



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CARLA MARIA DANTAS OLIVEIRA

INVENTANDO TRADIÇÕES, CONSTRUINDO IDENTIDADES: ETNOGRAFANDO O
BLOCO DA SAUDADE

CAMPINA GRANDE

2009

61379-15
CCSC_D13

UFCG/BIBLIOTECA

CARLA MARIA DANTAS OLIVEIRA

INVENTANDO TRADIÇÕES, CONSTRUINDO IDENTIDADES: ETNOGRAFANDO O
BLOCO DA SAUDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Dr^a. Marinalva Vilar de Lima

Área de concentração: Ciências Sociais

CAMPINA GRANDE

2009



048i Oliveira, Carla Maria Dantas
Inventando tradições, construindo identidades :
etnografando o Bloco da Saudade / Carla Maria Dantas
Oliveira. - Campina Grande, 2009.
126 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) -
Universidade Federal de Campina Grande, Centro de
Humanidades.

1. Festas Carnavalescas 2. Bloco da Saudade 3. Tradições
Locais 4. Representações Sociais 5. Identidades 6.
Dissertação I. Lima, Marinalva Vilar de, Dra. II.
Universidade Federal de Campina Grande - Campina Grande
(PB) III. Título

CDU 398.332.47(043)

CARLA MARIA DANTAS OLIVEIRA

INVENTANDO TRADIÇÕES, CONSTRUINDO IDENTIDADES: ETNOGRAFANDO O
BLOCO DA SAUDADE

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Marinalva Vilar de Lima UFCG/CH/PPGCS – Orientadora)

Prof. Dr^a Elizabeth Chistina de A. Lima (UFCG/CH/PPGCS – Examinadora interna)

Prof. Dr^o Alarcon Agra do Ó (UFCG/CH/PPGH - Examinador externo)

Campina Grande, ____ de _____ de 2009.

DEDICATÓRIA

Ao meu irmão, Gildevang Dantas Oliveira,
(*In memoriam*)

*“Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.”*
(*Ausência – Carlos Drummond de Andrade*)

AGRADECIMENTOS

Agradecer, reconhecer, pedir desculpas, expor sentimentos que, muitas vezes, nem a nós mesmos se revela, é sempre algo difícil de fazer, ou melhor, é sempre algo difícil de construir, até mesmo porque o tecido em que inscrevemos nossas relações é decodificado de múltiplos sentidos. Mas, diante das possibilidades anunciadas, tentarei, aqui, apresentar os múltiplos personagens que participaram do processo de maturação desta invenção.

Aos meus pais, que, além de instituírem meu corpo de valores, me possibilitaram o contato com o desconhecido, sem que os laços identitários fossem diluídos dos significados elaborados, mas reinventados e reconstruídos nas relações vivenciadas com outros, com o não familiar, também produtores de sentidos nesse transitório e indefinido eu. Agradeço a vocês todo o respeito aos meus sonhos, ao amor do cuidado, ao amor da admiração, ao amor da confiança, ao amor da presença, ao amor representado na relação pais e filhos que construímos. Santana e Lourdes, em vocês, construo minha representação de força, de união e de Deus, pois é através de vocês e de seus ensinamentos que ele existe em mim.

A meu irmão, Gildevang, agradeço o seu admirar na coragem da busca, o incentivo da persistência, o carinho da sua força, a relação de amor que compartilhamos em vida e que continuo produzindo em minha saudade. Saudades do seu sorriso, meu irmão, dos caminhos percorridos, das gargalhadas produzidas pela cumplicidade. Que saudade do teu abraço, da tua presença de irmão, que saudade de você! Te amo!

Agradeço a Fatinha, minha tia-irmã que, além de construir parte dos significados que produzo em mim, me ajuda a estabelecer concepções outras de

amor, carinho, amizade e união. Obrigada pela sua constante presença e afeto em minha vida, tia.

E como não poderia faltar, ao meu sobrinho afilhado João Pedro, o mais bajulado neto de seu Santana e de dona Lourdes. Representação de vida, alegria, felicidade e que faz de suas astúcias de criança o movimento de um constante descobrir de significados. Obrigada por todas as delícias que tenho provado no seu descobrir do mundo, na sua forma carinhosa de ser cúmplice e no sonho que é te amar.

A Emmanuela Lins, companheira de intensas vivências e descobrimentos do viver com o outro, agradeço o incentivo da busca de novas concepções produtoras do dilaceramento de muitas barreiras, a presença constante traduzida em incentivo, carinho, conflitos, amizade e amor. A solidez dos fios que tecem as relações são os sentimentos construídos na vivência com o outro, na embriaguez do complemento.

Agradeço, em especial, à minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Marinalva Vilar de Lima, que, desde o primeiro momento, acreditou na possibilidade de realização deste projeto e que construiu comigo os vários fios que hoje tecem essa produção. Agradeço a paciência pelos diversos devaneios que são indispensáveis à produção textual e o entendimento por todos os silêncios, ausências e fugas, produzidas por mim, típicas das relações entre orientandos e orientadores. Obrigada pelo saber dividido.

Aos professores Alarcon Agra do Ó e Elizabeth Chistina de Andrade Lima, pelas colocações fundamentais no meu texto de qualificação e o carinho do incentivo.

Agradeço, em particular, à professora Eneida Agra Maracajá, mulher enérgica, intensa e determinada na construção de seus objetivos e ideologias. Obrigada por ter me disponibilizado seu arquivo pessoal sobre o Bloco da Saudade, pela atenção nos constantes encontros, pelas inúmeras referências à pesquisa e pelo entusiasmo demonstrado na construção deste estudo.

A Raimundo Formiga, Walter Tavares, Sérgio Ricardo, Suelen Ribeiro, José Lucas, Fátima Agra Lucas, Josefa Barboza, Célia Batista e Maria das Dores da Costa e Silva, pelos relatos fornecidos sobre a história e a dinâmica produzida pelo Bloco da Saudade.

Às diversas instituições em que pesquisei: Museu Histórico de Campina Grande, Museu de Artes Assis Chateaubriand, Jornal Diário da Borborema e Jornal da Paraíba, que permitiram a realização da pesquisa em seus arquivos. As informações obtidas foram imprescindíveis para o desenvolvimento deste trabalho. Obrigada!

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFCG e aos professores que contribuíram para a formação de um novo olhar acadêmico, no meu intenso diálogo entre a História e a Sociologia.

A Rinaldo, funcionário da Secretaria do Mestrado, por sua constante gentileza e disponibilidade em diminuir os percalços burocráticos dos mestrandos.

Aos amigos de velhas datas e vivências que, no percorrer desse caminho, estiveram sempre presentes me encorajando e caminhando comigo nos dilemas da escrita: Elson Carvalho Lira, um novo reencontro de antigos sentimentos; a Viviane Ceballos, a amizade vivenciada; a Rodrigo Ceballos, mas direto impossível; a Karina Roberta, uma amiga de muitos momentos; a Gracinha (Graça Bezerra), identificação

ao primeiro encontro; a Eltern Campina Vale, um historiador perspicaz, e a Socorro Rangel, uma eterna mestra.

E antes tarde do que nunca, aos companheiros de luta, de estudo, de cachaça e de muitas farras sociológicas que em mim produziram história: a Ana Sávia, uma companheira, uma antropóloga nata; a Janine Dias, *parceira* de mungangas e ideologias; a Amurabi Oliveira, um saber inquestionável e carinho de criança; a Francis Oliveira, apaixonado e apaixonante; a Franqueline Terto e Suely, o coletivo é inquestionável; a Valério Bastos, uma figura sem proporções; a Fernanda Leal, uma meiguice, uma fortaleza.

E às amiguinhas inesquecíveis de teto e cúmplices da convivência diária: Fabya Reis, uma amiga maravilhosa, múltipla e sensível; Sandra Roberta, uma amiga que canta e encanta, e a Jacira Lima, uma piauiense inquestionável.

Um especial agradecimento a *Renata*, parceira constante nos momentos de escrita. Obrigada, amiga, sem você e suas pulverizações mentais, o conhecimento produzido não teria tido o mesmo sabor.

Obrigada a todos, aqui personificados, por todas as possibilidades de convívio e pelas múltiplas e intensas relações produzidas que, embora tenham um espaço e um tempo reconhecidos para o seu início, finde-se num eterno recomeço.

“Há sem dúvida quem ame o infinito,
há sem dúvida quem deseje o infinito, impossível,
há sem dúvida, quem não queira nada.
Três tipos de idealistas e eu nenhum deles:
Porque eu amo infinitamente o finito,
porque eu desejo impossivelmente o possível,
porque eu quero tudo e um pouco mais se puder ser,
ou até se não puder ser...”

Álvaro Campos

RESUMO

A modernidade elabora novos desenhos de perceber e produzir identificações, tanto nas suas formas instucionalizantes de produzir equilíbrio social, quanto nas representativas. No Brasil, a festa carnavalesca constitui uma linguagem simbólica produtora de sentidos, que traduz muitos dos valores formadores da identidade nacional. Valores híbridos, produzidos nas múltiplas representações culturais de identificação que entrelaçam as relações sociais. Baseado nessas premissas, este trabalho analisa o Bloco da Saudade, instituído no ano de 1991, na cidade de Campina Grande-PB, a partir das estratégias e táticas utilizadas pelos atores sociais do bloco para construir símbolos representativos da tradição cultural local e, como experiência de construção do carnaval, estabelece novos sentidos aos espaços da cidade e às práticas de sociabilidade produzidas no consumo do bloco. Observa-se aqui que essa teatralização encenada pelo Bloco da Saudade, objetivando instituir uma legitimidade às suas práticas, configura-se como uma possibilidade, entre as múltiplas formas de pertencimento e de construção dos espaços de sociabilidade.

Palavras-chave: Identidades. Representações sociais. Tradições locais. Festas carnavalescas. Bloco da Saudade.

ABSTRACT

Modernity comes about with new designs on how to perceive and produce identifications, both regarding its institutionalizing and representative ways of producing social balance. In Brasil, the Carnival party comprises a symbolic language producer of meanings, which translates, to great extent, the national identity shaping values. Hybrid values, which are produced within the multiple representations of cultural identity interweaving social relations. Based on these assumptions, this paper examines the Bloco da Saudade (The Block of Reminiscence), established in 1991, in Campina Grande-PB, from the strategies and tactics used by the social actors of this Carnival block to build the symbols representative of the local cultural tradition and, as an experience in the Construction of the carnival, sets new directions to the city spaces and practices of sociability produced for consumption in the block. It should be worthy of notice here that this dramatization staged by Bloco da Saudade, aiming to establish legitimacy to their practices, is framed as one possibility among the multiple forms of belonging, and construction of sociability spaces.

Keywords: Identities, Social representations. Local traditions. Carnival celebrations.
Bloco da Saudade.

SUMÁRIO

COMISSÃO DE FRENTE	p. 16
1. ABRE-ALAS - DINÂMICAS IDENTITÁRIAS: HIBRIDISMO E MODERNIDADE	p. 24
1.1 – Produção de identidade na modernidade	p.24
1.1.1 – A construção de uma identidade	p.34
1.2 – O discurso da tradição na modernidade	p. 39
1.3– As representações culturais na modernidade	p. 43
2. ENREDO - BLOCO DA SAUDADE: UMA DINÂMICA DE REINVENÇÃO	p. 52
2.1 Os sentidos da festa e do festejar	p. 53
2.2 - Campina Grande: a cidade cenográfica	p. 56
2.3 – Carnaval campinense: espaços de memória	p. 67
2.3.1 Ruas Maciel Pinheiro e Mosenhor Sales	p. 68
2.3.2 Campinense Clube e Grêmio Renascença 31	p. 73
2.4 - Os espaços de convívio: tradição e modernidade	p. 75
2.4.1 Bloco da Saudade: (re) construção da tradição	p. 80
3. BATERIA – Jogo de usos: as narrativas midiáticas na construção identitária do Bloco da Saudade	p. 98
3.1 A apropriação do Bloco da Saudade e os usos da tradição na construção midiática da Micarande	p. 100

3.2 - Bloco da Saudade: a mídia no processo de ritualização dos elementos simbólicos	p. 108
3.2.1 - Eneida Agra Maracajá: guardiã da tradição	p. 115
4. CONJUNTO – CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 109
5. REFERÊNCIAS.....	p. 123

QUADRO DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Gráfico da população de Campina Grande-Pb, Brasil, ao longo dos anos. Data: 22 de janeiro de 2007. Acervo documental da autora	p. 57
Figura 02: Antiga Estação Ferroviária Great Western. Campina Grande – PB	p. 60
Figura 03: Bloco Carnavalesco do Grêmio Renascença 31. Final da década de 1920	p. 61
Figura 04: Reportagem sobre o Bloco da Saudade e o seu resgate dos velhos carnavais. Diário da Borborema, 01 de Abril de 1995 (sábado). Pág. s/n	p. 65
Figura 05: Reportagem sobre a Micarande. Diário da Borborema – 10 de abril de 1995. Pág. B7	p. 66
Figura 06: Rua Maciel Pinheiro na década de 1940. Notar a arquitetura em Art Decó, empreendida pelo Prefeito Vergniaud Wanderley, a partir de 1935. Acervo da autora	p. 70
Figura 07: Fachada da Fruteira de Cristiano Pimentel no ano de 1953. Acervo da autora	p. 72
Figura 08: Baile carnavalesco realizado no Clube Renascença 31 no ano de 1933. Arquivo do Museu Histórico de Campina Grande	p. 74
Figura 09: Foto panorâmica do Parque do Povo na Micarande. Campina Grande, final da década de 1990. Acervo da autora	p. 82
Figura 10: Foto de alguns personagens presentes no desfile do Bloco da Saudade no ano de 2007. Acervo documental da autora	p. 85

Figura 11: Flabelo do Bloco da Saudade de Campina Grande-Pb. Esse símbolo encontra-se exposto na sala do carnaval, espaço do Museu Histórico de Campina Grande	p. 86
Figura 12: Desfile do Bloco da Saudade com a participação da Frevioca de Recife, com Capiba e Claudionor Germano. Campina Grande, abril de 1991. Acervo documental da autora	p. 87
Figura 13: Foto com alguns foliões do Bloco da Saudade. Campina Grande, 2007. Arquivo documental da autora	p. 89
Figura 14: Foto de Eneida Agra Maracajá e Raimundo Formiga com o estandarte do Bloco da Saudade do ano de 2005. Arquivo documental de Eneida A. Maracajá	p. 93
Foto 15: Foto do casal real da saudade no Baile da Saudade no ano de 1999. Diário da Borborema - 9 de abril de 1999. Pág. Principal	p. 94
Foto 16: Foto do desfile de estandartes realizado no Baile da Saudade em 03 de abril de 2008, homenageando o Professor Itan Pereira, um dos fundadores do Bloco da Saudade. Acervo do Jornal Diário da Borborema.	p. 96
Figura 17: Reportagem sobre a divulgação do Baile da Saudade. Diário da Borborema, 02 de abril de 2002. p. B2	p. 113

COMISSÃO DE FRENTE

Signo de festa “tradição” no Brasil, as festas carnavalescas marcam uma das múltiplas construções identitárias de nosso povo. Trazidas pelos colonizadores portugueses no Século XVI, as brincadeiras foram reservadas para a participação da elite econômica e política da colônia. A partir do Século XIX, com o fim da escravidão no país, esta ganha participação popular e, através destes novos atores sociais outros sentidos para a brincadeira são instituídos e novas práticas desenvolvidas. Mas, é a partir do Século XX, com o advento da modernidade, que a festa carnavalesca é instituída como “festa tradição”, símbolo da identidade nacional, caracterizando nosso povo como “festeiro e alegre”.

A institucionalização da festa carnavalesca como símbolo nacional, no período moderno, constrói para ela elementos que padronizam suas formas de representação, instituindo emblemas que, até hoje, permanecem no imaginário social, embora o carnaval tenha encontrado no país “tupiniquim” uma múltipla gama de representações e, no tempo, um constante produzir de sentidos e significações.

Entre as múltiplas representações encontradas para o carnaval em território nacional, focamos nossa análise no palco da cidade de Campina Grande, no estado da Paraíba e, mais especificamente, para um dos modelos¹ de festas carnavalescas que é representado nesse espaço: a festa carnavalesca do Bloco da Saudade. Convém enfatizar que, embora o Bloco da Saudade coexista no mesmo contexto histórico e econômico de outros modelos de festa carnavalesca, as narrativas cosidas por seus organizadores promovem significações que as

¹ O outro modelo de festa carnavalesca contemporânea desse contexto social é a Micarande.

diferenciam nas caracterizações erigidas para sua identificação e legitimidade dentro do contexto social em que atuam.

Não obedecendo à data nacional de realização do carnaval - os quatro dias anteriores à quarta-feira de cinzas² - é no mês de abril que Campina Grande se prepara para viver sua festa momesca. Com a decadência de sua festa carnavalesca em meados de 1966, essa cidade presenciava um esvaziamento populacional, rumo à capital do estado, João Pessoa. Economicamente falando, essa migração populacional tornava-se desfavorável ao comércio local, que tinha em suas vendas uma baixa considerável.

Além da crise que se configurava no contexto local, o país vivia uma crise econômica intensa, cujos índices inflacionários chegaram a uma média de 80% ao mês, no ano de 1989, mesmo ano em que elegemos o nosso primeiro presidente da República, por voto direto, Fernando Collor de Melo, após 20 anos de ditadura militar.

Com a justificativa de estabelecer uma nova alternativa de renda para o município, foi criada, no ano de 1990, a Micarande, o primeiro carnaval fora de época implementado em Campina Grande, depois de Feira de Santana no estado da Bahia. A Micarande foi idealizada pelo publicitário Lucas Sales, durante o governo do prefeito Cássio Cunha Lima. Desde a década de 80, com a construção do Parque do Povo e a criação do "Maior São João do Mundo", construía-se para o espaço local, com base em um discurso político bem definido, a institucionalização da festa, caracterizando a cidade como sensível ao lazer e às atividades culturais e como uma alternativa de geração de emprego e de renda.

² Primeiro dia da quaresma no calendário cristão ocidental. A quaresma compreende os quarenta dias que antecedem a festa ápice do Cristianismo: a ressurreição de Jesus Cristo, comemorada no Domingo de Páscoa.

As micaretas, como são chamados os carnavais fora de época, com calendário diferente do carnaval oficial e que obedecem a uma padronização logística e midiática que as caracterizam, tornam-se mania nacional em vários estados brasileiros. O modelo baiano de produzir as micaretas se torna construtor de signos, e o seu predomínio o caracteriza como hegemônico entre esses novos modelos de festa carnavalesca - a musicalidade do *axé-music* se constitui como um dos seus elementos simbólicos.

Outro modelo de festa carnavalesca, contemporânea da micareta campinense, é o Bloco da Saudade, que teve sua primeira aparição no espaço local, no ano de 1991, embalado pelo som de marchinhas carnavalescas do começo do Século: "Ô balancê balance / Quero dançar com você / Entra na roda morena pra ver... Ô balancê balance"³. Essa manifestação cultural surge em um contexto social de intensas transformações identitárias locais, de produção de novos signos erigidos como forma de produzir identificações, hibridizadas pelas intensas relações estabelecidas com o outro, especificamente o estrangeiro, que ocasiona o esgotamento das fronteiras culturais em âmbito local e global. E nessa exaustão das fronteiras culturais produzidas no contexto moderno, o receio da ideia do não pertencimento, do não lugar, produziu múltiplas representações culturais, intituladas de tradicionais, que talham, através de suas práticas, símbolos que representam um elo de identificação temporal e espacial. Dinâmica social que analiso através deste estudo e que é exemplificada pelos processos de construção do Bloco da Saudade em Campina Grande-Pb. Produzido por uma multiplicidade de elementos simbólicos e de narrativas, o Bloco da Saudade é por mim considerado uma estratégia de

³ Compositores: Braguinha e Alberto Ribeiro. 1936.

encantamento, que utiliza o conceito de tradição que confere sentidos e legitimidade às práticas e às representações dos sujeitos que a ele se ligam e o instituem.

A Pesquisa

Na perspectiva de analisar a construção da festa carnavalesca produzida pelo Bloco da Saudade, na cidade de Campina Grande-Pb, iniciei a primeira parte de minha observação – a pesquisa documental, que foi realizada pelo suporte jornalístico de alguns meios comunicacionais como TV, rádio, internet e arquivos de dois jornais locais: o Diário da Borborema, em que pesquisei os anos de 1980 a 2008, basicamente nos meses de fevereiro a abril, período em que os discursos midiáticos começam a confeccionar suas narrativas em torno dos eventos carnavalescos locais; e o Jornal da Paraíba, em que pesquisei os anos de 1990 a 2008, nos meses já citados.

Outra parte da pesquisa documental sobre o Bloco da Saudade foi produzida com base no acervo pessoal da presidente fundadora do Bloco, Eneida Agra Maracajá que, além de me disponibilizar seu acervo pessoal com fotografias, músicas, material publicitário do bloco, vídeos, camisas, matérias jornalísticas e os projetos culturais, indicou-me várias outras fontes de pesquisa, como pessoas que poderiam conceder-me entrevistas. Os arquivos do Museu Histórico de Campina Grande e do Museu Histórico Assis Chateaubriand também foram alvos de minha pesquisa.

Para a segunda parte da pesquisa, foram feitas entrevistas com alguns foliões e artistas, na concentração do desfile do Bloco da Saudade, nos anos de 2007 e 2008, as quais assumiram características de entrevistas semiestruturadas e estruturadas, que enfocam a discussão sobre memória, tradição, identidade cultural

e produção midiática. Realizei entrevistas de caráter aberto com Eneida Agra Maracajá, nos anos de 2007 e 2008; com Gisele Sampaio – assessora de Imprensa do Bloco, no de 2007; com Raimundo Formiga - porta-estandarte do Bloco desde seu ano de fundação – em 2009; com José Lucas e Fátima Agra Lucas – componentes da diretoria do Bloco da Saudade, no ano de 2008; e com Walter Tavares – ex-diretor do Museu Histórico de Campina Grande e produtor cultural local, em 2009. Mais que um conhecimento específico sobre meu objeto de estudo, essas entrevistas me possibilitaram perceber um contexto social de possibilidades outras de análise, um palco em que suas representações tecem mais práticas, tecem um tempo instituído no espaço de múltiplas territorialidades.

A pesquisa bibliográfica sobre as várias representatividades de festa carnavalesca, cultura, identidade, discurso midiático, etnografia e modernidade trouxeram para mim um vasto leque de análises entre autores como: Roberto Dammatta, Renato Ortiz, Néstor García Canclini, Luiz da Câmara Cascudo, Marinalva Vilar de Lima, Eric Hobsbawm, Stuart Hall, Elizabeth Christina de Andrade Lima, Maria Isaura Pereira Queiroz, Anthony Giddens; Clifford Geertz; Rita de Cássia Barbosa de Araújo; Pierre Bourdieu, Alarcon Agra do Ó, Bronislaw Malinowski, Guy Debord, José Marques de Melo, entre outros que se apresentaram neste estudo através de textos, artigos e livros.

Na tentativa de uma melhor análise das práticas e símbolos erigidos na festa carnavalesca do Bloco da Saudade, realizei duas filmagens de sua festa, nos anos de 2007 e 2008, e fotografei vários de seus personagens, símbolos, foliões, produtores, músicos, atores e foliões que participavam da festa ou apenas a contemplavam.

Estruturalmente, a pesquisa apresenta três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. No capítulo I, intitulado “Abre-alas” - Dinâmicas identitárias: hibridismo e modernidade, faço uma breve leitura sobre a produção da identidade carnavalesca no contexto moderno, destacando as construções identitárias erigidas num complexo período de determinações e mudanças, em que as práticas de sociabilidade cultural se estabelecem em disputas, conflitos e interesses de distintas estratégias e concepções político-ideológicas. Isso porque refletem, nesse processo, as contradições próprias da sociedade moderna, uma situação que se torna evidente quando se analisa a produção das várias narrativas produzidas para a festa carnavalesca.

O processo de construção de identidade cultural se perfaz a partir de símbolos que recebemos como marcos referenciais produtores de um processo de integralidade - a tradição. Nesse processo, as identidades são transitórias, e as fronteiras parecem se dissolver em constantes processos de remodelamento e intenso contato com outras culturas e identidades. E o temor da perda de referências promove um novo constituir de significados na preservação de referências identitárias, com produção de espaços que desencadeiem a noção de pertencimento, assim como da reafirmação da tradição, presentes nas manifestações culturais, como a festa carnavalesca do Bloco da Saudade.

No segundo capítulo – “Enredo” - Bloco da Saudade: uma dinâmica de reinvenção – demonstro como o Bloco da Saudade se institui como “autêntico” representante da cultura carnavalesca local e como seus produtores e organizadores validam práticas, signos e espaços para legitimar seus signos de representatividade, edificados pelos interesses de organizadores e através do consumo de seu público e/ou atores sociais.

Analisando, ainda, a produção do ritual representativo da “festa da saudade”⁴, que se utiliza dos discursos da tradição, para glorificar os antigos carnavais vivenciados na cidade de Campina Grande, no começo do Século XX, período em que o espaço local vislumbrava um desenvolvimento econômico favorável, devido ao comércio algodoeiro existente na cidade. Os eventos encenados pelo bloco representam as festas carnavalescas realizadas nas ruas centrais de Campina Grande, território onde habitavam as principais famílias econômicas e políticas campinenses.

Abordo, também, como os “lugares de memória” posicionam seus agentes produtores no discurso do “resgate” da tradição carnavalesca local e como estes instituem valores que atendem aos interesses de seus interlocutores sociais, num tempo e num espaço, definindo suas representações.

No terceiro capítulo – “Bateria” – jogo de usos: as narrativas midiáticas na construção identitária do Bloco da Saudade, analiso a manifestação cultural do Bloco da Saudade, inserido num contexto de influências sociais que extrapolam o contexto local, promovidas pelos processos de globalização e midiaticização, que tornam os signos de representação cultural produtos da indústria cultural promovida no contexto moderno.

Além disso, sublinho como os produtores do carnaval fora de época campinense – a Micarande – utilizam-se das imagens e dos discursos representativos do Bloco da Saudade e assumem o lugar de guardiães da tradição local, discurso produzido e veiculado pelas novas tecnologias comunicacionais locais, como jornais impressos, telejornais e rádios, de forma a instituir a festa carnavalesca do bloco como parte da programação oficial de sua micareta.

⁴ Termo utilizado, em muitas das reportagens jornalísticas pesquisadