundadores da sociologia moderna, e primeiro a abordar o conceito de fato social e das representações coletivas, fazendo distinções entre as representações individuais e coletivas (conceitos revisitados e ampliados por Moscovici), e do psicólogo francês Jean-Claude Abric (1994) criador da Teoria do Núcleo Central e responsável pela Abordagem Estrutural das Representações Sociais.

Sendo portanto, a Teoria das Representações Sociais de Moscovici substancial para nosso experimento e posterior análise por tratar da dinâmica existente entre o conhecimento de senso comum e o conhecimento científico e a partir disto oportunizar uma leitura científica do conhecimento de senso comum, atentando para o conteúdo das representações e levando em conta que não se pode compreender o indivíduo de maneira isolada da sociedade, já que ele é parte integrante da mesma e que esta por sua vez é cultural, econômica, política, além de historicamente situada. (CRUSOÉ, 2003)

“Em poucas palavras, a representação social é uma modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos” (MOSCOVICI, 1978, p. 26).

Assim como realizamos ajustes após a aplicação do piloto com relação a ideia inicial de homogeneidade quanto ao grupo de participantes (conforme relatado anteriormente), num primeiro momento, ao elaborarmos o instrumento de análise de primeira parte do experimento havíamos imaginado como adequado o Modelo de Interação Significante do professor e pesquisador da UFCG Wellington Gomes de Medeiros (2007). Esse modelo de análise relaciona as dimensões pragmáticas e emocionais dos produtos/artefatos possibilitando quando realizadas as interações a partir de entrevistas e questionários, classificar as respostas obtidas nas duas dimensões citadas e nos quatro valores semânticos que elas abrangem: prático, crítico, ideológico e lúdico resultando num diagnóstico quali-

quantitativo que agrupa e analisa as informações no que se refere a dimensão semântica decorrente dessas interações.

Concluimos a partir da verificação da aplicação desse modelo em alguns outros trabalhos de pesquisa, que quanto à dimensão emocional/simbólica dos artefatos não há um nível de aprofundamento que abarque de maneira satisfatória as questões sociais foco de interesse do nosso estudo. De maneira que não possibilitaria o encadeamento desejado com a análise da segunda parte do experimento que utiliza da análise de conteúdo de Bardin, nem com nosso referencial teórico oriundo das Ciências Sociais.

Outra razão que nos fez optar pela Teoria das Representações Sociais, deve-se ao fato de que podemos estabelecer relações entre as representações por ela inferidas e a historicidade destas, o que se alinha a nossa perspectiva de pesquisa no que diz respeito a uma “tradição inventada” (Hobsbawm, 2008) por parte dos Blocos Líricos, conforme abordamos no capítulo anterior.

De acordo com o que nos relata Lúcia Villas Bôas, pesquisadora do Centro Internacional de Estudos em Representações Sociais, Subjetividade e Educação do Departamento de Pesquisas Educacionais da Fundação Carlos Chagas, em seu artigo intitulado: Uma abordagem da historicidade das representações sociais (2010), as representações sociais originam-se tanto da reapropriação de conteúdos oriundos de tempos diferentes, como, daqueles provenientes de novos contextos. De tal maneira que podemos identificar atributos correlatos entre as representações sociais e os modos de pensar e de sentir dos indivíduos de uma mesma época.

“A historicidade das representações sociais se caracteriza pelo fato de que elas, ao serem apresentadas como uma “modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos” (Moscovici, 1978), são alimentadas tanto por conhecimentos oriundos da experiência cotidiana como pelas reapropriações de significados historicamente consolidados e que, grosso modo, fazem parte daquilo que Hobsbawm (1997) denominou “tradição inventada”. Essa reapropriação do passado, longe de ser estática,

é permeada por certa plasticidade na medida em que cada geração altera, ou não, o sentido e a compreensão dos conhecimentos preexistentes e dos significados historicamente consolidados. Ou seja, cada contexto atual seleciona um conteúdo do passado que será reatualizado por meio de um recorte e de uma interpretação própria, dependentes, em última instância, do sentido que um determinado grupo irá atribuir ao seu espaço de experiência e horizonte de expectativa” (VILLAS BÔAS, 2010, pág 380).

O primeiro a tratar das representações sociais como falamos anteriormente foi Émile Durkheim, quando estabelece diferenciações entre as representações individuais e coletivas, ou o pensamento social e o individual. Para ele, o pensamento individual apesar de ser um fenômeno psíquico, não se resumiria a algo fruto tão somente da atividade cerebral, da mesma maneira que o pensamento social não resultaria de um mero somatório dos pensamentos individuais (MOSCOVIC, 1978, pág. 25).

Dessa forma, não se poderia abordar as representações coletivas a partir de um horizonte individual, já que as representações coletivas teriam como origem os acontecimentos sociais e seriam fatos sociais, portanto o produto de um pensamento social/coletivo e não de um pensamento individual.

Fato social de acordo com Durkheim que o instituiu, são valores, normas culturais e estruturas sociais que transcendem o indivíduo e podem exercer controle social. Consiste em maneiras de agir, de pensar e de sentir que exercem determinada força sobre os indivíduos, obrigando-os a se adaptar às regras da sociedade onde vivem.

Porém, nem toda ação de um indivíduo configura-se como fato social, já que para isso tem de atender a três características: Generalidade - os fatos sociais são coletivos, ou seja, eles não existem para um único indivíduo, mas para todo um grupo, ou sociedade; Exterioridade - quando o indivíduo nasce, a sociedade já está organizada, com suas leis, seus padrões, seu sistema financeiro, etc.; cabe ao indivíduo aprender, por intermédio da educação, por exemplo; e Coercitividade -

característica relacionada com o poder, ou a força, com a qual os padrões culturais de uma sociedade se impõem aos indivíduos que a integram, obrigando esses indivíduos a cumpri-los. (DURKHEIM, 2002, pág. 43)

No entanto, como afirma a professora e pesquisadora da UESB, Nilma Margarida de Castro Crusoé (2003), foi a partir dessa discussão inicial de Durkheim a respeito das representações coletivas que Moscovici procurou na sociologia algo que fizesse um contraponto a essa perspectiva individualista da psicologia social. Segundo ela Moscovici argumenta que a representação social deve ser compreendida “tanto na medida em que ela possui uma contextura psicológica autônoma como na medida em que é própria de nossa sociedade e de nossa cultura” (CRUSOÉ *apud* MOSCOVICI, 2003, p.106).

“Desse modo, a Teoria das Representações Sociais proposta pelo psicólogo social francês Serge Moscovici e apresentada por ele na obra intitulada *A representação social da psicanálise* preocupa-se fundamentalmente com a inter-relação entre sujeito e objeto e como se dá o processo de construção do conhecimento, ao mesmo tempo individual e coletivo na construção das Representações Sociais, um conhecimento de senso comum.

De acordo com Moscovici (1978, p. 41), as relações sociais que estabelecemos no cotidiano são fruto de representações que são facilmente apreendidas. Portanto, a Representação Social, para Moscovici, possui uma dupla dimensão, Sujeito e Sociedade, e situa-se no limiar de uma série de conceitos sociológicos e psicológicos.” (CRUSOÉ, 2003, pág 106).

Algo que é de crucial importância para nosso estudo no que tange a Teoria das Representações Sociais e que mais uma vez nos impeliu a escolhê-la para a análise da primeira parte do experimento, é o fato de que nela são levados em conta o contexto, bem como as intenções dos atores sociais.

Jean-Claude Abric (1994) que desdobra a teoria de Moscovici através da

Teoria do Núcleo Central e da Abordagem Estrutural das Representações Sociais nos fornece uma percepção bastante interessante da TRS. Ele destaca que Moscovic rompe com a distinção clássica entre sujeito e objeto os colocando como um conjunto indissociável, como afirma a pesquisadora e professora emérita da UFRJ, Alda Judith Alvez Mazzoti no seu artigo intitulado: A abordagem estrutural das representações sociais (2002),

“Isso quer dizer que um objeto não existe por si mesmo, mas apenas em relação a um sujeito (indivíduo ou grupo); é a relação sujeito-objeto que determina o próprio objeto. Ao formar sua representação de um objeto, o sujeito de certa forma o constitui, o reconstrói em seu sistema cognitivo, de modo a adequá-lo ao seu sistema de valores, o qual, por sua vez, depende de sua história e do contexto social e ideológico no qual está inserido. Essa representação reestrutura a realidade para permitir a integração das características "objetivas" do objeto, das experiências anteriores do sujeito e das normas e valores do grupo. Assim, as representações podem ser vistas como uma visão funcional do mundo, que permite ao sujeito dar sentido à sua conduta e compreender a realidade através de seu próprio sistema de referências e, portanto, adaptar-se, definir seu lugar. Elas constituem, ao mesmo tempo, "o produto e o processo de uma atividade mental pela qual um indivíduo ou um grupo reconstitui o real com o qual é confrontado e lhe atribui uma significação específica" (MAZZOTTI apud ABRIC, 2002, p.17).

De maneira que a Teoria das Representações Sociais é uma abordagem científica de leitura do conhecimento de senso comum atenta para o conteúdo das representações. Para tal, de acordo com Moscovic (1978), existem dois processos sociocognitivos que operam na estruturação das representações: a objetificação e a ancoragem. A objetificação seria a transformação de um conceito/ideia em algo concreto, e a ancoragem corresponde aos processos que estabelecem uma rede de significações em torno do objeto, relacionando-o a valores e práticas sociais partilhadas pelo grupo.

Logo, como afirma Crusoé (2003), para Moscovic, a Representação Social

é uma construção que o sujeito faz para entender o mundo e para se comunicar, é uma teoria que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos, portanto, reveladora do que um determinado grupo pensa a respeito de alguma situação determinada.”

”Ao preocupar-se com a dinâmica das interações sociais, a Teoria das Representações Sociais não concebe o sujeito em separado do objeto. Para essa Teoria o objeto se insere num contexto concebido pelo sujeito como prolongamento do seu comportamento (ABRIC, 1994, p. 12).

A representação, então, funciona como sistema sociocognitivo e como sistema contextualizado. Como sistema sociocognitivo, supõe um sujeito ativo que produz representações acerca de um determinado objeto. Tais representações, embora estejam submetidas às regras dos processos cognitivos, são determinadas inicialmente pelas condições sociais nas quais se elabora e se transmite uma representação (ABRIC, 1994, p. 14).

A representação, como sistema contextualizado, nos remete à questão da significação, um dos elementos fundamentais de uma representação, justamente porque tal elemento é determinado pelo contexto, que pode ser discursivo ou social.” (CRUSOÉ, 2003, pág.109)

Torna-se então essencial atentarmos para o que Abric (1994) estabelece enquanto Teoria do Núcleo Central e a sua Abordagem Estrutural das Representações Sociais. De acordo com Crusoé (2003), para Abric, um dos fatores de maior importância é o estudo entre Representação Social e comportamento ou Representação Social e ação.

Em sua Teoria, ele se interessa pela dinâmica das representações e sua estrutura interna, já que acredita ser o núcleo central o determinante da significação, bem como da organização da representação.

“A ideia essencial de Abric (1994) é a de que toda a representação está organizada em torno de um núcleo central (NC) que determina, ao

mesmo tempo, sua significação e sua organização interna. Os outros elementos que entram na composição são chamados elementos periféricos (EP), e constituem a parte operatória da representação, desempenhando um papel essencial no funcionamento e na dinâmica das representações. Sendo mais sensível às características do contexto imediato, o sistema periférico constitui a interface entre a realidade concreta e o NC.” (CRUSOÉ apud MAZZOTTI, 2003, pag.111)

É necessário portanto, compreender como o conteúdo se organiza em torno do núcleo central. De acordo com Mazzotti o núcleo central exerce três funções primordiais: a função geradora que cria ou transforma uma representação, ou seja, é através dela que os elementos assumem um sentido, um valor; a função organizadora, que estabelece a natureza das ligações entre os elementos de uma representação, apresentando-se como seu elemento unificador; e a função estabilizadora que compreende os elementos que mais resistem à mudança (MAZZOTTI, 2002, pág. 21).

“O núcleo central é o elemento que mais resiste à mudança e, dessa forma, qualquer mudança no núcleo central modifica completamente a representação. Vale ressaltar que é identificando o núcleo central que teremos elementos para o estudo comparativo das representações e, dessa forma, identificarmos tipos diversos de Representações sobre um dado objeto ou situação (ABRIC, 1994, p. 22).

Por serem os elementos do núcleo central os que mais resistem a mudanças, e por isso mesmo dão significado às representações, fica claro que tais elementos ocupam uma posição privilegiada na estrutura da representação. Desse modo, Abric (1994, p. 23) nos diz que os elementos do núcleo central são determinados “de um lado, pela natureza do objeto representado; de outro, pela relação que a pessoa – ou grupo – mantém com esse objeto; e finalmente, pelos sistemas de valores e de normas sociais que constituem o meio ideológico do momento e do grupo”. (CRUSOÉ, 2003, pág. 112)

Ainda de acordo com Crusoé, Abric estabelece que em torno do núcleo central ordenam-se os elementos periféricos ou sistema periférico. Esse sistema periférico corresponde a uma dimensão mais contextualizada e individualizada da representação, mesmo estando sujeito ao núcleo central por sua proximidade, o que implica que sua presença e função sejam por ele determinadas. Faz parte do conteúdo das representações, e por estar mais próximo ao contexto imediato no qual os indivíduos vivem, à uma situação concreta, são fundamentais permitindo variantes pessoais em relação ao núcleo central ocasionando “representações sociais individualizadas” ou “contradições”.

Mais maleável que o núcleo central, o sistema periférico acaba por integrar elementos dissonantes oriundos de práticas singularizadas que poderiam encontrar-se em desconformidade com esse núcleo duro, ponto central da representação, e que resiste a mudança de interpretações, protegendo-o de certa maneira. O que sinaliza que apenas nos elementos periféricos que podem surgir as contradições. (CRUSOÉ, 2002, pág. 112)

“Sendo assim, Abric (1994, p. 25-26) afirma que os elementos periféricos exercem três funções essenciais: a função de concretização, que é diretamente dependente do contexto que produz esses elementos; a função de regulação, que supre o elemento central, na medida em que os elementos periféricos exercem um papel fundamental na adaptação da representação, quando há uma evolução do contexto em que a representação foi produzida; e a função de defesa, que atua no momento em que a representação precisa de defesa, pois, como já dissemos, o ponto central de uma representação resiste a mudanças de interpretações e à integração de elementos novos. Nesse sentido, é somente nos elementos periféricos que poderão aparecer as contradições.” (CRUSOÉ apud ABRIC, 2002, pág. 112)

Quadro 1- Resumo das relações entre os núcleos central e periférico da representação social

Núcleo central	Sistema Periférico
ligado à memória coletiva e à história do grupo	permite a integração das experiências e histórias individuais
consensual; define a	suporta a heterogeneidade do
homogeneidade do grupo	grupo
estável, coerente e rígido	flexível, suporta as
	contradições
resistente à mudança	se transforma
pouco sensível ao contexto imediato	sensível ao contexto imediato
gera a significação da representação e determina sua organização	permite adaptação à realidade concreta e a diferenciação do conteúdo; protege o sistema central

Fonte: A Abordagem Estrutural das Representações Sociais, Mazzotti (2002, pág 23).

Deste modo, investigar uma representação social é, em primeiro lugar, buscar o que constitui seu núcleo central e estruturar seus elementos de forma coerente com o contexto dos indivíduos.

O que define nosso trabalho enquanto um estudo qualitativo fundamentado no prisma da Teoria das Representações Sociais e o aproxima da afirmação de Minayo (2009) segundo a qual, a abordagem qualitativa favorece a compreensão dos fenômenos sociais a partir do ponto de vista dos sujeitos envolvidos e implicados na situação em estudo.

Por este motivo, esta primeira etapa teve o intuito de investigar a estrutura da representação social dos Blocos Líricos a partir dos participantes do experimento, objetivando acessar o campo simbólico sobre esses blocos. Para tal, tomamos como referência a forma ampliada da Teoria das Representações Sociais de Moscovici, ou seja, a Teoria do Núcleo Central de Abric, o que possibilitou o uso dos resultados como um balizador para as entrevistas da segunda parte. Realizamos algumas pequenas adaptações almejando assim, compreender melhor os significados, valores, crenças e atitudes dos participantes que foram mapeados nessa primeira etapa, possibilitando aprofundar o processo de

construção da representação social dos blocos líricos na pesquisa, de maneira que podemos descrever sua operacionalização no nosso experimento da seguinte forma:

Originalmente o método se utiliza da associação livre de palavras, no qual sugere que a partir de uma palavra indutora, se solicite ao participante que atribua cinco palavras ou expressões que lhe venham à mente de forma espontânea. Para em seguida atentarmos para os seguintes indicadores de hierarquia: a frequência com que uma palavra aparece e a sua ordem de importância.

De acordo com Abric (1994), as respostas ditas de forma imediata, então mais espontâneas, por oferecerem menos controle/julgamento por parte dos participantes, permitiriam acesso direto aos elementos constituintes do universo simbólico do objeto estudado, possibilitando ainda o acesso a elementos que não estivessem explícitos e que poderiam ficar velados ou disfarçados no caso de entrevistas convencionais.

No nosso experimento ao invés do uso de uma palavra indutora, adotamos uma imagem indutora, por percebermos que apenas uma imagem se adequaria de maneira operacional para as análises do nosso objeto de estudo (as fantasias e adereços dos blocos líricos). Logo, não poderíamos também utilizar apenas uma imagem por correr o risco de enviesamento nas análises, então definimos o conjunto a ser utilizado em cinco imagens de cada bloco, escolhidas de forma alternada no período dos últimos dez anos de participação deles no carnaval de rua do Recife. Além disso as imagens escolhidas, bem como os trechos de vídeos utilizados na segunda parte do experimento, foram todos coletados no acervo online dos próprios blocos (sites e redes sociais). Portanto por eles próprios reconhecidas como representativas de sua identidade. As imagens exibem integrantes fantasiados das duas agremiações que são as unidades de análise do experimento: O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico e Bloco da Saudade.

A maneira como a metodologia é aplicada originalmente também foi adaptada com relação a quantidade de palavras a serem atribuídas pelos participantes, tendo em vista que ao invés de uma única palavra indutora para a

qual seriam atribuídas, cinco outras palavras ou expressões; adotamos como explicado no parágrafo anterior cinco imagens indutoras para cada agremiação, e portanto para manter coerência com a metodologia, cinco palavras ou expressões a serem listadas para cada imagem. Perfazendo um total de dez imagens, com cinquenta palavras/expressões atribuídas a elas.

Quanto a verificação do indicador de hierarquia relativo a importância, realizamos mais uma adaptação buscando a mínima interferência nas respostas e ao invés de pedir que elencassem a palavra mais “importante”, despertando a atenção dos participantes para esse critério de hierarquização, optamos por pedir-lhes que dentre as cinco palavras listadas escolhessem apenas uma que na opinião deles representasse de forma mais apropriada a imagem em questão. Obtendo assim a palavra mais importante para eles como sugere a metodologia.

O mesmo foi feito para o conjunto de cinco imagens de cada agremiação. Ao final da exibição e atribuição das palavras e de escolhida a mais representativa (importante), solicitamos que escolhessem da mesma maneira (como feito para cada imagem em separado), uma única palavra para representar o conjunto das cinco imagens apresentadas por agremiação. Através da seguinte pergunta: “Se você tivesse que escolher dentre as cinco palavras que definiram segundo sua escolha cada imagem apresentada, apenas uma pra resumir o conjunto destas cinco imagens do Bloco X, qual seria ela? Refinando mais ainda o núcleo central dessas representações.

De maneira que obtivemos o quadro estrutural a seguir:

Quadro 2- Estrutura da operacionalização da metodologia na primeira parte do experimento

O Bonde	Bloco da Saudade
5 (cinco) imagens	5 (cinco) imagens
5 (cinco) palavras/expressões por imagem	5 (cinco) palavras/expressões por imagem
25 (vinte e cinco) palavras/expressões por conjunto (sis. periférico)	25 (vinte e cinco) palavras/expressões por conjunto (sis. periférico)
1 (uma) palavra “representante” por imagem	1 (uma) palavra “representante” por imagem
5 (cinco) palavras “representantes” por conjunto (núcleo central amplo)	5 (cinco) palavras “representantes” por conjunto (núcleo central amplo)
1 (uma) palavra “representante” total por agremiação (núcleo central)	1 (uma) palavra “representante” total por agremiação (núcleo central)

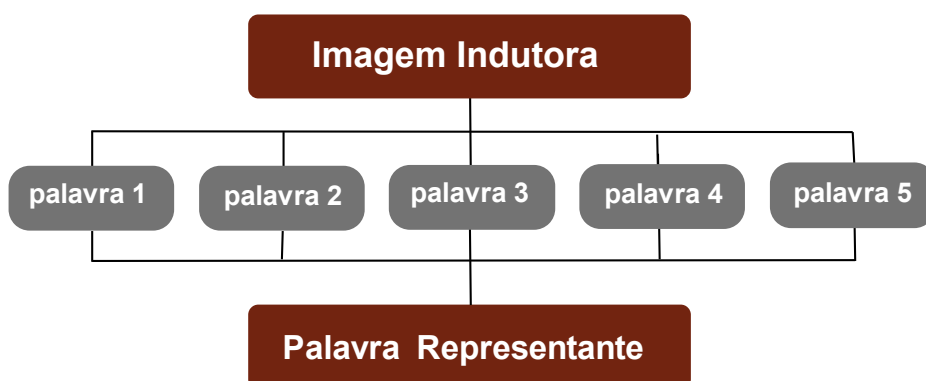
Fonte: O autor (2022).

No momento em que os participantes atribuíam as palavras/expressões, foram informados da possibilidade de se repetir termos de uma imagem para outra, sendo possível até mesmo a repetição das cinco palavras atribuídas em alguma outra imagem. Assim caso o participante desejasse, sem quaisquer prejuízo para o experimento.

A seguir exemplificamos o passo a passo da primeira parte do experimento com as respectivas imagens e palavras/expressões atribuídas, na ordem de apresentação de quando ocorreu a sua aplicação:

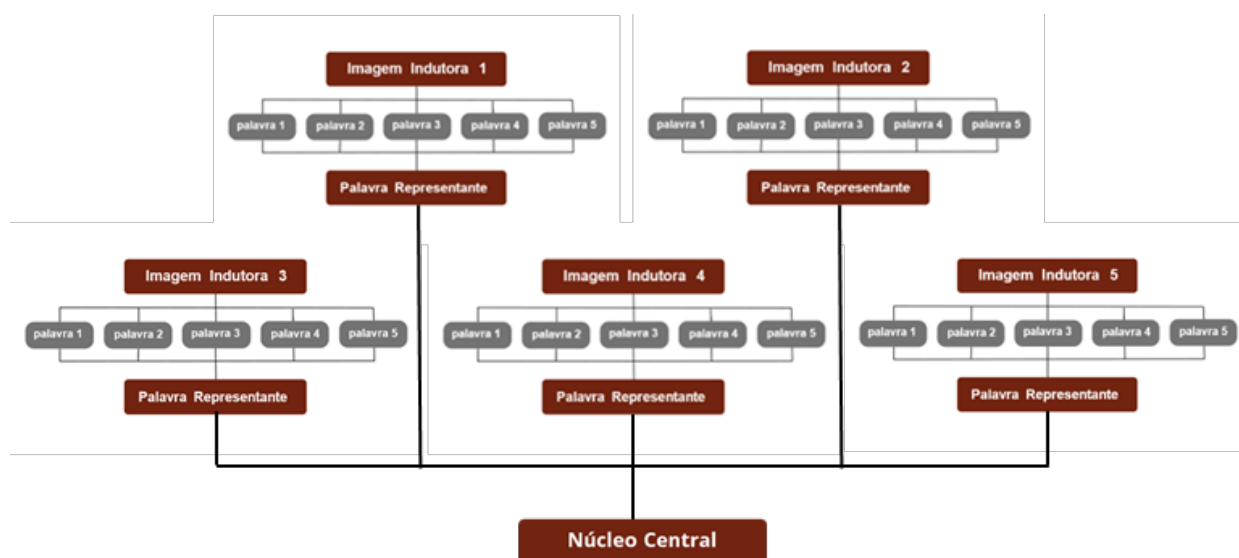
4.2.1 – Teoria das Representações Sociais/Teoria do Núcleo Central

Quadro 3- Passo 1- TRS/TNC



Fonte: O autor (2022).

Quadro 4- Passo 2- TRS/TNC



Fonte: O autor (2022).

Figura 5 – Slide abertura do experimento



Fonte: O autor (2021).

Figura 6 - Slide Introdução



Fonte: O autor (2021).

Figura 7 - Slide de abertura das imagens O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



Fonte: O autor (2021).

As imagens abaixo acompanham a ordem de apresentação no momento do experimento e trazem o substrato das palavras/expressões mais recorrentes nessa primeira etapa após concluídas as devidas análises, delineando portanto o sistema periférico e o núcleo central das representações sociais objetivadas.

A forma de apresentação acompanhou o esquema gráfico elaborado para exemplificação do método conforme observamos a seguir:

Figura 8 - Imagem 01- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico. Foto: Foto Figueira

Fonte: site da agremiação (2020).

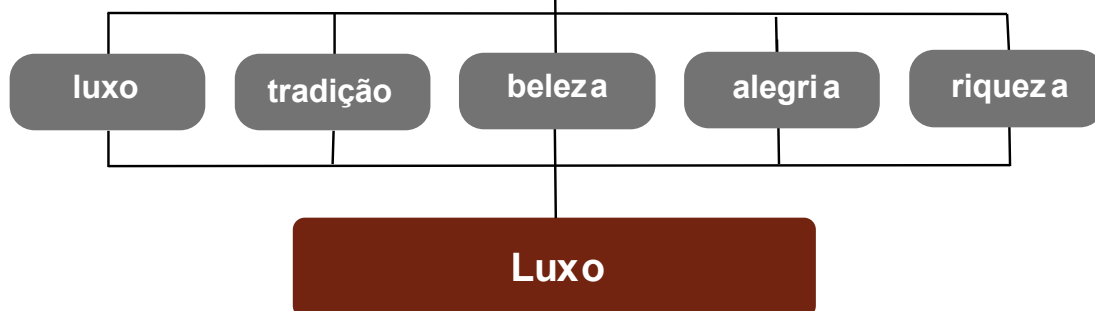


Figura 9 - Imagem 02- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico. Foto: Cid Cavalcanti

Fonte: site da agremiação (2020).

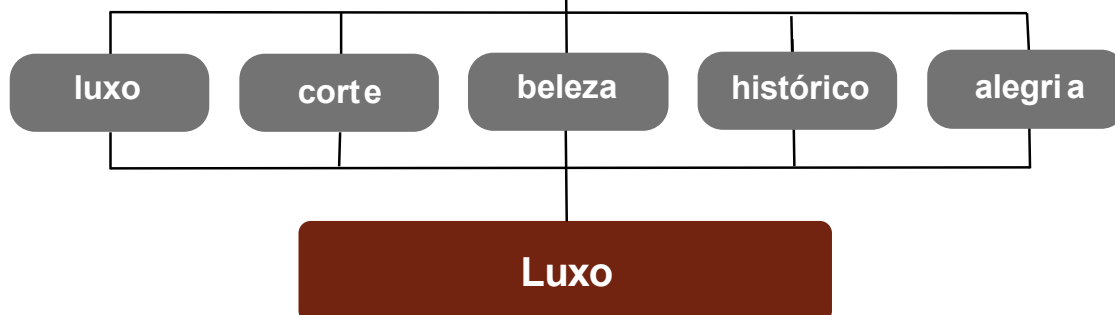


Figura 10 - Imagem 03- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico, Fotógrafo Guilherme

Fonte: site da agremiação (2020).

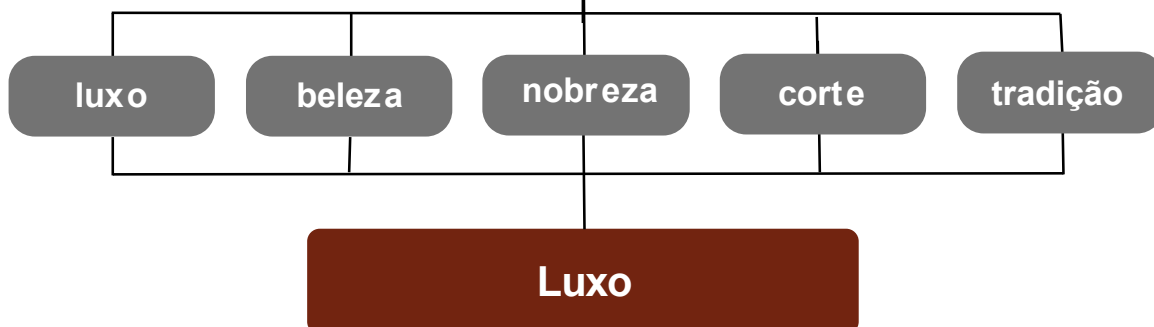


Figura 11 - Imagem 04- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico. Foto: Cid Cavalcanti

Fonte: site da agremiação (2020).

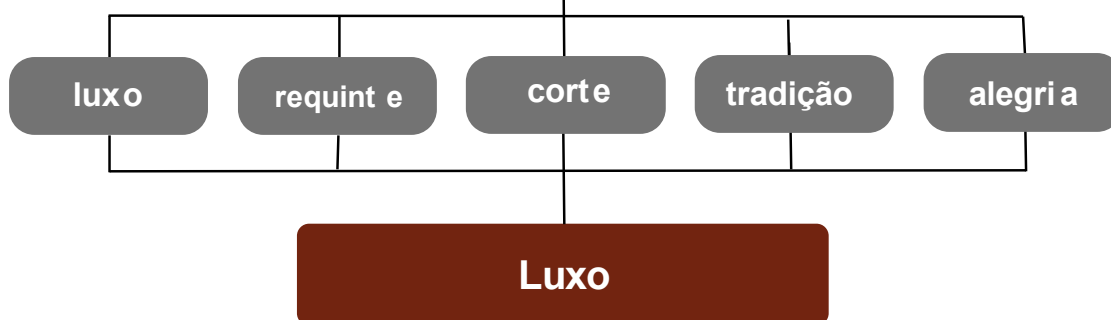
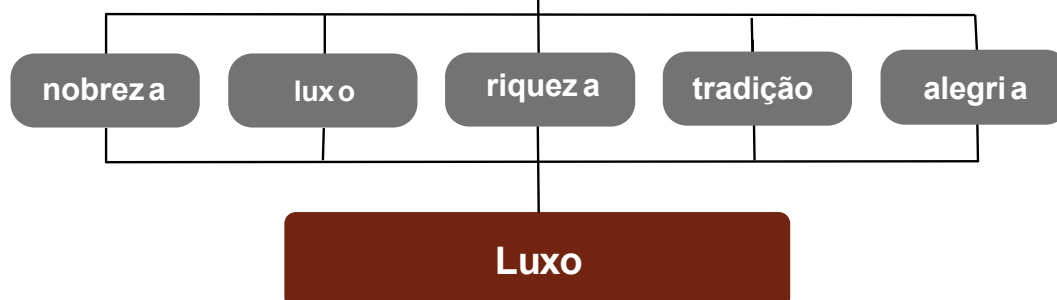


Figura 12 - Imagem 05- O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico. Foto: Cid Cavalcanti

Fonte: site da agremiação (2020).



É a partir das interseções entre o número de evocações de uma palavra/expressão (frequência) e a sua escolha como palavra representante/mais importante) pelos participantes do experimento que atingimos o núcleo central da representação e o seu sistema periférico. Já que nem sempre é a primeira palavra dita a mais representativa de acordo com os participantes.

O núcleo central do Bloco O Bonde resultou na palavra **luxo**, escolhida como mais representativa/importante **onze vezes** pelos participantes do experimento, seguida das palavras riqueza, tradicional, elitismo e nobreza, ambas escolhidas respectivamente duas vezes cada. O sistema periférico do Bloco O Bonde ficou composto por todas as demais palavras mais recorrentes durante o experimento e apresentadas nos gráficos anteriores em conjunto com cada imagem idutora utilizada. Portanto, composto pelas palavras: alegria, beleza, corte, histórico, nobreza, requinte, riqueza e tradição.

A seguir continuamos com a descrição da primeira parte do experimento agora com a sequência de imagens do Bloco da Saudade:

Figura 13 - Slide de abertura das imagens do Bloco da Saudade



Fonte: O autor (2021).

Figura 14 - Imagem 01- Bloco da Saudade



Bloco da Saudade. Foto: ???

Fonte: site da agremiação (2020).

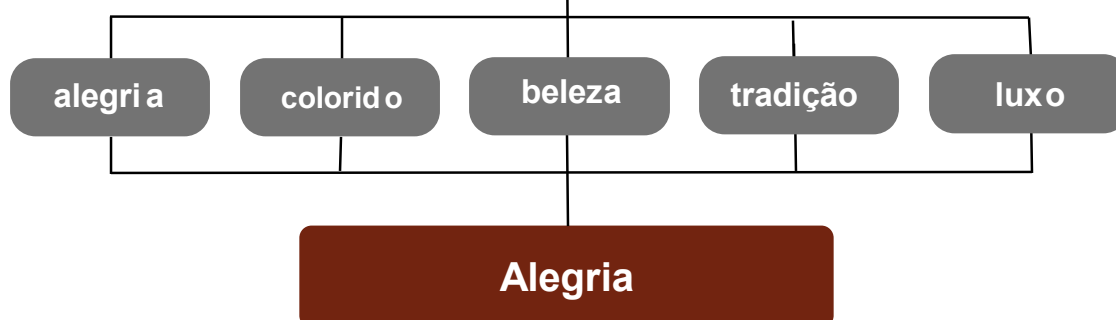


Figura 15 - Imagem 02- Bloco da Saudade



Bloco da Saudade. Foto: ????

Fonte: site da agremiação (2020).

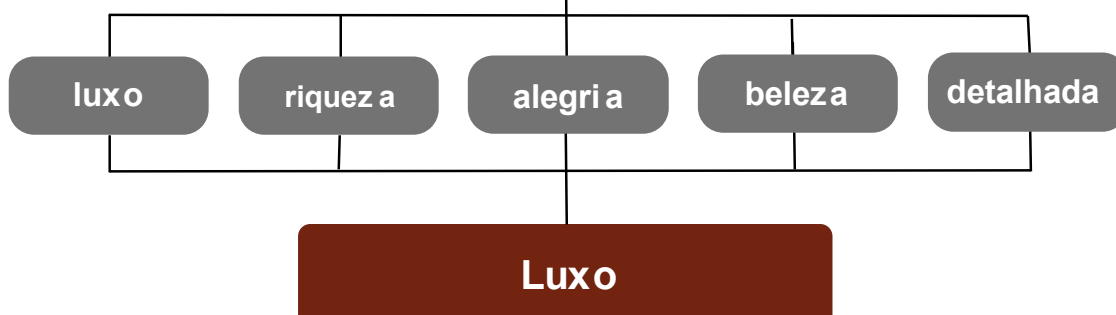
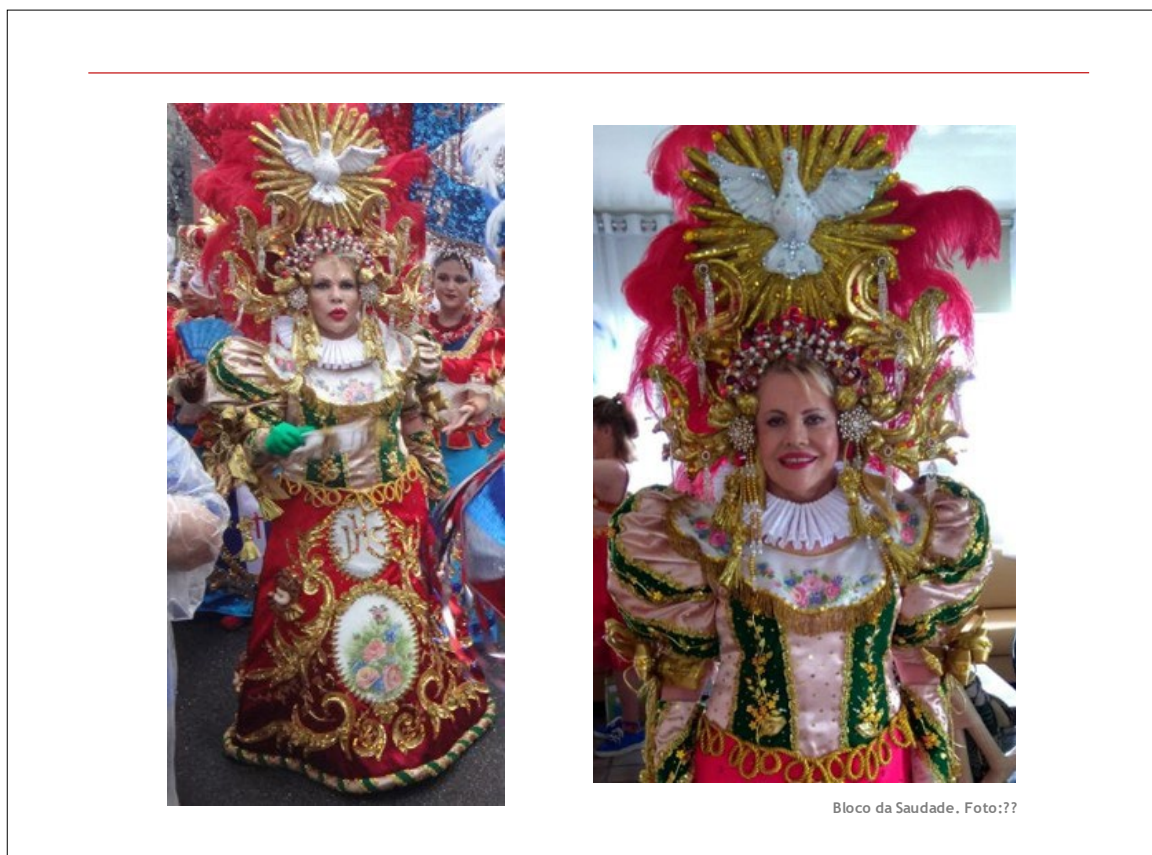


Figura 16 - Imagem 03- Bloco da Saudade



Fonte: site da agremiação (2020).

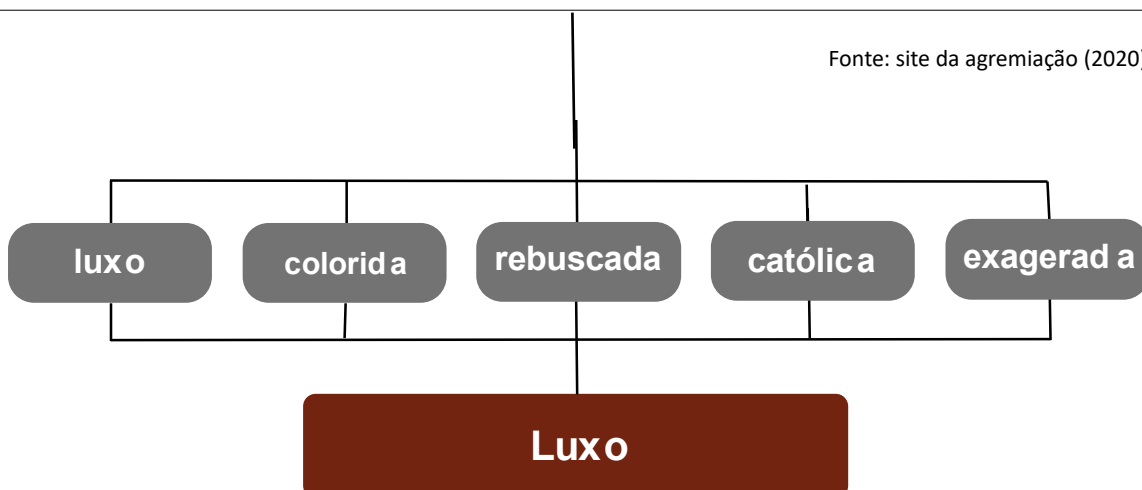


Figura 17 - Imagem 04- Bloco da Saudade



Bloco da Saudade. Foto: Cecília de Sa Pereira/DP

Fonte: site da agremiação (2020).

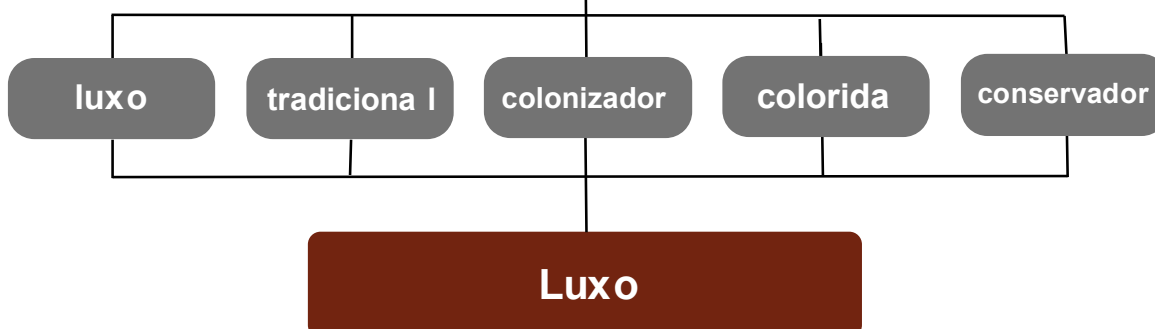


Figura 18 - Imagem 05- Bloco da Saudade



Bloco da Saudade Foto: Fernando Machado

Fonte: site da agremiação (2020).



Percebemos que em alguns momentos além de dificuldades com vocabulário, os participantes do experimento também demonstravam confusão na atribuição das palavras. Ora atribuíam às fantasias e adereços, como também a ambiência ou as pessoas integrantes das fotos, por mais que repetidamente fossem lembrados que o foco eram as fantasias e adereços presentes nas imagens.

O núcleo central do Bloco da Saudade se configurou bastante pulverizado se comparado ao do Bloco O Bonde, mesmo assim tendo como resultado a mesma palavra que o anterior: **luxo**. Porém desta vez escolhida como a mais representativa/importante apenas **quatro vezes** pelos participantes do experimento, seguida das palavras tradição (três vezes escolhida), nostalgia, saudosismo, alegria, ambas escolhidas respectivamente duas vezes cada, além das palavras: colorida, ostentação, conservador, signos europeus, classicismo, religiosidade, imponente, elegante, beleza, riqueza, detalhista, histórica, branquitude, antiquado, contagiante, irreverente e exagero.

O sistema periférico do Bloco da Saudade ficou composto por todas as demais palavras mais recorrentes durante o experimento e apresentadas nos gráficos anteriores em conjunto com cada imagem idutora utilizada. Portanto, composto pelas palavras: alegria, beleza, católica, colonizador, colorido, conservador, detalhada, exagerada, histórico, luxo, nobreza, rebuscada, requinte, realeza, riqueza e tradição.

A análise destes resultados foi feita através da observação das mudanças ocorridas tanto no sistema periférico quanto no núcleo central nas representações e serviram (como explicado anteriormente), para balizar os campos simbólicos a serem trabalhados nas entrevistas da segunda parte do experimento.

Na busca por codificar melhor os campos simbólicos levantados a partir da aplicação da TRS/TNC e gerar uma síntese gráfica destes através de uma nuvem de palavras, criamos as categorizações para estruturar a análise de conteúdo das entrevistas utilizando o software para análises qualitativas NVivo.

O Nvivo é um software para a análise de dados qualitativos desenvolvido pela QSR international que integra diversas ferramentas para o trabalho com documentos textuais, dados bibliográficos, etc, suportando métodos qualitativos e variados de pesquisa. De acordo com a empresa desenvolvedora do software, ele facilita aos pesquisadores a organização e a análise de dados em entrevistas, imagens, áudios, mídias sociais e conteúdo web.

Também é possível dentro do software a realização da transcrição de áudios e vídeos mediante a aquisição de um pacote complementar específico para tal fim, o Nvivo Transcription. Esse pacote complementar é comercializado na modalidade “pacote de horas” e tanto o Nvivo quanto os demais pacotes possuem valores elevados se pensarmos no público de estudantes e pesquisadores de mestrado e doutorado por exemplo, algo a partir de US\$ 1.249,00 (Um mil duzentos e quarenta e nove dólares) valores consultados em maio de 2023. Mesmo a licença para estudante possui um valor elevado, além da dificuldade e burocracia que existe em adquiri-la.

A utilização do software também não é algo muito simples. Os tutoriais que a própria empresa disponibiliza não proporcionam o domínio necessário das ferramentas para análises mais elaboradas e alguns workshops que eventualmente acontecem não são oferecidos em português, além de em muitos casos também serem pagos. Portanto torna-se necessário que o pesquisador possua o domínio da operacionalização do software na sua totalidade antes de iniciar suas análises para evitar a ocorrência de falhas de sistematização. Além disso toda a operação de entrada de dados, bem como sua codificação é bastante morosa e a parte mais volumosa do trabalho no software é de total realização por parte do pesquisador, tendo em vista que o programa demanda na integralidade a operacionalização do mesmo na mínima execução das tarefas.

Outro fator desabonador da utilização do NVivo de acordo com nossa experiência e conforme relatamos acima se deve a necessidade da aquisição à parte de um pacote de horas do complemento NVivo Transcription, que possui igualmente um custo elevado e apresenta sérias incongruências nas suas transcrições. Chegando mesmo a ocasionar todo um retrabalho por parte do

pesquisador, já que quaisquer interferência sonora durante a captação do áudio de uma entrevista, como um ruído de manuseio de páginas ou mesmo alguma modulação advinda de sotaque de algum dos informantes, ou mesmo uma fala atravessada durante os diálogos, implicava em graves distorções nas transcrições.

Até mesmo falhas provenientes da não diferenciação entre as falas dos interlocutores chegaram a ocorrer em algumas situações. O que nos levou a concluir que implicaria numa condição de “obrigatoriedade” da realização das entrevistas em um estúdio com tratamento acústico para evitar tais transtornos. Tal situação que em muitas pesquisas etnográficas seria absolutamente inviável, o que acabou implicando em mais investimento além do valor inicial do software, além de mais tempo gasto com o retrabalho de todas as transcrições.

Por fim fomos informados por e-mail pela empresa que comercializa o NVivo no Brasil que assim que o prazo de utilização da licença de um ano chegasse ao final, não apenas deixaríamos de ter acesso as ferramentas de análise (como era o esperado) , mas também perderíamos o registro de todo trabalho já realizado, por não ter mais acesso sequer a abrir o programa, salvo pagassémos por mais um ano de utilização, independente da necessidade de consulta do material para conclusão da escrita do documento da tese.

Portanto, não percebemos vantagens na utilização do software em questão para situações que não envolvam um elevado número de informantes e de dados a serem codificados.

A seguir a nuvem de palavras desenvolvida a partir da TRS e executada com a ajuda do software NVivo:

Figura 19 - Nuvem de palavras mais recorrentes na TRS/TNC



Fonte: O autor/NVivo (2022).

A figura acima apresenta a nuvem de palavras fruto da aplicação da TRS/TNC no nosso experimento. Uma nuvem de palavras, nuvem de tags ou nuvem de etiquetas é uma lista hierarquizada visualmente, uma representação visual da frequência e da importância das palavras em um contexto.

Ela é usada para destacar e analisar com que frequência um termo ou uma categoria específica aparece em uma fonte de dados. Quanto mais vezes uma palavra ou expressão é citada no experimento, maior é o seu tamanho. Ou seja, apresenta uma maior recorrência. Essa ferramenta é utilizada apenas para facilitar a visualização geral dos dados.

4.3 SEGUNDA PARTE DO EXPERIMENTO: ANÁLISE DE CONTEÚDO

A segunda parte do experimento está organizada da seguinte maneira: primeiro descrevemos a entrevista semiestruturada realizada com base nas palavras (campos simbólicos) obtidos com a aplicação da TRS/TNC na primeira parte do experimento como explicado anteriormente.

A entrevista semiestruturada é um método de entrevista mais flexível, conseqüentemente mais espontâneo, onde existe um roteiro prévio das perguntas, mas elas podem sofrer modificações (ou inversões) no decorrer da entrevista. Ou seja, ela possui um roteiro prévio, mas abre espaço para que o entrevistador faça perguntas fora do que havia sido planejado a depender das informações fornecidas pelos entrevistados. Dessa forma, o diálogo se torna mais natural e dinâmico. De modo que o desenvolvimento do processo é parecido com uma conversa, por vezes até informal.

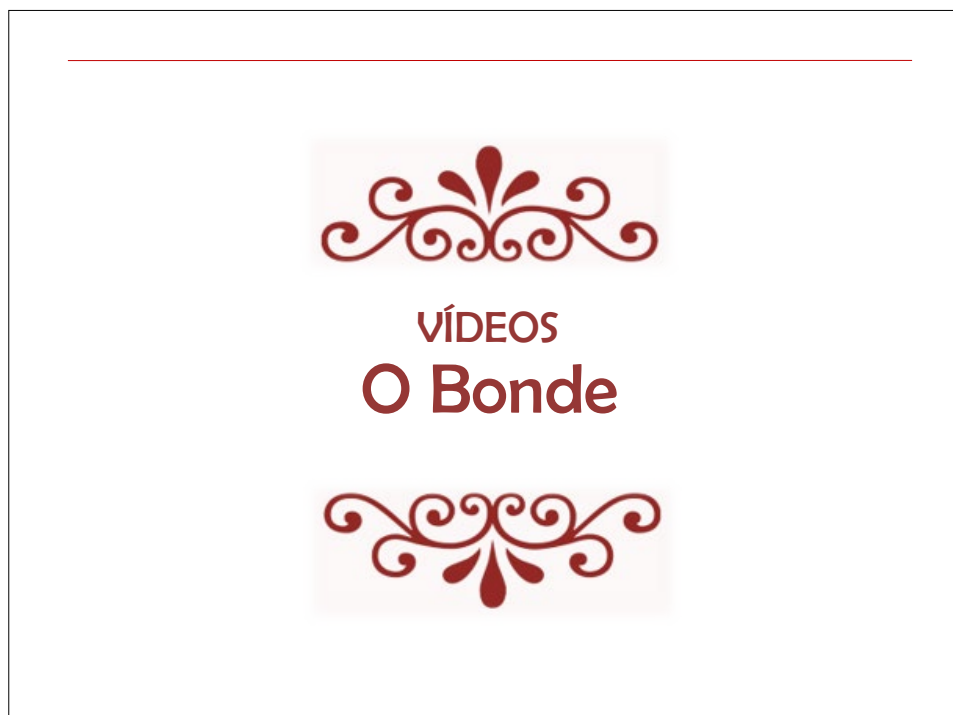
As entrevistas semiestruturadas também contaram com a exibição de alguns trechos de vídeos de apresentações das agremiações, unidades de análise do nosso trabalho: O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico e o Bloco da Saudade.

Da mesma forma que as imagens utilizadas na primeira parte do experimento, os trechos dos vídeos também foram coletados a partir das redes sociais e sites das referidas agremiações, não sofrendo quaisquer tipo de manipulação por parte do pesquisador.

Exemplificamos os citados vídeos através de frames destes, seguindo o modelo da descrição das imagens da etapa anterior.

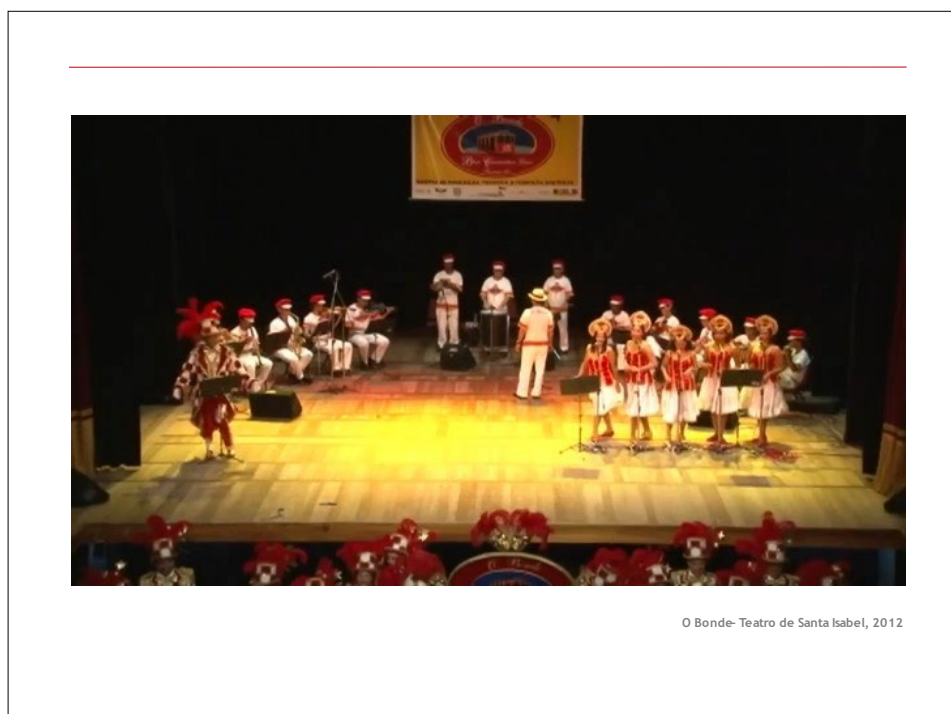
4.3.1 – Entrevista Semiestruturada

Figura 20 – Slide de abertura vídeos – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



Fonte: O autor (2021).

Figura 21 - Frame vídeo 01 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 22 - Frame vídeo 02 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde- Praça do Arsenal, 2012

Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 23 - Frame vídeo 03 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde- Várzea, 2017

Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 24 - Frame vídeo 04 – O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico



O Bonde- Praça do Arsenal, 2014

Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 25 – Slide de abertura vídeos – Bloco da Saudade



Fonte: O autor (2021).

Figura 26 - Frame vídeo 01 – Bloco da Saudade



Bloco da Saudade live Paço do Frevo, 2021

Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 27 - Frame vídeo 02 – Bloco da Saudade



Bloco da Saudade live Paço do Frevo, 2021

Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 28 - Frame vídeo 03 – Bloco da Saudade



Bloco da Saudade Rua da Imperatriz, 2019

Fonte: Youtube da agremiação (2021).

Figura 29 – Slide encerramento do experimento



Fonte: O autor (2021).

Todos os vídeos encontram-se disponíveis no youtube e nos sites das agremiações:

O Bonde Bloco Carnavalesco Lírico:

<https://www.youtube.com/c/OBONDEBLOCOCARNAVALESCOLÍRICO>

<https://blocoliricoobonde.wixsite.com/obonde>

Bloco da Saudade:

<https://www.youtube.com/blocodasaudade>

<https://www.blocodasaudade.org.br>

4.3.2 - Segunda parte do experimento – Análise de Conteúdo/Análise das entrevistas

Nossa análise teve como principal objetivo investigar as interpretações e associações emocionais, estéticas e simbólicas dos participantes com relação à materialidade dos Blocos Líricos no que concerne às suas fantasias e adereços, a fim de identificar e caracterizar suas percepções relacionadas às nossas hipóteses de pesquisa, sendo estas:

1. A origem burguesa, majoritariamente branca, de religiosidade católica e sendo assim, reprodutora dos valores conservadores da classe dominante verificada nos Blocos Mistos dos anos 20, se mantêm nos Blocos Líricos na atualidade;

2. Assim como seus antecessores, os Blocos Líricos compartilham dos mesmos valores e imprimem em suas fantasias e adereços os mesmos signos de distinção social existentes em toda cultura material herança dos Blocos Carnavalescos Mistos.

Nossas estratégias de análise foram orientadas pela seguinte questão: “Até que ponto o “bom gosto”, “os bons modos”, o “refinamento”, atribuído aos Blocos

Carnavalescos Mistos, que ao nosso ver se configuraram como mais uma tentativa de moldar o carnaval de rua por parte das camadas mais elitizadas da cidade do Recife nos anos 20, hoje não encontram ainda alguma reverberação no tocante a um certa ideia de distinção entre as agremiações que compõem a folia dos Blocos Líricos?”

A análise de conteúdo é uma técnica de análise de comunicação muito utilizada em pesquisas qualitativas, popularizada a partir de Bardin (1977). Ela analisa por exemplo o conteúdo das falas dos entrevistados e o que foi percebido nelas pelo pesquisador, buscando apreender o que está nos discursos, objetivando alcançar resultados sistematizados para produção de inferência.

Pode se utilizar de diversas fontes de dados, desde jornais, cartas, entrevistas, vídeos, relatos autobiográficos, dentre outras. Sua abordagem pode ser realizada de diferentes formas, a depender da vertente teórica e da intencionalidade do pesquisador que a desenvolve. Além disso, sua correta aplicação depende de um planejamento prévio.

A análise de conteúdo pode ter seu foco direcionado para uma abordagem alicerçada na frequência de palavras em que seu bojo repousa sobre a observação de determinadas categorias de análise, tal como estruturamos na nossa pesquisa. Ela também possibilita a produção de inferências a partir do teste de hipóteses. Ou seja, uma “hermenêutica controlada” baseada na dedução, assim como foi realizado no nosso trabalho.

O desenvolvimento da análise dos dados envolve diversas etapas, a fim de que se possa conferir sentido aos dados coletados, essas etapas são organizadas em três fases de acordo com Bardin: 1) pré-análise, 2) exploração do material e 3) tratamento dos dados, inferência e interpretação.

A primeira fase, a pré-análise, é desenvolvida para organizar as ideias iniciais obtidas através do referencial teórico e estabelecer parâmetros para a interpretação das informações coletadas. Ela envolve uma leitura ampla do material a ser analisado, que em se tratando de entrevistas, já deverão a esta altura

encontrar-se transcritas. Trata-se da organização total do material a ser trabalhado, para que o pesquisador consiga operacionalizar as contínuas etapas de análise. Para tanto, Bardin (1977) indica os seguintes procedimentos: (1) exaustividade, esgotar a totalidade dos componentes constitutivos do corpus; (2) representatividade, no caso da seleção um número muito elevado de dados, pode efetuar-se uma amostra, desde que esta seja representativa do universo do experimento; (3) homogeneidade, os dados devem ser selecionados a partir de temas iguais, por técnicas iguais e envolvendo os mesmos indivíduos; (4) pertinência, os documentos devem corresponder de forma adequada com o objetivo da pesquisa.

Combinados, esses procedimentos confirmam a validade e a confiabilidade dos resultados obtidos.

A segunda fase consiste na exploração do material, e essa etapa é a que demanda mais tempo de todo o processo. Nela o pesquisador deve codificar os dados e agregá-los em unidades de registro. As etapas da codificação são as seguintes: (1) escolha das unidades de registro, (2) definição de regras de contagem e (3) classificação das categorias simbólicas ou temáticas.

Na nossa análise, o texto das entrevistas, foi decupado em unidades de registro. Consideramos unidades de registro, os parágrafos transcritos de cada entrevista, neles identificamos as palavras-chaves e fazemos os devidos recortes para realizar a categorização. Esses recortes dos parágrafos que podem ser palavras e frases, são agrupados através de temas convergentes, configurando assim as categorias, possibilitando as inferências.

Salientamos aqui que as duas primeiras fases da análise de conteúdo foram realizadas através dos passos descritos anteriormente na primeira etapa do experimento, quando coletamos os dados através da aplicação da TRS/TNC, realizamos as entrevistas e operacionalizamos as categorizações no NVivo. Além de toda fundamentação obtida através do referencial teórico como informa a própria descrição da primeira fase da análise de conteúdo.

Queremos chamar a atenção também, para o fato de que a técnica de análise de conteúdo, no decorrer do tempo passou por renovações, tornando-se mais contemporânea e agregando novas ferramentas como os softwares de análise de dados qualitativos que auxiliam, principalmente, nos processos de organização do material e codificação dos dados, como por exemplo o NVivo que foi utilizado na nossa pesquisa.

Por fim, a terceira e última fase consiste no tratamento dos dados - inferência e interpretação. Nessa etapa cotejamos os resultados obtidos com o nosso referencial teórico, ou seja, tornamos os resultados significativos. Inferimos os conteúdos manifestos e latentes contidos em todo o material coletado (entrevistas, documentos e observação) e argumentamos como os resultados observados se relacionam com o conhecimento acumulado na área da pesquisa.

Portanto, detalhamos a seguir as inferências da terceira e última fase da nossa análise de conteúdo.

Como explicado anteriormente, aplicamos ao todo 36 (trinta e seis) entrevistas, das quais utilizamos 30 (trinta), por terem esses entrevistados participado de todas as etapas do experimento, incluindo a resposta ao forms.

Por questões relativas ao sigilo da identidade dos participantes do experimento, em cumprimento às normas exigidas pelo comitê de Ética da Universidade Federal de Pernambuco através do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, assinado pelos entrevistados; seus nomes foram substituídos pela expressão Participante, seguido de numeração 1, 2, 3... etc.

Foram selecionadas para a etapa relativa às inferências da análise de conteúdo apenas as falas mais significativas das entrevistas e que oportunizaram maior conexão às categorias criadas com base no núcleo central e no sistema periférico, mapeados a partir da aplicação da TRS/TNC. A análise da estrutura da representação social foi fundamental para esta etapa, pois oportunizou, ao contemplarmos o núcleo central das representações, a caracterização do sistema de valores e significados que através da articulação entre as dimensões sociais e

culturais, constitui o contexto ideológico dos participantes em relação aos blocos líricos.

Em conformidade com o que é proposto pela análise de conteúdo, no nosso estudo foram criadas sete categorias com o objetivo de realizar as inferências do material coletado de forma articulada com o referencial teórico. Sendo elas: 1. Luxo como distinção social; 2. Bloco Lírico como espaço de poder; 3. Tradição inventada como legitimação de um espaço; 4. Fetiche por signos europeus (padrão eurocêntrico); 5. Religião como forma de dominação; 6. Nostalgia ao Colonialismo; 7. Racismo estrutural.

Em cada uma das categorias listadas, encontram-se unidades de registro que ancoram conteúdos pertinentes aos eixos temáticos, de maneira que a descrição das falas analisadas possa ser realizada de modo didático, possibilitando a apreciação de pontos significativos levantados pelos entrevistados e que contribuem no desvelar do processo de construção da representação social em torno dos Blocos Líricos.

É importante ainda destacar que as questões abordadas junto aos entrevistados foram elaboradas a partir do conteúdo presente nessas categorias criadas. Já que à medida que os próprios participantes evocavam ideias em torno das imagens apresentadas (expressando assim suas representações sociais) de maneira fluída, como suscita o método da análise de conteúdo, íamos elencando os pontos a serem debatidos em forma de questões. Por exemplo, caso um dado participante de maneira espontânea evocasse a palavra religião, católico ou cristianismo, formulávamos perguntas que pudessem aprofundar essa percepção em torno da maneira como isto se expressava no contexto dos blocos líricos e o que continha pertinente às questões sociais.

Devido a quantidade elevada de entrevistados e o fato de termos optado por discutir as falas no decorrer das análises, agrupando-as em torno das temáticas dentro de cada categoria e não por sujeito, como também pela necessidade de se manter o anonimato dos participantes conforme explicado anteriormente, decidimos por apresentar apenas as falas (unidades de registro) facilitando as

discussões em cotejamento com o referencial teórico. Dessa forma, evitando assim que o texto tivesse sua fluidez comprometida ou pudesse se tornar de certa maneira confuso. Vale lembrar que a informação pertinente a definição do perfil dos participantes do experimento encontra-se substancialmente registrada e discutida no início do presente capítulo, não oferecendo assim qualquer impedimento à sua ampla compreensão.

Apresentamos a partir de então, três das sete categorias criadas, escolhidas por serem as mais relevantes para as hipóteses de pesquisa, bem como os trechos mais significativos das falas dos entrevistados (unidades de registro) que em diálogo com o nosso referencial teórico possibilitam a compreensão do processo de construção da representação social dos Blocos Líricos para os participantes da pesquisa.

4.3.2.1 - Luxo como distinção social

Essa categoria revela de que maneira os entrevistados associam o conceito de luxo à materialidade dos blocos líricos e a percebem como fator de distinção social dentro do carnaval de rua recifense. A partir disto é possível perceber até mesmo, que o próprio conceito de luxo presente nas falas dos participantes da pesquisa não se restringe às fantasias e adereços das agremiações analisadas, mas que envolve de forma mais abrangente a performance dos seus integrantes, através do seu gestual e dança. O que compreende não apenas o uso de determinados signos e materiais considerados como “luxuosos”, mas de que maneira esses elementos são utilizados por esses integrantes.

Nos aproximando do conceito de habitus de Pierre Bourdieu presente no nosso referencial teórico:

“[...] são princípios geradores de práticas distintas e distintivas. – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e a sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e suas

maneiras de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro.” (BOURDIEU, 2015, pág 164).

Desse modo, refletindo acerca do nosso objeto de estudo, Bourdieu (2015) nos informa que, não apenas o que vestimos, mas de que maneira vestimos e em que ocasião e local vestimos, é resultado de uma construção social e de processos de distinção, que atuam nos diferentes estilos de vida, determinados, principalmente, pelo capital econômico e cultural das classes. Tendo como cerne dessas determinações o habitus, funcionando como uma habilidade adquirida desde cedo dentro do espaço social no qual nos encontramos.

“Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos habitus que, percebidos em suas relações mútuas segundo os esquemas do habitus, tornam-se sistemas de sinais socialmente qualificados - como "distintos", "vulgares", etc. A dialética das condições e dos habitus é o fundamento da alquimia que transforma a distribuição do capital, balanço de uma relação de forças, em sistema de diferenças percebidas, de propriedades distintivas, ou seja, em distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva.” (BOURDIEU, 2015, pág. 164)

Percebemos que de acordo com Bourdieu, os estilos de vida correspondem aos locais onde se processam as representações, em que determinadas práticas incorporadas (habitus) tornam-se indetificadas relativamente à determinada classe social, e que estas tornam-se sinais manifestos de distinção, sendo assim fundamentais para a manutenção dos estilos de vida. Como podemos verificar

através destas falas dos participantes do experimento:

“Pela vestimenta você já identifica que eles querem ser diferentes, que eles querem mostrar que são de uma classe social de elite... Eu senti dificuldade em falar os adjetivos, porque as roupas são muito parecidas de um ano para outro, então assim, eles sempre tentam representar aquilo, a questão da exuberância, da classe social que eles se encaixam...” (Participante 1)

“A impressão que a gente tem é que nem todo mundo poderia participar desse bloco com esse tipo de fantasia.” (Participante 30)

“Você vê nitidamente que são fantasias caras. Não é uma pessoa de poder aquisitivo menor que vai fazer uma fantasia dessas, e até se ela fizer, é capaz de no meio desse desfile ela poder se sentir completamente deslocada, porque não se vê aí.” (Participante 7)

“Elas são fantasias fechadas, que pertencem a uma classe social educada, rica, abastada, que não gosta de ficar mostrando o corpo, por isso as fantasias são fechadas e (inint), mas exatamente pra mostrar isso, (inint) de luxo...” (Participante 14)

Interessante perceber a partir do relato do participante 14, como a questão relativa ao habitus associado a determinada classe social também pode perpassar uma certa moral religiosa cristã, que vincula o corpo coberto a uma “boa educação” e certo refinamento, o que obviamente teria como contrário o corpo à mostra enquanto sinônimo de vulgaridade e má educação. Poderíamos inferir ainda que persiste certa ideia eurocentrada de civilidade, se tomarmos como referência os colonizadores com seus corpos absolutamente cobertos por camadas múltiplas de tecidos, os ditos “civilizados” em oposição aos povos originários desnudos, os “selvagens”.

Compreender que os estilos de vida na verdade são um conjunto de práticas adotadas por um indivíduo, e que contribuem com a construção de forma até mesmo material de sua narrativa particular da identidade social, é atentar que nossos gostos estão alicerçados no nosso capital cultural e nossa socialização e atuam de forma definitiva até mesmo num exercício criativo de concepção e construção de uma alegoria e/ou fantasia como no caso dos blocos líricos.

“De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (habitus) características das diferentes classes e frações de classe. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas.” (BOURDIEU, 2015, pág. 13)

Não conseguiríamos compreender essas questões a não ser pela leitura cultural desses posicionamentos, visto que na maioria das vezes na construção das fantasias e adereços dos blocos líricos percebemos que o simbólico é privilegiado em detrimento ao conforto físico, onde o luxo exacerbado, ostentatório, é utilizado como signo de distinção.

O consumo de artefatos de luxo historicamente sempre esteve restrito à classe dominante e de mesmo modo atrelado a um jogo estratégico de reprodução de posições dentro do espaço social.

O luxo que se infere em boa parte das falas dos participantes pode ser classificado como um “luxo de exceção”, ou aquele considerado acessível tão somente às camadas economicamente mais elevadas da sociedade, e que opera

de maneira efetiva na relação entre imagem e valor real dos artefatos de forma distintiva.

Na sociedade de consumo a escolha e o uso dos artefatos não se dá apenas por questões meramente econômicas, mas também através da associação de significados sociais e simbólicos. Trocando em miúdos, existe uma diferenciação entre o valor que é atribuído simbolicamente a um artefato e que se relaciona a questões abstratas, subjetivas, portanto atreladas a um viés sócio cultural e o seu valor de uso, que seria o seu valor real, e que diz respeito as suas características materiais, físicas e portanto tangíveis. “É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais.” (BOURDIEU, 2015, pág.14)

Assim podemos observar nas falas a seguir como o luxo é associado a requinte, sofisticação e pompa pelos participantes e conseqüentemente percebido como importante marcador de distinção social:

“Riqueza, pelo detalhe das roupas muito luxuosas, muito imponentes. Acho que é isso que passa, riqueza, pomposo mesmo, a questão do vestuário pomposo.” (Participante 24)

“A do Bonde falei requinte né? Acho que a do Bloco da Saudade é riqueza. Acho que é uma pequena diferença, o Bloco da Saudade é riqueza e o bloco O Bonde é requinte.” (Participante 28)

“Eles consolidam uma imagem muito clara e recorrente a cada ano. Não só o Bloco da Saudade, como O Bonde, mas os blocos em si. Que é essa imagem de construir fantasias de luxo.” (Participante 8)

“Luxuosas, sofisticadas, elegante, muito glamour.” (Participante 9)

A definição de luxo é historicizada e consequentemente mutável, ela está atrelada a cada sociedade em seu local e tempo específico. O luxo, o requinte, a sofisticação, não são intrínsecos aos artefatos, e antes de mais nada são fruto dos sentidos atribuídos pelos indivíduos, ou seja resultado de um julgamento de valor que configura o “gosto”. O que por sua vez sofre forte influência do meio social que molda os comportamentos e determina a socialização.

“Olha, eu usaria mais dois adjetivos que se aplicaram em outro, que é o requintado e o luxuoso... requintado, luxuoso e... que remete a nobreza. Como é que vou dizer?... Embora que algo luxuoso, requintado, remeta a nobreza né?” (Participante 10)

“Uau, que bonito isso gente! Olha, isso também me remete a um símbolo de requinte, tradição e luxo.” (Participante 10)

“Pela performance dos... dos personagens. Pelas fantasias, o luxo me parece muito parecido, parece igual. Mas assim, o que me chama a atenção no Bonde é a postura das pessoas. A performance.” (Participante 30)

“Também me remete a realzeza, me remete a espetáculo. Assim, claro que carnaval a gente está de cara com a performance. Tá todo mundo performando né? Até porque mesmo fora do carnaval a gente tá performando né? Mesmo que seja nós mesmos. Mas aí eu acho que novamente a realzeza, é... algo elitista.” (Participante 16)

É de fato curioso perceber como esse processo de significação no uso e apropriação dos artefatos de luxo, confere a esses artefatos tal legitimidade e poder, que os torna símbolo em si de superioridade e relevância. Fazendo desencadear um movimento de relação identitária, onde as características atribuídas a esses artefatos de luxo se transpoem para os indivíduos que deles se

apropriam. O habitus ou a naturalidade no uso destes artefatos chancelariam essa superioridade presumida.

“O Bloco da Saudade é muito interessante, porque ele criou talvez por ser o mais antigo nesse resgate, ele criou realmente a expectativa da riqueza.” (Participante 28)

“É, mas eu acho que o Bloco da Saudade é mais ostensivo, eu sempre achei. Chega a ser um excesso. É mais barroco né?” (Participante 28)

“Então, quando a gente tá no Recife Antigo e os blocos estão chegando, os blocos líricos, que é a segunda-feira, principalmente o Bloco da Saudade desponha lá na ponte, todo mundo corre pra ver. Porque de fato é aquela expectativa da riqueza mesmo.” (Participante 28)

O campo do design possui uma linguagem própria, o design é linguagem. Os artefatos em seu processo de desenvolvimento (dependendo de como é conduzido esse processo), são impregnados de tal simbolismo que chegam a expressar ideias que os permite atuar no jogo das relações, tal qual qualquer outro ator social.

A doutora em educação e linguagem e professora da pós-graduação em design da PUC-Rio Jackeline Farbiarz, traz no prefácio do livro: Porque design é linguagem? (2014), dos pesquisadores Braida e Nojima, uma reflexão bastante pertinente a respeito do poder comunicativo dos artefatos ou, da linguagem do design:

“Independentemente dos aportes teóricos com que são abordados, certo é que as concepções apontam terem esses objetos e sistemas como destino o evento comunicativo partilhado pela sociedade que o utiliza. Consequentemente, certo é que a produção de sentidos por eles disparada

carrega consigo as forças e tensões decorrentes das interações que propiciam ora como reflexão ora como refração.

Apropriando-nos do pensamento de Mikhail Bakhtin (1992), poderíamos dizer serem esses objetos e sistemas signos inscritos na dinâmica das interações sociais que, consequentemente, comportam tanto a face de quem os emite quanto a face para quem são emitidos e, fundamentalmente, que só podem ser compreendidos no domínio da ideologia.” (BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia, 2014, pág.17)

Logo, quando estamos diante das fantasias e adereços dos BL, nos remetemos a significados para além do que está evidenciado. Nós interagimos com essa outra dimensão que elas possuem, nos relacionamos com a dimensão dos sentidos que elas evocam.

Uma bolsa de couro comum e uma bolsa Louis Vuitton servem para carregar apetrechos da mesma maneira. No entanto a bolsa de grife possui a agência de situar quem a conduz numa posição elevada no contexto social. Quem faz uso de um artefato de luxo no Brasil é notadamente tratado de uma forma diferente por ser lido como alguém que possui capital financeiro maior que o habilita a usufruir consequentemente de um maior poder de consumo. Algo que Boudieu (2015) define como o poder econômico de “colocar a necessidade econômica à distância” ou a contraposição entre o consumo condicionado à necessidade e o gasto ostentatório no desperdício do luxo gratuito. O ato de ostentar artefatos de luxo tem a capacidade de projetar o indivíduo até mesmo para um novo contexto social oportunizando acesso a espaços de exclusividade.

“O poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância: eis porque, universalmente, sua afirmação consiste na destruição das riquezas, no gasto ostentatório, no desperdício e em todas as formas do luxo gratuito. É assim que, tendo deixado de transformar a existência inteira, à semelhança da aristocracia da corte, em uma exibição contínua, a burguesia constituiu a oposição entre pagante e gratuito, interesseiro e desinteressado, sob a forma da oposição

- que, segundo Weber, é a sua característica própria - entre lugar de trabalho e moradia, dias úteis e dias feriados, exterior (masculino) e interior (feminino), negócios e sentimento, indústria e arte, mundo da necessidade econômica e mundo da liberdade artística arrancado, pelo poder econômico, desta necessidade.” (BOURDIEU, 2015, pág. 55)

Continuando nas nossas inferências a partir das percepções de luxo evocadas no discurso dos participantes da pesquisa atentemos para as seguintes falas:

“Talvez a figura me remeta a... ao arlequim. Me lembra também o bobo da corte, mas, eu acho que continua na mesma impressão do elitismo, da realeza também.” (Participante 16)

“Botaram uma bailarina cara? É a caixinha de música! É outro exagero né? No meu entender é outro exagero que reforça esse discurso de elitismo.” (Participante 16)

“Mas a busca é essa né? A busca é poder, a busca é realeza, é algo enfim, acho que essa barba aí deixa bem claro o que eles querem alcançar, a roupa, os detalhes, o dourado... a outra tá aí de Europa, né? Não sei se esse adereço tá remetendo aquela deusa da mitologia, parece um globo e um elemento remete a cruz aí. Mas analisando no geral, acho que há um exagero, esse adereço é uma busca também desse destaque.” (Participante 16)

O participante 16 se refere a um adereço de uma fantasia do Bloco da Saudade que trata-se de uma barba completamente confeccionada em pedrarias.

Podemos perceber que de acordo com a teoria Bourdiana o que seria a forma cultural do capital incorporada, ou o habitus, implica na absorção de disposições culturais. No caso dos Blocos Líricos, o próprio conhecimento sobre determinados tecidos e aviamentos de alto padrão e custo, tais como sedas,

veludos, brocados, passamanarias, peles, rendas, bordados e pedrarias, e consequentemente seu corte, modelagem, aplicação e correto manuseio, possibilitam ao seu proprietário demonstrar todo seu habitus, aquele “savoir-faire” adquirido por intermédio da naturalidade com o consumo dentro de um determinado estrato social. Até mesmo a maneira de abordar um determinado tema nas fantasias possibilita uma exibição do habitus.

Portanto, como pertencentes a “elite”, eles detêm a posição dos “formadores do gosto” (ou do que é tido como bom gosto), desfrutando da possibilidade de impor as regras de distinção. O que portanto “determina” o gosto, ou em outras palavras o “bom gosto”, como aquele que é decorrente do habitus da classe dominante.

“Olha, além da paixão pelo carnaval e a paixão pelos blocos dos quais eles fazem parte, eu acho que isso a gente entenderia com alguma facilidade a questão da cobertura. Toda pompa necessária para o bloco vai ser alcançada com todos esses elementos, toda essa elaboração de alto nível desses trajes. Você vê que é um negócio impecável, tudo é impecável, a apresentação, não tem um chinelinho qualquer ali embaixo. Então, “do piso ao teto” ali está impecável, eles podem ser registrados em foto ou em vídeo, de qualquer ângulo, que eles vão estar impecáveis e essa vestimenta que é totalmente inadequada para o nosso clima, naquele momento ali e pra toda evolução, todos os movimentos, é inevitável, por conta dessa pompa, de toda a performance também deles, todo movimento cênico tem isso.” (Participante 16)

“Eu tinha os meus pais que saíam literalmente no carnaval de rua de Olinda desde sempre, depois Recife Antigo eu ia, e eu tinha a minha avó que era pobre, mas era metida a rica, sabe? Era branca assim tal, então, quando eu era muito pequena eu não ia pro carnaval com os meus pais, eu ia em alguns momentos. Eu ficava assistindo os desfiles de Clovis Bornay com ela. Eu lembro até hoje que minha avó ficava falando exatamente isso: Olha que luxo! Que riqueza! Que maravilha! A riqueza é maravilhosa! É isso (risos). Clovis Bornay acho que tá aí! (risos).” (Participante 28)

É bastante significativa a fala do participante 28, atribuindo aos integrantes dos blocos líricos a personificação do famoso carnavalesco hors-concours Clóvis Bornay, enquanto emblema do luxo no carnaval dos blocos. Como também o fato citado por ele do encantamento da sua avó pelo que considerava rico e luxuoso, e como isso era o suficiente para legitimar o valor dado pela mesma às fantasias do Bornay. Como se apenas o fato de serem luxuosas as tornassem belas e especiais.

Há algo de revelador nessa fala, já que Bornay é o ícone do luxo dos tradicionais concursos de fantasias dos bailes mais elitistas dos séc.XX, tendo sido inclusive o responsável pelo resgate desses bailes através do Baile de Gala do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1937, inspirado no modelo dos bailes do carnaval de Veneza (com um elitismo bem à moda dos que aconteciam na época do Brasil colônia e que deram origem aos Blocos Carnavalescos Mistos). Além disso criou escola fazendo surgir diversos outros bailes e concursos do tipo Brasil afora, inclusive a versão local, o Bal Masqué do Clube Internacional do Recife (no Bal Masqué Bornay era presença constante).

É de fato emblemático se pensarmos que as duas categorias mais importantes desses concursos e dentre as quais Bornay foi hors-concours, eram a do luxo masculino e luxo feminino, exatamente assim denominadas. E que em tais bailes o elitismo era tanto que em praticamente todos eles era exigido dos foliões o uso do traje black-tie.

Portanto se levarmos em conta a maneira como esse glamour e luxo foi reverenciado pela mídia como signo de distinção, compreenderemos como possivelmente isso tudo também contribuiu como agente formador de um modelo que representava uma elite e impunha um padrão estético onde luxo era sinônimo de beleza e status dentro do carnaval. O próprio Clóvis Bornay ganhando todos os concursos a ponto de receber o título de hors-concours, o torna sinônimo de luxo e ostentação em termos de fantasias, logo, fica muito compreensível a leitura da avó do participante que reconhece esses signos de distinção e vê beleza através deles e como isso provavelmente influenciou os carnavalescos dos Blocos Líricos, contemporâneos do Bornay.

Analisando as falas a seguir, podemos observar como alguns dos participantes percebem essa distinção decorrente desse luxo ostentatório, como algo até mesmo excludente e opressor.

“Se no carnaval de Salvador a gente tem a cordinha pra separar, aí basta simplesmente a vestimenta e o modo de se portar.” (Participante 6)

“Eu acho que vem bem elitizadas, que nem todo mundo pode participar, mas que eu participo porque eu sigo, porque eu acho que a maioria das pessoas sabe que é muito difícil entrar. Será que eu consigo ter uma fantasia como essa? Chega a ser bem díspar do que seria a realidade social das pessoas, mas elas seguem por que realmente é muito bonito... Elas (as pessoas) só veem do modo bonito porque elas não têm esse entendimento, que isso daí é algo que é muito diferente delas, de uma forma opressiva mesmo, estou mostrando assim: eu sou elite! Estou aqui! Bem sinhá, tô andando de cartola e você tá fora e você não vai entrar. Então eu creio que essas pessoas curtem a questão de cultura numa relação com o carnaval, mas não entendem o significado que isso tem de opressor em cima delas. Eu acho que se elas entendessem, elas não seguiriam.” (Participante 2)

A fala do participante 2 nos remete ao que afirma Bourdieu (2015) a respeito da violência simbólica na práxis social. Quando esclarece que ela não envolve violência física e normalmente é exercida com a cumplicidade velada daqueles que a sofrem e a exercem, uma vez que em sua maioria, são inconscientes de a exercer ou sofrer.

“É inevitável você olhar para um tipo de desfile desse grupo e você não visualizar que as pessoas que estão pertencendo a este desfile são pessoas de elite. Pessoas que têm condições financeiras diferenciadas, diferente do maracatu que estávamos falando a princípio, é totalmente dispare a situação, eu só consigo enxergar realmente o lado rico, vamos

dizer assim porque é glamoroso. Eu acho que existe uma separação de pessoas, de povos, de raças, não sei. Eu enxergo isso, muita riqueza e separatismo.” (Participante 13)

“Parece que eles se sentem bem em representar riqueza, admire, só admire.” (Participante 19)

“Eu acho que aí é o não se misturar. A impressão que eu tenho quando eu vejo um bloco lírico, pra mim, o meu sentimento, é o não se misturar com a plateia. Eles estão ali totalmente afastados da plateia. É uma forma de distinção.” (Participante 16)

Através do seu conceito de distinção, Bourdieu nos demonstra que as diferenciações sociais são definidas relacionalmente, logo o que “classifica” as fantasias e adereços dos Blocos Líricos como luxuosas e elegantes, mediante as percepções dos entrevistados, é a oposição (mesmo que inconsciente) às fantasias e adereços das agremiações mais populares, como as dos Clubes e Troças de Frevo. Pelo fato destes não possuírem o mesmo capital financeiro que os Blocos Líricos, ficando assim privados do consumo de determinados insumos mais vultosos, se encaixando num consumo “por necessidade”, e ademais, não possuírem o “habitus” de certos usos, o que os faz acabar sendo vistos como menos sofisticados ou não tão sofisticados e luxuosos quanto os Blocos Líricos, sendo classificados portanto como mais populares.

“...já que o gosto é o princípio de tudo o que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que serve de base para se classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado.

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos; em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem

dúvida, os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral ("dá ânsia de vomitar"), aos outros gostos, aos gostos dos outros." (BOURDIEU, 2015, pág. 56)

Num país como o Brasil que possui diferenças sociais extremas é de fundamental importância compreender como opera essa rejeição, esse desmerecimento pelo que é tido como de baixo custo ou popular, e que por inúmeras vezes é denominado de "mau gosto".

Podemos verificar nas falas a seguir, que os participantes percebem o quanto a distinção exercida pela luxuosidade dos Blocos Líricos se opera através de uma violência simbólica.

"Tudo, luva europeia, é um nojo de tudo. Me remeteu a primeira vez também, a essas duas pessoas, essas mulheres, pra mim não está mostrando nada de maracatu, me mostra Carlota Joaquina e Chica da Silva. Chica não por ela representar a Chica, mas a tentativa de Chica se adequar aquele local que não é dela. E Carlota Joaquina, o nojo que ela tem do Brasil, isso que me remete muito e nada tem a ver com nada." (Participante 18)

"Até porque esse tipo de vestimenta que remete a essa nobreza, ela carrega um pouco desse caráter segregacionista, de exclusão, de que eu estou aqui, você não. Você só se limita a olhar pra mim." (Participante 10)

"Bastante distanciamento, até porque uma roupa dessa pra você ter... Primeiro, pra você entrar nesses grupos já é super fechado, porque é um grupo que não aceita qualquer pessoa entrando, e pra completar as roupas são muito caras. Não é todo mundo que pode se divertir, comprar e sair no carnaval." (Participante 20)

De acordo com Bourdieu, operam-se verdadeiras lutas simbólicas, entre aqueles que “detém” os sinais distintivos e os que os “pretendem”, seja pela apropriação destes sinais distintivos, seja pela sua manutenção ou até mesmo, a subversão dessas propriedades distintivas.

“A intolerância estética exerce violências terríveis. A aversão pelos estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes: como bom testemunho, temos a homogamia. E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais intolerável é, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados.” (BOURDIEU, 2015, pág.57)

Na teoria Bourdiana o termo homogamia se refere ao padrão dentro do “habitus” para o estabelecimento de vínculos entre pessoas com características comuns (origem geográfica ou social comum, etc.), principalmente em relação às amizades e casamentos. Esta tendência serve para proteger o habitus de possíveis questionamentos críticos que poderiam desencadear crises, estabelecendo um ambiente favorável ao reforço das suas disposições.

“É porque é assim, isso vai despertar muita coisa em cada nível de educação, educação no sentido de conhecimento. Isso vai despertar numa pessoa mais humilde, que não tenha tanta educação, tanto conhecimento, o desconforto. Tipo, eu não pertencço a essa classe. Pra mim, eu acho esse pessoal um bando de cafonas! Não só pela parte estética, mas quanto ao que eles querem dizer com tudo isso. Eu acho que esse tipo de repulsa pra todas as pessoas que são diferentes deles, vai ter diferentes formas de ser percebido para cada forma de conhecimento, entendeu? Mas acho que todos vão gerar um tipo de repulsa, isso pra mim é muito claro.” (Participante 18)

“Mas o que eu enxergo é que esses blocos líricos, eles não pertencem a cultura popular, eles se popularizaram, são coisas diferentes. Como eles se popularizaram provavelmente devido a esse resgate de uma riqueza inexistente para a grande maioria, mas esse sonho do poderoso é um fato que outras representações culturais também fazem. E assim pegando do passado, de fato, as manifestações de rua, de carnaval, iniciaram nas classes mais baixas, mas havia esses bailes das elites e começou a haver uma disputa pelo espaço da rua no carnaval, quando o carnaval foi crescendo. Aí essa elite precisava ocupar também o espaço da rua pra mostrar que tinha também sua força no carnaval, então começaram a ter os corsos. Os corsos eram bem isso, antes dos corsos tinha desfiles de carruagem ... não sei, mas charrete, uma coisa assim, o bando de mascarados, que não é à toa que esses blocos líricos trazem muito de máscara por isso também. Então assim, quando a elite sai no carnaval de rua eles não estavam de fato pisando na rua, era através de carros, charretes, e acho que a ideia sempre foi se mostrar mesmo, mostrar como bonito, o melhor.” (Participante 28)

É importante atentarmos para o quanto essa estrutura historicizada que determina, mediante o padrão imposto pela classe dominante o que é belo, requintado, elegante, civilizado, etc., opera sua violência simbólica na interação entre os agentes e as instituições, se infundindo sobre os pensamentos e ações.

“As tomadas de posição, objetiva e subjetivamente, estéticas - por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração de uma casa - constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ou distanciamento a manter... Ao contrário, a entrada da pequena burguesia no jogo da distinção marca-se, entre outros indícios, pela ansiedade que suscita o sentimento de prestar-se à classificação ao entregar ao gosto dos outros determinados indícios tão seguros de seu próprio gosto quanto roupas, móveis ou um simples par de poltronas... Quanto às classes populares, sua única função no sistema das tomadas de posição estéticas é, certamente, a de contraste e ponto de referência negativo em relação ao qual se definem, de negação em negação, todas as estéticas.” (Bourdieu, 2015, pág 57)

Portanto, na manutenção do “habitus da corte” a burguesia opera naturalmente sua distinção (sendo) e a partir da imitação ou legitimação desse “modo da corte”, reproduzindo esse sinais distintivos, o pequeno burguês (parecendo ser) se afirma como diferente das classes mais pobres (os desprovidos de distinção) ou no caso dos integrantes dos Blocos Líricos, afirmando-se diferentes dos brincantes das agremiações mais populares.

4.3.2.2 - Tradição inventada como legitimação de um espaço

Durante a aplicação da TRS/TNC, um dos termos mais evocados pelos participantes da pesquisa e que aparece no sistema periférico do núcleo central, foi tradição. Analisando o processo da representação social dos entrevistados acerca dos Blocos Líricos, percebemos o quanto em suas falas o conceito de tradição se mistura ao de conservadorismo quando se referem à brincadeira dos blocos.

Confrontando tais informações com o nosso referencial teórico, realizamos algumas inferências. Primeiramente se levamos em conta a cronologia do carnaval de rua recifense, nos deparamos com o fato de que essa tipologia de agremiação é a última a tomar parte na folia, vindo a surgir apenas na década de 20 do século passado, enquanto as demais agremiações carnavalescas (clubes e troças de frevo, maracatus, etc.) já se faziam presentes desde a segunda metade do século XIX.

“O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez.” (HOBSEBAWM, 1984, pág 9).

A partir disto, entendemos esse resgate da brincadeira dos blocos na década de 70 (através da fundação do Bloco da Saudade), como o processo de criação de uma “tradição”, ou como denomina o historiador Eric Hobsbawm, a invenção de uma tradição. Como nos informa Hobsbawm (1984), essa recriação de um “passado” tem por motivação a tentativa de alguns grupos sociais de “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente uma continuidade em relação ao passado”, na busca pela manutenção de certas práticas ou modelos de sociedade. Fato esse que explicaria a recorrência do termo conservadorismo em conjunto com a palavra tradição nas falas dos entrevistados como citamos no início.

“Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.” (HOBSBAWM, 1984, pág 9).

Nessa categoria portanto, descrevemos de que maneira essa tradição é percebida através das fantasias e adereços, e como se caracteriza essa combinação de tradição e conservadorismo percebida pelos entrevistados na materialidade dos blocos líricos. Além disso, analisamos também como essa “tradição inventada” pode servir de vetor de distinção social dentro do carnaval de rua recifense.

Quando analisamos o processo da representação social acerca dos Blocos Líricos, percebemos como para a maioria dos participantes da pesquisa, essas agremiações são uma espécie de baluarte da tradição carnavalesca. O que é no mínimo curioso, já que na realidade essa tradição é algo inerente aos Clubes e Troças de frevo, fundadores legítimos do carnaval de rua recifense.

Mais emblemático ainda é o fato de atentarem para essa tradição em meio

a um conservadorismo que dialoga ou mesmo provém do poder econômico, um “conservadorismo glamouroso”. Isto percebido por eles através da materialidade e performance dos blocos, como podemos inferir dos relatos a seguir:

“Então, um elemento aí... tradicional, eu achei... misto, me parece aqui... um misto, tradicional e... conservador nesse caso. Acho que aqui tem um conservadorismo forte aqui, uma coisa mais de comportamento mesmo, uma coisa bem mais moralizada entre aspas. É que tem o luxo também. Esse misto que eu falo é esse, dentro do tal luxo. Você vê que tem a coisa da coroa, que tem essa coisa de poder.” (Participante 10)

“É um outro código. Eu poderia imaginar isso em Minas que é extremamente tradicional. Eu tô dizendo tradicional a própria sociedade, e pensaria até (embora eu nunca fui), no Maranhão. Mas eu tenho a impressão que isso seria uma expressão bem arraigada de controle, sabe? De poderio da sociedade, entendeu?” (Participante 6)

“Essa é bem conservadora. Me vem conservadorismo e um romantismo, mas, bem mais algo conservador.” (Participante 21)

“Essa é aquela tradicional, eu acho ela tradicional, bonitas como sempre, elegantes.” (Participante 9)

“É como se estivesse reafirmando, anualmente reafirmando.” (Participante 26)

A fala aparentemente simples, no entanto significativa do participante 26, nos remete ao que Hobsbawm aponta em sua teoria das tradições inventadas, sobre a presença da repetição na operação de tais tradições. Inclusive exemplificando como essa repetição tão necessária às tradições inventadas se utiliza da linguagem simbólica dos artefatos, bem semelhante ao que acontece com

os Blocos Líricos através de suas fantasias e adereços.

“Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições "inventadas" caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória...

A "tradição" neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do "costume", vigente nas sociedades ditas "tradicionais". O objetivo e a característica das "tradições", inclusive das inventadas, é a invariabilidade. ...Nesse aspecto, aliás, a diferença entre "tradição" e "costume" fica bem clara. "Costume" é o que fazem os juízes; "tradição" (no caso, tradição inventada) é a peruca, a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam a substância, que é a ação do magistrado. A decadência do "costume" inevitavelmente modifica a "tradição" à qual ele geralmente está associado.” (HOBBSAWM, 1984, pág 10).

É revelador perceber como sempre estão presentes nas falas dos entrevistados uma associação entre tradição e poder, tradição e conservadorismo ou tradição e elitismo. Como se tradição fosse algo proveniente ou mesmo pertencente a uma elite. Podemos mesmo considerar que a violência simbólica operada por parte das elites desde o período colonial foi algo tão contundente que impregnou a população de uma leitura da beleza, elegância e tradição, absolutamente atravessadas pelo poder econômico e eurocêntrico. Podemos observar inclusive como essa “tradição elitista” impõe seu habitus e unindo-se ao luxo visto na categoria anterior reforça a distinção por parte dos blocos líricos de acordo com os seguintes relatos:

“Me remete tradição, me remete até uma coisa meio real, de realeza sabe? É uma coisa elitista, burguesa, é algo que me remete ao “mezanino” do carnaval.” (Participante 16)

“Remete a corte real, remete ao histórico e ao tradicional.”
(Participante 6)

“Esta já me lembra algo vinculado a tradição, continua parecendo poder... e são mais sofisticadas.” (Participante 17)

“Essa eu repetiria tradição, me parece, remete a uma fantasia de algo vinculado a poder também, mas... muda um pouco, por conta das características de completude em relação a esse personagem da frente.”
(Participante 17)

“Eu volto a lhe falar exatamente a ideia do fetiche. Se brinca com o fetiche que em tese, as pessoas menos abastadas têm com quem é mais rica. Você mostra poder, você mostra riqueza, você mostra o que parece ser tradição e aparentemente se mostra feliz. Então pra ter poder, riqueza e felicidade, tem que imitar o que eles estão mostrando, daí vem o fetiche, a condição do fetiche.” (Participante 17)

Abordaremos a questão do fetiche citada na fala do participante 17 na próxima categoria de análise, que trata especificamente desse encantamento pelo universo simbólico associado às elites, dessa atração pelos signos europeus existente na materialidade dos Blocos Líricos e que foi percebida por nós nos relatos dos entrevistados.

Por fim, trazemos mais algumas falas que demonstram essa “tradição” sendo percebida pelos participantes através das fantasias e adereços:

“Vem luxo... Vem um pouco de saudosismo também e acho que tradição. É... o uso dessas duas cores, o azul e o vermelho, é uma referência bem frequente que eu observo em muitas agremiações não só no carnaval, também no natal, e aí acho que tradição seria uma palavra pra isso.” (Participante 8)

“Interessante que eles vão recorrer ao símbolo da bandeira do Recife. Essa é a praça Maciel Pinheiro, é... Mas não tem o glamour das outras, mas vai em busca de uma tradição também, pra mim a palavra-chave aí poderia ser tradição. Uma busca de algo... oficial. Tem essa coisa de legitimidade que eles vão buscar também, para mim esse uso do brasão é bem chamativo, é bem revelador.” (Participante 16)

“Tradição e isso é sempre manter um padrão, e eles não ousam, eles não mudam, é muito óbvio, em todas as fantasias o padrão se repete.” (Participante 11)

Muito dos elementos encontrados nas fantasias e adereços dos Blocos Líricos estão desprovidos do seu sentido prático, deslocados de seus usos de origem e tão somente existentes nesse contexto por motivo de sua carga simbólica bem ao modo do que coloca Hobsbawm quando esclarece:

“Do mesmo modo, os objetos e práticas só são liberados para uma plena utilização simbólica e ritual quando se libertam do uso prático. As esporas que fazem parte do uniforme de gala dos oficiais de cavalaria são mais importantes para a "tradição" quando os cavalos não estão presentes; os guarda-chuvas dos oficiais da Guarda Real, quando eles estão à paisana, perdem a importância se não forem trazidos bem enrolados (isto é. inúteis); as perucas brancas dos advogados dificilmente poderiam ter adquirido sua importância atual antes que as outras pessoas deixassem de usar perucas.” (HOBBSAWM, 1984, pág 12).

Além das questões que levantamos anteriormente relativas ao uso do luxo como distinção, pode-se perceber claramente como opera essa questão da tradição inventada na materialidade dos Blocos Líricos e como ela reforça a distinção no carnaval de rua. Através do discurso da manutenção da “tradição”, essas agremiações se utilizam de um arraigado repertório de fantasias e adereços

ricos em artefatos com grande carga simbólica, repercutindo valores morais, religiosos e elitistas, cheios de uma “pompa principesca” semelhante ao que Hobsbawm descreve como sendo característica inerente as tradições inventadas:

“Mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais. Sempre se pode encontrar, no passado de qualquer sociedade, um amplo repertório destes elementos; e sempre há uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas. Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais - religião e pompa principesca, folclore e maçonaria (que, por sua vez, é uma tradição inventada mais antiga, de grande poder simbólico).” (HOBBSAWM, 1984, pág 14).

Da mesma maneira que Bourdieu nos oferece uma possibilidade para explicar o mundo social situando os agentes no interior de estruturas historicizadas (o que favorece o diálogo com os historiadores), Hobsbawm afirma que “o estudo da invenção das tradições é interdisciplinar. Portanto, comum também a historiadores, antropólogos sociais e vários outros estudiosos das ciências humanas, sem os quais não pode ser investigado de forma adequada.” (HOBBSAWM, 1984, pág. 23)

4.3.2.3 – Fetiche por signos europeus (padrão eurocêntrico)

Para falar do fetiche em torno dos signos europeus, o qual poderíamos

denominar de eurofilia¹⁰, precisamos antes trazer à baila a questão do eurocentrismo e ainda que rapidamente, esclarecer acerca dos variados conceitos de fetiche.

De acordo com o célebre economista marxista franco-egípcio Samir Amin (1989), eurocentrismo é uma cosmovisão que tem a Europa como centro fundador da sociedade moderna, portanto protagonista da história da humanidade. O conceito elaborado na década de 1970 por Amin, afirma que o eurocentrismo surgido durante o renascimento é o responsável pela narrativa que estabelece uma hierarquia nas relações de poder mundial, implicando na superioridade da Europa Ocidental.

“El eurocentrismo es un culturalismo en el sentido de que supone la existencia de invariantes culturales que dan forma a los trayectos históricos de los diferentes pueblos, irreductibles entre si.

Es entonces antiuniversalista porque no se interesa en descubrir eventuales leyes generales de la evolución humana. Pero se presenta como un universalismo en el sentido de que propone a todos la imitación del modelo occidental como única solución a los desafíos de nuestro tiempo.” (AMIN, 1989, pág. 9)

Fundamentado num discurso colonialista, que serve de modelo teórico de interpretação e dominação onde a Grécia figura como berço da civilização, esse modelo, gera uma distorção a partir de que cria uma narrativa que isola a história europeia das influências externas.

“No es pues un etnocentrismo banal, testimonio sólo de los limitados horizontes que ningún pueblo del planeta ha superado verdaderamente todavía.

¹⁰ Eurofilia (eu-ro-fi-li-a) - substantivo feminino: Admiração, interesse ou grande apreço por tudo o que diga respeito à Europa e aos europeus (disponível em: <https://dicionario.priberam.org/eurofilia> acessado em 04 de maio de 2023)

El eurocentrismo es un fenómeno específicamente moderno cuyas raíces no van más allá del Renacimiento y que se ha difundido em el siglo XIX.

En ese sentido constituye una dimensión de la cultura y de la ideología del mundo capitalista moderno.” (AMIN,1989, pág. 9)

Logo, podemos afirmar que o eurocentrismo é também etnocêntrico, visto que o etnocentrismo se define por uma visão que considera sua cultura superior as demais. A perspectiva eurocêntrica se faz etnocêntrica quando impõe sua cultura desconsiderando a influência cultural dos outros povos; quando situa seus princípios (em especial aqueles ligados à colonização da qual provém o racismo), como referência para implantação e desenvolvimento do capitalismo no ocidente. O eurocentrismo foi e ainda é o agente de inúmeras violências e desigualdades sociais vivenciadas na América Latina, por exemplo. O próprio racismo e o padrão de beleza vigentes tem suas raízes na visão eurocêntrica de mundo, como citado anteriormente.

“El eurocentrismo no es una teoría social, que por su coherencia global y su aspiración totalizadora pretenda dar la clave de la interpretación del conjunto de problemas que la teoría social se propone dilucidar.

El eurocentrismo no es más que una deformación, pero sistemática e importante, que la mayoría de las ideologías y teorías sociales dominantes padecen.” (AMIN,1989, pág. 9)

Se observarmos de uma maneira um pouco mais atenta, compreenderemos como esse eurocentrismo se encontra arraigado na cultura brasileira. Por exemplo, desde a urbanização das grandes cidades, até mesmo o vestuário e a religião predominante tiveram como base o que era praticado na Europa. O próprio calendário de feriados e festas populares tem predominância da religião cristã trazida pelos colonizadores, sem falar na narrativa do “descobrimento” que desconsidera a realidade de todo um território amplamente habitado pelos povos

originários antes da invasão por parte dos portugueses.

A partir desse contexto se instituiu a ideia de que tudo o que era proveniente da Europa era significativamente melhor, já que era considerada o berço da civilização, algo do qual o Brasil como recente nação almejava se aproximar.

Esse desejo e valorização por tudo que é europeu fundou-se enquanto ideia de elegância, sofisticação e tradição que se perpetua até os dias atuais. Estabelecendo mesmo uma espécie de selo de qualidade do status social, capaz de fazer distinguir e classificar pela quantidade e qualidade dos artefatos “europeus” ostentados, bem como pelo *habitus* de uso. Instituído o que consideramos um “fetiche” pelos signos europeus.

A primeira menção ao conceito de fetiche é atribuída ao escritor francês Charles de Brosses no século XVIII. Na obra: *Du Culte des Dieux Fétiches*, De Brosses (1988), determina que o fetichismo está interligado à religião dos povos originários do continente africano e ao caráter sobrenatural atribuído por eles aos objetos. Nesse caso, fetichismo seria o culto a determinados artefatos associados à magia advinda de espíritos e que passavam a representá-los de forma simbólica.

Já no século XIX, o conceito de fetiche surge com uma nova conotação a partir de *O Capital* de Marx (2013), que utilizará o termo como “fetichismo da mercadoria”, buscando explicar a relação social dos europeus com o comércio de diversos artefatos por ocasião do capitalismo em expansão.

De acordo com o sentido dado por Marx, através das relações de valor atribuídas as mercadorias dentro do modo de produção capitalista, os artefatos acabam por funcionar como uma agência de valor independente do seu custo de produção. A partir daí todas as relações sociais orbitam em torno das mercadorias, dos desejos de compra e venda para a circulação do capital e obtenção de lucro, através do consumo.

Nesse contexto esse “fetichismo da mercadoria”, é contrário ao conceito de “valor de uso”, já que este possui relação intínseca com questões práticas dos

artefatos, enquanto que o fetiche nesse caso, diz respeito ao simbólico atribuído as mercadorias sobre as quais se projetam interações sociais definidas.

Por fim temos o conceito de fetiche dentro da psicanálise. Elaborado por Freud (2016) no início do século XX, o conceito aparece em: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905). Tem referência com a sexualidade e consiste na adoração de cunho erótico por um objeto ou parte do corpo específica, em outras palavras na sexualização de objetos comuns.

Em nosso trabalho tomamos por fetiche algo próximo ao conceito marxista de "fetichismo da mercadoria", mas que se relaciona também com uma espécie de "fetichismo eurocêntrico" (neologismo nosso).

Durante a parte final da pesquisa nos deparamos com o trabalho do historiador Jeffrey Needell, professor da Universidade da Flórida e doutor em história cultural da América Latina e Europa, com ênfase em história brasileira.

Especialmente em seu livro, *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (1993), Needell trata de temas que permeiam nossas análises, tais como, a distinção pelo luxo e o fetiche por signos europeus. Na referida obra, ele relata como a elite do Rio de Janeiro (então capital do Brasil) durante o final do século XIX até às primeiras décadas do século XX, se estrutura culturalmente à luz dos costumes europeus. Ele expõe o retrato de uma elite e burguesia, que reproduzem de maneira acrítica, num delírio mimético, ideais e valores ingleses e franceses.

O referido estudo foi extremamente proveitoso no processo de cotejamento com as falas dos entrevistados, contribuindo significativamente na elaboração das nossas inferências.

A partir de então, esclarecemos como esse "fetiche pelos signos europeus" encontra-se incorporado na materialidade dos Blocos Líricos, e de que maneira ele é percebido pelos participantes da pesquisa.

“Posso falar referência europeia?” (Participante 4)

“E até máscaras né? Máscara, essa referência francesa né? Baile de máscaras né?” (Participante 4)

“Do Bloco da Saudade, que veio a Commedia dell’Art. Acho que eles também tiveram fantasia da Commedia dell’Art. Então eu percebo sempre essa inserção de elementos culturais de referência à cultura europeia.” (Participante 8)

“É do ballet clássico, eu acho que o foco realmente é mostrar esse contraste, é mostrar que eles trouxeram esse elemento de uma outra cultura, e que essa cultura é uma cultura de referência europeia.” (Participante 8)

“Mas é o carnaval clássico italiano.” (Participante 28)

“É assim, a fantasia deles, assim a meu ver, é mais um estilo europeu. O chapéu das mulheres com esse véu preso no chapéu. O chapéu dos homens como se fosse de comandante, os blazers como se fosse da nobreza.” (Participante 23)

É notório como os entrevistados percebem a recorrência dos signos europeus nas fantasias e adereços dos Blocos Líricos, e mais interessante é observar como não só identificam com facilidade estes signos, mas os compreendem enquanto uma referência, denotando um habitus no trato com esse universo simbólico.

No entanto, podemos nos questionar sobre em que momento exato esses signos foram efetivamente incorporados ao habitus da sociedade brasileira e como se deu esse processo que se mostra tão vivo até os dias de hoje. Para ajudar a esclarecer essa questão, torna-se significativa a contribuição do trabalho de Needell (1993), que sem apelar para generalizações ou reducionismos fez

observações importantes a respeito do momento em que ocorreu esse processo de ostentação e fetichização eurocêntrica no vestir da sociedade brasileira.

O período da narrativa que se inicia em meados do séc. XIX e prolonga-se até as primeiras décadas do séc. XX (durante a primeira república, período do surgimento dos Blocos Carnavalescos Mistos) fornece detalhes que nos permite reconstruir esse cenário, algo que é muito pertinente para nossas análises:

“À medida que as relações neocoloniais entre o Brasil e o Atlântico Norte se fortaleciam, especialmente após 1850, aumentava também a absorção dos fenômenos culturais europeus... o consumo de luxo, a moda no vestuário e a prostituição elegante - os quais, vinculando desejos individuais profundos a uma ostentação social em total contraste com as condições brasileiras, são muito reveladoras da força da cultura europeia junto à elite carioca”. (NEEDELL, 1993, pág.41)

Partindo da descrição da transformação urbana do Rio colonial, repleto de prédios com fachadas art-nouveau afrancesadas, onde à luz da abertura da Avenida Central com seus clubes da moda, circulavam os “bem nascidos” cuidadosamente vestidos com as últimas tendências de Paris ou Inglaterra, Needell nos apresenta uma elite e burguesia urbana reduzida, porém muito rica e poderosa. Uma classe dominante que almejava um Brasil cópia da França e que para tal não media esforços para se distinguir do restante do povo mestiço e essencialmente pobre que compunha a então capital do país.

“No século XIX, alguém do círculo de elite da aristocracia adotava um determinado artigo ou estilo de roupa; na imaginação daquele grupo, o item aparecia como algo que os distinguia do gosto comum. O círculo mais amplo da aristocracia rapidamente adotava a novidade para se manter na moda e neste momento, a inovação se estabelecia como sendo do maior

bom gosto. Os mais ricos da burguesia iam atrás quase que simultaneamente para se manter a par com a classe cuja legitimidade eles continuavam a invejar, mas que só podiam imitar. A totalidade da burguesia acompanhava, fazendo ajustes e compensações no custo do material e na praticidade do corte de modo a se manter "respeitável", isto é, de modo a se ajustar os padrões de gosto consagrados por suas figuras preeminentes, em sociedades ainda dominadas socialmente pela aristocracia". (NEEDELL, 1993, pág.42)

Ora, se levarmos em consideração o fato de que o Rio de Janeiro foi a capital do Brasil de 1763 até 1960, e que de lá provinha toda a etiqueta que moldava o habitus das classes mais abastadas, torna-se fácil compreender o quanto isso influenciou o "gosto" das elites no restante do país.

"Logo a burguesia foi absolutamente tomada pelo fetichismo da mercadoria. As pessoas não mandavam mais os empregados às compras nem aguardavam a visita de mercadores - dirigiam-se pessoalmente ao prazer do consumo de fantasia, comprando objetos cujo valor residia não no que eles eram em si, mas no que representavam socialmente. As pessoas iam comprar seu lance para a aristocracia... A importância que davam à roupa bem talhada e à combinação de cores, bem como suas afetações e amaneiramentos em sociedade, tornaram-se sinônimos do estilo aristocrático e a roupa adquiriu um valor apropriado de fetiche como um signo de status aristocrático tradição sociocultural mais comum à burguesia neste período: a identificação com os valores aristocráticos." (NEEDELL, 1993, pág.42)

Portanto, não é de se admirar que os atuais Blocos Líricos no processo de resgate de um brinquedo oriundo dessa sociedade da Belle Époque, imersa nesse fetiche eurocêntrico, não reproduza tal fetichismo. Primeiramente por uma decorrência natural da cópia, e depois por todo esse desejo de identificação com

as elites e distinção das camadas mais populares dentro do carnaval de rua o que ao nosso ver fundamenta esse resgate, como já discutimos anteriormente.

A percepção por parte dos entrevistados, dessas camadas de sentido, construídas a partir da manipulação destes signos europeus fica cada vez mais evidente, como podemos comprovar nas falas a seguir:

“Fica muito latente eu acho, que realmente talvez não seja uma tentativa de vínculo com uma tradição carnavalesca, e sim com o símbolo de poder que a associação com a Europa traz principalmente para as elites. É a visão eurocêntrica do mundo.” (Participante 10)

“E mesmo quando fala no popular, fala no popular europeu.” (Participante 18)

“Nesse bloco especificamente, a gente percebe a aplicação de signos europeus ajustados à cultura local.” (Participante 6)

“Nossa! Essa vestimenta ela é... requintada! Clássica! No sentido olhando para as origens do carnaval, considerando o carnaval de Veneza. É algo que se assemelha, pelas máscaras e tudo mais. A vestimenta luxuosa, acho que eu falei luxuoso, clássico.” (Participante 10)

“Lembra um pouco a tradição portuguesa, a roupa portuguesa, a cultura portuguesa, as saias, o sobretudo, essa questão da religiosidade, mas os tons, as cores como sempre combinando muito e os adereços de cabeça bastante elegantes.” (Participante 20)

Além do mais é recorrente nas fantasias e adereços dos BL a adoção dos signos europeus associados à corte, ao período imperial, algo que também é

evidenciado nas falas dos participantes da pesquisa. É como se os responsáveis pela criação das fantasias desses blocos do carnaval de rua recifense operassem de maneira semelhante aos costureiros da elite do final do séc. XIX, que tal qual nos informa Needell “funcionavam como uma espécie de pára-raio da fantasia social que atrelava o antigo valor aristocrático de distinção a um comércio de vestuário que vendia aos abonados da França e do estrangeiro a fantasia de identificação com a corte imperial.” (NEEDELL, 1993, pág 43)

“Imagens que a gente observa como de referência, aí ela fala: roupa do império, o que contextualiza de onde é o império? Pode ser de qualquer civilização, mas é claro que a gente está vendo, a gente consegue observar a referência. Acaba que se cria um senso comum de estereótipo, onde você, se fala em império já vem europeu. Não vem outro tipo de civilização, não vem um império de outro lugar. É específico. Um recorte específico e essa memória acaba sendo formatada pela repetição desses códigos.” (Participante 8)

“Por uma valorização da cultura europeia, valorizando a cultura holandesa, portuguesa, imperial. Porque tudo isso, todas essas roupas elas mostram riqueza, estão na verdade performando um carnaval rico, inadequado para o nosso contexto. Contexto no todo, contexto de cultura e naturalmente do calor, da natureza.” (Participante 5)

“Lembra muito a época do império, lembra muito. Fantasias lindas, pierrot, arlequins, muitas fantasias.” (Participante 9)

“Eu sou péssima em nomes de roupas, eu não sei muito bem... Eu tô vendo um monte de francês aqui (risos). De novo a presença de aspectos dos signos da... lembra um pouco mais imperadores, a roupa, esses elementos assim que parecem uma pena, lembrou muito Napoleão. Um universo restrito a ele.” (Participante 6)

É algo que nós já trouxemos para a discussão anteriormente, parece mesmo se tratar de uma certa nostalgia ao colonialismo, onde seus valores encontram-se traduzidos na materialidade das agremiações, tal a profusão de signos europeus deste período.

Podemos perceber essa violência simbólica (é o que inferimos a partir da presença recorrente desses signos) através das seguintes falas dos entrevistados:

“Histórico, tradicional, e remete aos nossos colonizadores, pelo menos a história europeia, entendeu? A referência europeia.” (Participante 6)

“Referência holandesa e classicismo. A gente vê muito bem essa figura da coroa né? E a própria figura do colonizador holandês.” (Participante 8)

“Não sei se conseguiria uma palavra específica, mas assim que me lembra como se fosse o povo holandês ou português, logo no Brasil Colônia digamos assim, algo nesse sentido... O povo que tem mais dinheiro que o pessoal do Brasil naquela época e com isso consegue comprar esses ornamentos, essas roupas.” (Participante 29)

“Para mim é uma valorização da colonização. Valorização do europeu, do ballet também, que é algo colonial, vindo da Europa, da mesma forma que o outro desfile faz menção ao teatro italiano. Então na verdade é uma supervalorização da cultura europeia e eles usam o carnaval para valorizar essa cultura.” (Participante 5)

Coincidentemente durante a elaboração da presente categoria, nos deparamos com uma matéria de 2016 no portal de notícias g1.globo.com (site que

funciona sob orientação da Central Globo de Jornalismo)¹¹, ostentando um título que ratifica a perspectiva que adotamos nas nossas análises. Comprovando o fetichismo pelos signos europeus que inferimos, além de associar os Blocos Líricos com um “carnaval de família”, algo que só repete o mesmo tratamento dado pela imprensa aos Blocos Carnavalescos Mistos na década de 1920, conforme relatamos no início do nosso trabalho.

Figura 30 – Matéria Blocos Líricos



Matéria acessada em 13 de maio de 2023. Fonte: G1.globo.com (2023).

Antes de concluirmos é válido enriquecer nossa discussão com mais alguns apontamentos de Needell sobre o fetichismo eurocêntrico existente na Belle Époque da capital brasileira da primeira república, tendo em vista acreditarmos que reside aí, as raízes do que percebemos ainda hoje manifesto na materialidade dos Bloco Líricos.

¹¹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2016/noticia/2016/01/blocos-liricos-de-pe-se-inspiram-na-cultura-europeia-e-atraem-familias.html>>. Acesso em: 13 de maio de 2023.

“A Rua do Ouvidor era o lugar público para a expressão da identificação da elite na fantasia, não só através da participação, como no Lírico, no Cassino Fluminense e no Jockey Clube, mas pela autoidentificação e pela exibição.... Os modelos explícitos para a Rua do Ouvidor eram as ruas que serviam como ponto de encontro da moda em Paris ou Londres. Lá, no entanto, os elementos de cada cultura se encontravam em constante intercâmbio, sendo assim modificados (por exemplo, o uso inglês da língua francesa, dos vinhos franceses, das roupas femininas francesas; a paixão francesa pelos ternos ingleses, pelos clubes e pelas corridas de cavalos). No Rio as coisas eram diferentes. Ali não havia trocas e as modificações eram pequenas. O que pudesse ser trazido, chegava intacto, sendo implantado orgulhosamente, em intenso contraste com o resto da antiga cidade portuária e sua população majoritariamente afro-brasileira.” (NEEDELL, 1993, pág.49)

Vamos analisar detidamente algumas características desse comportamento da elite e burguesia da Belle Époque carioca descritos por Needell, os quais percebemos possuírem em certa medida reverberação nos Blocos Líricos na atualidade. Primeiramente temos a necessidade de exibição pública desse habitus europeu manifestado através da idumentária, bem como o rigor na reprodução dessa idumentária. Fato esse que de acordo com Needell contrastava com o restante da população “majoritariamente afrobrasileira”, qualquer semelhança com a distinção operada em relação as demais agremiações do carnaval de rua recifense “majoritariamente afrobrasileiras”, não seria ao nosso ver mera coincidência.

“As questões de incongruência com o meio carioca, no entanto, eram de pouca importância: a ênfase era no modelo da cultura urbana aristocrática franco-inglesa. Na verdade, este é o cerne da questão. O que distingue a Rua do Ouvidor (de Paris ou Londres) é a paixão em copiar a vida aristocrática europeia publicamente, cada um se identificando (pelo consumo de mercadorias consagradas) como um digno membro da elite, pelo fato de ser europeizado.” (NEEDELL, 1993, pág.49)

Nossa suposição é a seguinte: esse comportamento da classe dominante da então capital do Brasil, se dá no mesmo período do surgimento dos Blocos Carnavalescos Mistos, que por sua vez também eram oriundos da elite e da burguesia. O que pressupõe que fossem igualmente contaminados por todo esse fetichismo eurocêntrico que emanava do Rio que na época era responsável por ditar o “savoir-vivre”, logo, como os Blocos Líricos no processo do resgate desse carnaval se mantiveram fiéis as diversas características das agremiações originais, acabaram por partilhar do mesmo fetiche.

“O interesse carioca pela moda europeia da indumentária, não importando o quão pouco prática fosse, é um exemplo gritante do fetichismo que estamos discutindo. A essência da moda, como já foi visto, é a função de expressar e tentar realizar aspirações sociais através do consumo e da exibição de mercadorias fetichizadas.

...Já os brasileiros não tinham este senso de uma tradição cultural superior; eram propensos a ver-se como atrasados. Por isso, um fazendeiro paulista ainda que muito orgulhoso do Brasil, via a alta sociedade parisiense como uma escola de boas maneiras, onde se podia adquirir os bons costumes e o que gostaríamos de introduzir em nosso país.

O alcance qualitativo do absurdo das roupas deve ser salientado. Não vou novamente argumentar que as roupas europeias eram confortáveis na Europa. O que era apenas desconfortável e pouco prático em Paris ou Londres, no Rio se transformava num claro instrumento de autoflagelação, indicando um compromisso digno de análise.” (NEEDELL, 1993, pág.50)

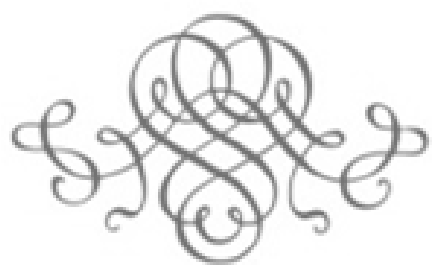
Vindo ao encontro das nossas análises, o trecho abaixo que complementa o anterior merece um destaque especial, porque nele Needell traz um relato que faz referência direta à cidade do Recife:

“Foi um escândalo quando um grupo de médicos tentou mudar as coisas e introduzir ternos brancos de tecidos leves, mais apropriados ao clima (Costa, 1958, v. I, p. 196-7). A questão da roupa escura e pesada era muito bem entendida. Distintamente europeia, ela significava aristocracia, civilização, e ipso facto, um lugar superior na sociedade carioca e, portanto, gozava de um sacrossanto prestígio, à prova de todo sofrimento. Alguém da época, mais tarde confidenciou: "Pergunto-me: Como aguentavam o calor? ... Anos depois ainda vi na Rua Quintino Bocaiúva ...à esquina da Rua do Ouvidor, de sobrecasaca de fazenda pesada e luvas ... Em Pernambuco, nós, estudantes da Faculdade, envergávamos fraques, redingotes ... Ao ... Diário de Pernambuco, Aníbal Freire não chegava senão de fraque e cartola. Como suportávamos isto? ... Salvo gente do povo, nunca vi, em Pernambuco, no meu tempo, ninguém de roupa leve ... Uma família abastada distinguia-se pela espessura do tecido que usava" (Amado, 1958, p. 23-4).” (NEEDELL, 1993, pág.53)

Por último se fizemos um comparativo entre a inadequação das roupas européias ao clima carioca (algo que beirava o sacrifício como afirma Needell) e as senhorinhas vestidas à la Maria Antonieta, cobertas dos pés à cabeça com suas sobressaias de tecidos pesados em pleno verão nordestino. Que durante o carnaval desfilam pelas ruas lotadas de foliões do bairro do Recife, fica evidente a partilha do mesmo “fetiche eurocêntrico” por parte dos Blocos Líricos na atualidade.



*Quarta
Parte*



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do carnaval dos Blocos Líricos traduzido através das suas fantasias e adereços como objeto de estudo deste trabalho, teve algumas razões primordiais. A primeira, foi de que lançar o olhar sobre o momento da entrada dos Blocos Carnavalescos Mistos nos anos vinte do século passado até a sua atualidade como Líricos, nos possibilitou fechar a grande-angular em torno da história do carnaval de rua da cidade do Recife aberta em nosso trabalho de mestrado, que tratava dos estandartes dos clubes e troças de frevo, agremiações fundadoras desse carnaval, em meados do séc.XIX; a segunda foi norteadada pela convicção de que a indumentária como qualquer outro artefato é carregada de sentido e de que o design é linguagem, e como tal, se constitui enquanto fenômeno de comunicação sendo consequentemente atrelado a uma ideologia; e por fim, pela importância de pesquisas acerca da materialidade das manifestações populares que estão na base da nossa cultura e identidade, algo ainda tão escasso dentro PPGdesign da UFPE.

Ancorando nossa discussão através de uma intersecção entre as ciências sociais e o design, conseguimos por meio da análise em torno da materialidade dos Blocos Líricos abordar de forma crítica os conflitos sociais existentes no carnaval de rua da cidade do Recife. Conflitos esses que permearam sua construção e perneçam ainda que de forma subliminar nos dias de hoje, envolvendo temas tão pertinentes num momento no qual se propõe uma abordagem decolonial da nossa história, da qual o campo do design como gerador de produtos que carregam sentidos e fomentam discursos, necessita discutir caso deseje de fato uma produção atrelada a uma identidade nacional legítima.

O nosso trabalho enquanto estudo qualitativo fundamentado no prisma da Teoria das Representações Sociais de Moscovici e aplicado em conjunto com a Teoria do Núcleo Central de Abric, favoreceu a compreensão dos fenômenos sociais a partir do ponto de vista dos sujeitos envolvidos e implicados na situação em estudo.

Haja vista que a Teoria das Representações Sociais é uma abordagem científica de leitura do conhecimento de senso comum atenta para o conteúdo das representações, concluímos que a Representação Social é reveladora do que um certo grupo pensa a respeito de alguma situação determinada. Portanto, investigar a estrutura da representação social dos Blocos Líricos a partir dos participantes do experimento, nos possibilitou em conjunto com a Análise de conteúdo de Bardin, acessar o campo simbólico sobre esses blocos, oportunizando, a caracterização do sistema de valores e significados que através da articulação entre as dimensões sociais e culturais, constitui o contexto ideológico dos participantes em relação a essa tipologia de agremiação carnavalesca.

Dessa maneira, ao analisarmos a compilação desses dados e o repertório de informações que foi gerado, podemos afirmar que estes são o substrato do que foi objetivado pela pesquisa, e que esta respondeu através das metodologias e ferramentas utilizadas, aos questionamentos levantados pela tese.

Ao dissecar o processo de construção da representação social em torno dos Blocos Líricos dos participantes da pesquisa, por meio das inferências realizadas nas categorias da Análise de conteúdo, e realizar o cotejamento entre o referencial teórico e os dados coletados sobre os Blocos Líricos, conseguimos extrair os seguintes dados que validam nossas hipóteses, bem como, respondem à nossa pergunta de pesquisa:

Hipóteses:

- i. A origem burguesa, majoritariamente branca, de religiosidade católica e sendo assim, reprodutora dos valores conservadores da classe dominante verificada nos Blocos Mistos dos anos 20, se mantêm nos Blocos Líricos na atualidade.
- ii. Assim como seus antecessores, os Blocos Líricos compartilham dos mesmos valores e imprimem em

suas fantasias e adereços os mesmos signos de distinção social existentes em toda cultura material herança dos Blocos Carnavalescos Mistos.

Através da pesquisa empreendida com o auxílio do nosso referencial teórico e do material disponibilizado pelos sites e redes sociais das agremiações estudadas, pudemos verificar a existência efetiva de signos de religiosidade católica, além de certo pudor presentes nas fantasias e adereços que via de regra implicam na cobertura por completo do corpo dos integrantes, bem como de uma performance que faz usos de movimentos muito comedidos, quase numa cadência que remete ao minueto palaciano. Algo que além de estar atrelado a ideia de um luxo historicizado (da corte), resulta de uma possível moral religiosa de acordo com as próprias percepções dos participantes da pesquisa.

Ademais, o uso excessivo de signos europeus que aludem ao período colonial, bem como do luxo ostentatório verificado pela utilização de materiais tidos como nobres, tecidos pesados e de custo elevado e do rebuscamento dos bordados e pedrarias, acabam por servir de agentes de distinção por elevar o custo das fantasias e reverberar um discurso elitista que associa tais signos à classe dominante, seja da corte ou da burguesia. Fato igualmente evidenciado pelas falas dos entrevistados como pudemos constatar através das categorias da Análise de Conteúdo.

Além disso, foi inferido através das falas dos participantes a existência de certa nostalgia ao período colonial por parte dos Blocos Líricos, percebida pela recorrente alusão ao modelo de família tradicional, bem como da quase nula presença de integrantes negros nessas agremiações, além do já citado excesso de signos europeus que remetem à corte. Fatos esses que para os participantes da pesquisa sugerem a tendência a uma visão de mundo própria do período colonial, onde as relações de patriarcado, o racismo, o modelo de família formado por marido e mulher, o privilégio das elites e a religiosidade católica eram assuntos inquestionáveis e inegociáveis.

Dados que acabam não só validando nossas hipóteses conforme citado anteriormente, como também respondem de maneira afirmativa a nossa pergunta de pesquisa:

“Até que ponto o “bom gosto”, “os bons modos”, o “refinamento”, atribuído aos Blocos Carnavalescos Mistos, que ao nosso ver se configuraram como mais uma tentativa de moldar o carnaval de rua por parte das camadas mais elitizadas da cidade do Recife nos anos 20, hoje não encontram ainda alguma reverberação no tocante a uma certa ideia de distinção entre as agremiações que compõem a folia dos Blocos Líricos?”

Como exemplificado durante as análises, a presença de tais elementos de distinção operam significativa violência simbólica, funcionando efetivamente como marcadores sociais entre os Blocos Líricos e as demais agremiações que perfazem o carnaval de rua recifense, de tal maneira que isto é amplamente evidenciado nas falas dos participantes da pesquisa.

A partir dos dados expostos, podemos também afirmar que os nossos objetivos, tanto geral quanto específicos, foram alcançados integralmente conforme demonstramos abaixo:

Objetivo Geral:

Analisar as fantasias e adereços pertencentes aos Blocos Líricos na atualidade, buscando verificar o quanto comunica os mesmos sentidos de distinção social presentes na cultura material e discurso dos Blocos Carnavalescos Mistos dos anos de 1920 (seus antecedentes) através do processo de comunicação de valores e mediação social dos seus artefatos (fantasias e adereços) dentro do carnaval de rua recifense.

Os mesmos dados apontados anteriormente como validadores das nossas hipóteses, que notificam sobre o amplo reconhecimento por parte dos

entrevistados da presença de signos de distinção existentes nas fantasias e adereços dos Blocos Líricos, demonstram que nosso objetivo geral foi alcançado em sua integralidade, já que comprovam a manutenção dos marcadores sociais de distinção, além da reverberação de um habitus conservador.

O mesmo se aplica aos objetivos específicos listados abaixo:

Objetivos Específicos:

- Contextualizar histórica e culturalmente os Blocos Carnavalescos Mistos, bem como seus herdeiros culturais, os Blocos Líricos. Visando compreender como se deu a inserção dos primeiros na folia nos anos 20 e seu ressurgimento na atualidade.

O levantamento do estado da arte relativo aos trabalhos históricos e antropológicos sobre o carnaval de Pernambuco a partir da primeira república, possibilitou ao nosso estudo discutir e contextualizar de forma detalhada o surgimento dos Blocos Carnavalescos Mistos na década de vinte do século passado, bem como seu desaparecimento do carnaval de rua do Recife por volta dos anos cinquenta e seu resgate através do Bloco Da Saudade no início dos anos setenta, atendendo assim ao objetivo listado acima.

- Perceber quais as condicionantes sociais, políticas, econômicas e culturais que caracterizaram os Blocos Mistos, como isso se traduziu em sua materialidade (fantasias e adereços) e como os Blocos Líricos reproduzem estes signos em sua cultura material na atualidade.
- Investigar a simbologia contida nas fantasias e adereços, bem como no discurso dos Blocos Líricos, buscando identificar o quanto possui de aproximação com os mesmos utilizados pelos

Blocos Carnavalescos Mistos.

- Compreender os processos de distinção social estabelecidos pela indumentária desta tipologia de agremiação a partir da relação existente entre mecanismos de produção simbólico-ideológica (representações e discursos, signos e símbolos, condutas e atitudes), de maneira a se instituir como ideologia dominante ditando uma direção estética memorialista ao seu vestuário e performance.

Os três objetivos listados acima também foram igualmente alcançados, tanto em decorrência das discussões realizadas com base no estado da arte das obras de cunho histórico-etnológico que favoreceram sua devida contextualização, quanto através da coleta do material audiovisual das agremiações estudadas que possibilitou a identificação da simbologia existente em suas fantasias e adereços.

Além disso, foi possível ampliar a compreensão sobre o processo de distinção social operado por meio da indumentária e performance dessas agremiações, através da investigação acerca da representação social por parte dos entrevistados obtida através da aplicação das metodologias e ferramentas de pesquisa, tais como a Teoria das Representações Sociais e a Análise de Conteúdo.

- Ampliar a análise morfo-simbólica da expressão visual do frevo, desenvolvida na pesquisa dissertativa, de forma a incluir as agremiações oriundas das camadas burguesas, fornecendo assim uma visão global a respeito dos conflitos sociais existentes durante a configuração e consolidação do carnaval de rua recifense.

Por fim, ao conduzirmos nossa pesquisa de doutorado com foco no período pós proclamação da república, investigando o universo simbólico presente na materialidade das tipologias de agremiações surgidas após esse período, como é

o caso dos Blocos Carnavalescos Mistos e sua versão na atualidade, os Blocos Líricos, conseguimos efetivamente alcançar o último objetivo listado. Como citado no início deste capítulo, nossa dissertação realizou uma investigação em torno do elemento simbólico pertencente as agremiações fundadoras do carnaval de rua e oriundas das camadas mais populares da cidade do Recife, os Clubes e Troças de Frevo. Fato que está situado historicamente entre meados do séc. XIX e início do séc. XX. Ao tratarmos na tese do universo simbólico dos Blocos Mistos e Líricos, que compreende o período entre 1920 até atualidade, fechamos essa “grande-angular” em torno do carnaval de rua, ampliando por tanto a análise morfo-simbólica da expressão visual do frevo como foi objetivado.

Tendo a devida compreensão das limitações envolvidas em qualquer pesquisa, consideramos que as lacunas que por ventura restaram, representam novas possibilidades de abordagens do assunto. Assim, visualizamos como caminho para a continuidade e ampliação dessa pesquisa a inclusão de outros artefatos simbólicos pertencentes à expressão visual do frevo, ampliando assim os estudos sobre a iconografia das demais tipologias de agremiações do carnaval de rua do Recife não contempladas pelo presente estudo, tais como os Maracatus Nação e Rural; Afoxés; Caboclinhos; Bois, La ursos, etc.

Tais estudos nos parecem de grande relevância como contribuição aos trabalhos de salvaguarda do carnaval, no que se refere à sua expressão visual, aspecto no qual as políticas públicas de patrimônio cultural e seus executores são ainda muito carentes.

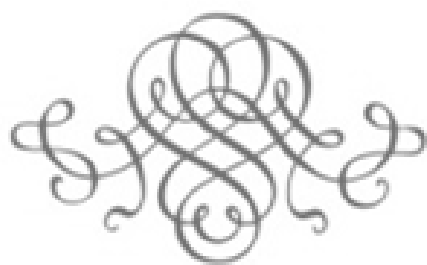
A quase totalidade das obras que tratavam do carnaval de Pernambuco consultadas durante nossa pesquisa, não possuíam um olhar crítico sobre a formação e prática das agremiações. Não considerando os diversos conflitos sociais que porventura existiram durante seus processos de criação e evolução. Ao contrário disso, as consideravam algo imaculado e essencialmente bom apenas por seu caráter popular e regional. Nosso trabalho buscou se distanciar de qualquer perspectiva militante, que postulasse a preservação das agremiações carnavalescas de forma naturalizada, sem problematizações a respeito de sua existência ou relevância.

Acreditamos que a festa e seus folguedos oferecem um local especial para a investigação de conflitos sociais significativos, jogos de poder; memória e esquecimento; inclusão e exclusão social; tradição e modernidade, etc. Como afirma Canclini: “as festas sintetizam, simbólica e materialmente, as mudanças dos povos que as fazem e que continuam, a tal ponto a existência cotidiana que reproduzem no seu desenvolvimento as contradições da sociedade”.

Para finalizar nosso trabalho que reivindica um olhar decolonial para nossa formação cultural, algo tantas vezes silenciado em trabalhos acadêmicos, tomamos a liberdade de nos apropriar das palavras do cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro, quando em sua canção intitulada “Piercing”, pondera: “E não se fala mais nisso... Mas nisso não se fala.”



Referências



REFERÊNCIAS

ABRIC, J. La recherche Du najau central et de La zone murette dès rerepresentations sociales. In : Abric, J-C. (Org). Méthodes d'estudes dès representatations sociales. Erès: Ramonville Saint-Agne, 2000. Traduzido por Maria de Fátima de Souza Santos para uso de pesquisa.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. Racismo Estrutural. São Paulo: Ed. Polén - Coleção Feminismo Plurais (Selo Sueli Carneiro), 2019.

AMIN, Samir. El Eurocentrismo. Crítica de Una Ideología. México: Siglo XXI Editores, 1989.

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. Carnaval: cortejos e improvisos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002.

ANUÁRIO do Carnaval pernambucano: 1938. Recife: Federação Carnavalesca Pernambucana, 1938

APPADURAI, ARJUN. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Eduff, 2008.

ARAÚJO, João Eduardo Farias de. A Comédia dell'Arte no Lirismo do Carnaval de Pernambuco. Recife: Baraúna, 2005.

ARAÚJO, Rita de Cássia. Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevono carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. Estud. av., São Paulo, v. 11, n. 29, Apr. 1997.

ATAÍDE, José. Olinda, Carnaval e povo: 1900-1981. Olinda: Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda, 1982.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011.

BEZERRA, Amílcar Almeida; SILVA, Lucas Victor. Evoluções: histórias de bloco e de saudade. Recife: Bagaço, 2006.

BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. 2ª ed. revisada. 2ª reimpressão. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BOURDIEU, Pierre. O senso prático. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lúcia. Por que design é linguagem? 1ª ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação. Brasília: Departamento de Identificação e Documentação, 2000.

BLOCODASAUDADE. Disponível em: <https://www.facebook.com/blocodasauda> de. Acesso em: 11 de abril de 2020.

BLOCO DA SAUDADE. Disponível em: <https://www.youtube.com/blocodasauda> de. Acesso em: 23 de março de 2021.

BLOCODASAUDADE.ORG.BR. Disponível em: <https://www.blocodasaudade.org.br>. Acesso em: 31 de março de 2020.

BLOCODASAUDE. Disponível em: <https://www.instagram.com/blocodasau>
dade. Acesso em: 12 de abril de 2020.

BÜRDEK, Bernhard E. História, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: Blücher, 2010.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CANCLINI, Nestor. Culturas híbridas estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CENTRO DE FORMAÇÃO, PESQUISA E MEMÓRIA CULTURAL - Casa do Carnaval. Disponível em: <http://casadocarnaval.blogspot.com>. Acesso em: 25 de agosto de 2021.

CHIZZOTTI, Antonio. Pesquisa qualitativa em ciências humanas sociais. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

CRUSOÉ, N. M. de C. . Representações sociais do professor de matemática sobre interdisciplinaridade. Práxis Educacional, Vitória da Conquista, v. 3, n. 3, p. 341-342, 2017.

DA FONSECA, S. M. M.; DA SILVA, A. P.; LEITE, E. F. Fotoetnografia: Uso e Possibilidades como Método de Pesquisa em Administração. Discursos Fotograficos, [S. l.], v.14, n.24, p.161–189, 2018. DOI: 10.5433/1984-7939.2018v14n24p161. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/28723>. Acesso em: 27 novembro de 2020.

DE BROSSES, Charles; Du Culte des Dieux Fétiches, ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Egypte avec la Religion actuelle de Nigritie. Paris: Fayard, 1988.

DOMENICO et.al, Histórias para ninar gente grande. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: 2019.

DORTIER, Jean-François. Dicionário de ciências humanas. Coordenação da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Verbete Identidade, p. 282-284.

DUARTE, Ruy. História social do frevo. Rio de Janeiro: Ed. Leitura, 1968.

DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. 17. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

EMPETUR – Empresa de Turismo de Pernambuco. Disponível em: <https://www.empetur.pe.gov.br>. Acesso em: 19 de setembro de 2021.

FEDERAÇÃO CARNAVALESCA DE PERNAMBUCO. Disponível em: <http://federacao.xpg.uol.com.br>. Acesso em: 15 de maio de 2020.

FERREIRA, Felipe. O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FORTY, ADRIAN. Objetos de Desejo: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905) Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Obras completas, v. 6.)

FUNDAJ - Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: www.fundaj.gov.br. Acesso em: 10 de maio de 2020.

FUNDARPE. Patrimônios de Pernambuco: materiais e imateriais. 2ª Edição. Recife, 2011.

G1.globo.com. Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pe-noticias/2016/01/blocos-liricos-de-pe-se-inspiram-na-cultura-europeia-e-atraem->

familias.html. Acesso em: 13 de maio de 2023.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução: Beatriz Sidou. 8ª Reimpressão (2015). S. Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWM, Eric J. Sobre história. tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBSBAWM, Eric J. Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991. tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs.). A Invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: 19 de agosto de 2020.

LAKATOS, Eva Maria, Marconi, Marina de Andrade. Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Atlas, 2012.

LÉLIS, Carmem. Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura/Carmem Lélis; organizadores: Hugo Menezes, Leilane Nascimento. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

LÉLIS, Carmem. Dossiê de Candidatura do Frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Recife: Prefeitura do Recife/IPHAN 2006.

LIMA, Cláudia. História do carnaval. Edição Especial, 1998 – Ano III.

_____. Cultura brasileira & identidade nacional. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MAGNANI, J. G. Etnografia como prática e experiência. Horizontes Antropológicos, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez., 2009.

De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MANZINI, E.J. Considerações sobre a elaboração de roteiro para entrevista semi-estruturada. In: MARQUEZINE: M. C.; ALMEIDA, M. A.; OMOTE; S. (Orgs.) Colóquios sobre pesquisa em Educação Especial. Londrina:eduel, 2003. p.11-25.

MARIETTO, M. L. (2018) Observação participante e não participante: contextualização teórica e sugestão de roteiro para aplicação dos métodos. Revista Ibero Americana de Estratégia, vol. 17, núm. 4.

MARTINS, T. M. O. A netnografia como metodologia para conhecer o trabalho de professores da cultura digital, 2012. Disponível em: <http://jovensemrede.files.wordpress.com/2012/02/tatiane-marques-de-oliveira-martinsa-netnografia-como-metodologia-para-conhecer-o-trabalho-de-professores-da-culturadigital-texto.pdf>. Acesso em: 23/05/2020.

MARX, Karl. O Capital: Crítica da economia política. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.

MAZZOTTI, A. J. A. A Abordagem estrutural das representações sociais. Psicologia da Educação, São Paulo, PUC/SP, n. 14/15, p.17-37, 2002.

MELO, Apolônio Gonçalves de. (1991). Recordação dos carnavais de 1904 a 1965. In: SOUTO MAIOR, M. e SILVA, L.D. (1991) Antologia do Carnaval do Recife. Recife, Ed. Massangana, FUNDAJ, 1991

MINAYO, MARIA CECÍLIA (org). Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

MORAES, Dijon de. Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem.

São Paulo: Blücher, 2006.

MOSCOVICI, S. A representação social da psicanálise. Tradução de Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NEEDELL, Jeffrey D. Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O BONDE BLOCO CARNAVALESCO LÍRICO. Disponível em: <https://blocoliricoobonde.wixsite.com/obonde>. Acesso em: 23 de abril de 2020.

O BONDE BLOCO CARNAVALESCO LÍRICO. Disponível em: <https://www.facebook.com/obondeblococarnavalesco>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

O BONDE BLOCO CARNAVALESCO LÍRICO. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/OBONDEBLOCOCARNAVALESCOLÍRICO>. Acesso em: 23 de março de 2021.

OBONDEBLOCOCARNAVALESCOLIRICO. Disponível em: <https://www.instagram.com/obondeblococarnavalescolirico>. Acesso em: 20 de abril de 2020.

OLIVEIRA, Valdemar de. (1971) Frevo, Capoeira e Passo. Recife, Companhia Editora de Pernambuco.

ORTIZ, Renato. Reflexões sobre o Carnaval. (Ciência e Cultura, v. 28, n. 12).

PALMEIRA, Juliana Dias; PACHECO, Ricardo de Aguiar. Bloco misto: a presença das mulheres no carnaval de rua do Recife/PE na década de vinte do século XX. Dimensões - Revista de História da Ufes, v. 33, p.452-464, 2014.

PAÇO DO FREVO. Disponível em: <http://www.pacodofrevo.org.br>. Acesso em: 25 de maio de 2020.

PEIRANO, Marisa. A favor da etnografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Maria Isabelle Domitilia Barros. Valores do passado: tradição e nostalgia no Bloco da Saudade. Recife, 2013. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – PPGCom/Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

PRIBERAM.ORG – Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org>. Acesso em: 4 de maio de 2023.

RABELLO, Evandro. Memórias da folia: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa (1822-1925). Recife: Funcultura, 2004.

_____. O Recife e o Carnaval. In: Um tempo do Recife. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1978.

REAL, Katarina. O folclore no carnaval do Recife. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1991.

REZENDE, Antônio Paulo. (Des)encantos Modernos: História da Cidade do Recife na Década de Vinte. Recife: FUNDARPE, 1997.

SANTOS, Mário Ribeiro dos. Trombones, Tambores, Repiques e Ganzás: a festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930-1945). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco – Recife, 2010.

SILVA, Leonardo Dantas. O Frevo Pernambucano. Micromonografia. Ed. Massangana, Recife: FUNDAJ, nº 213/214/215, Folclore, jan/fev/mar, 1990.

SILVA, Leonardo Dantas; SOUTO-MAIOR, Mário Boaventura. (Org.). Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Ed. Massangana, FUNDAJ, 1991.

SILVA, Leonardo Dantas. Carnaval do Recife. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2000.

SILVA, Leonardo Antônio Dantas. Blocos Carnavalescos do Recife: origens e repertório. Recife: Governo do Estado de Pernambuco; Secretaria do Trabalho e Ação Social; Fundação de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

_____. Carnaval do Recife. Recife: Prefeitura da cidade do Recife; Fundação de Cultura da cidade do Recife, 2000.

SILVA, Lucas Victor. O carnaval na cadência dos sentidos : uma história sobre as representações das folias do Recife entre 1910 e 1940. Recife, 2009. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. História, Recife, 2009.

SILVA, Lucas Vitor. A invenção do carnaval mulato do Recife: um ensaio sobre desejos práticas, e representações da folia dos blocos carnavalescos do Recife na década de 1920. In: Cadernos de História. Recife, ano 3, n. 3, p. 171–200, set. 2005. (Série Oficina de História).

SILVA, Hugo Vandrê Cavalcanti da. Estandartes, bandeiras de festa e tradição. Recife, 2016. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Design) - PPGD/ Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

SINGLENTON, Jr. Royce et alli. Aproches to social research. New York: Oxford University Press, 1970.

_____. "Porta-Estandarte, Presença Medieval no Carnaval de Pernambuco", In: SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar. Antologia Pernambucana de Folclore. Recife: Editora Massangana, 1988

STALLYBRASS, Peter. O Casaco de Marx, roupas, memória, dor. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica, 2004.

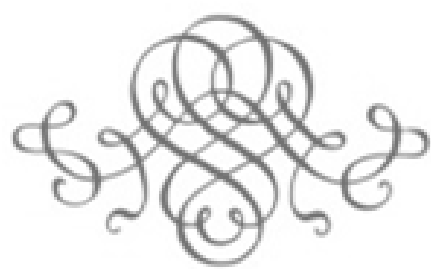
VALENTE, Waldemar. Gonfalões – bandeiras e estandartes. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas. (Orgs.) Antologia do Carnaval do Recife. Recife: Ed. Massangana, FUNDAJ, 1991.

VILLAS BÔAS, Lúcia Pintor Santiso. Uma abordagem da historicidade das representações sociais. *Cadernos De Pesquisa*, 40(140), 379–405., Fundação Carlos Chagas, 2010.

VILA NOVA, Júlio César Fernandes. Panorama do Folião: Cultura e persuasão no discurso do frevo-de-bloco. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2006.



Apêndice



APÊNDICE A - TCLE



**UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos o(a) Sr.(a) para participar como voluntário(a) da pesquisa **“ENTRE FLABELOS, LIRISMO E ELITISMO - Os Blocos Líricos e a distinção social no carnaval de rua recifense”**, que está sob a responsabilidade do pesquisador Hugo Vandrê Cavalcanti da Silva, residente na _____, _____, CEP _____ tel: _____, e-mail: _____ e está sob a orientação de: Prof^a. Dr^a. Kátia Medeiros de Araújo, tel: _____, e-mail: _____.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

O(a) senhor(a) estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

A presente pesquisa tem por objetivo analisar as questões relacionadas aos significados associados as fantasias e adereços dos Blocos Carnavalescos Líricos do Recife e como essa geração de sentido revela relações de poder e conflito das diferentes camadas sociais existentes no carnaval de rua recifense manifestados através da dimensão simbólica de tais artefatos. Contribuindo assim, para uma maior compreensão das questões históricas e sociais

pertinentes a essa festa popular, parte tão significativa da “identidade” pernambucana. Portanto, nossa pesquisa contribui com o campo dos estudos da cultura material e do patrimônio dentro do design, oportunizando uma maior contribuição do campo dentro dos estudos relacionados à cultura material de Pernambuco, mais especificamente do seu patrimônio, o Frevo, dentro e fora da academia.

Sua participação na presente pesquisa se dará através de entrevista realizada de forma remota através da plataforma Google Meet, a qual será gravada para posterior análise dos dados obtidos. Serão apresentados fragmentos de vídeos oriundos das redes sociais do Bloco Carnavalesco Lírico O Bonde e do Bloco da Saudade, bem como, fotografias de seus componentes, onde poderá se verificar tanto suas fantasias e adereços, quanto sua performatividade. O pesquisador fará perguntas relacionadas ao material, onde o participante responderá de forma livre.

Os riscos deste experimento estão ligados a alguma possível memória afetiva ligada às imagens utilizadas, que ocasionalmente poderá despertar “gatilhos” emocionais, resultando em comoção, nostalgia, e emotividade diante dos quais você poderá se sentir constrangido, pelo fato de que nessa atividade ocorrerá observação, além da necessidade do registro através de gravação audiovisual. Porém, esse tipo de ocorrido poderá ser minimizado através de uma pausa caso se sinta cansado, constrangido ou emocionalmente desconfortável; caso o desconforto seja maior, será preferível encerrar o experimento, agradecermos a sua participação e o liberarmos.

Os resultados não representarão nenhuma exposição pessoal sua, seu nome será guardado confidencialmente e não aparecerá nos relatórios; você não será exposto a observação ou comentários de terceiros. No entanto, cabe a você escolher se deseja participar do procedimento ou não, sem ser pressionado de nenhuma maneira a participar.

Um dos benefícios deste experimento é que você fará parte do processo de aprimoramento das pesquisas relacionadas ao mapeamento, aprofundamento e análise da cultura material do carnaval pernambucano e sua imensa iconografia, patrimônio incontestado resultante do processo de construção e consagração do frevo e do carnaval de rua do Recife. Iconografia essa classificada como “Expressão Visual do Frevo”, que ainda apresenta significativas lacunas.

Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa gravações, entrevistas, fotos e filmagens, ficarão armazenados em computador pessoal, sob a responsabilidade do pesquisador, no endereço acima informado, pelo período de mínimo 5 anos.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme

decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, o (a) senhor (a) poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos da UFPE no endereço: **(Avenida da Engenharia s/n – 1º Andar, sala 4 - Cidade Universitária, Recife-PE, CEP: 50740-600, Tel.: (81) 2126.8588 – e-mail: cephumanos.ufpe@ufpe.br).**

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **“ENTRE FLABELOS, LIRISMO E ELITISMO - Os Blocos Líricos e a distinção social no carnaval de rua recifense”**, como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo(a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade (ou interrupção de meu acompanhamento/ assistência/tratamento).

Local e data _____

Assinatura do participante: _____

Impressão
digital
(opcional)

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura: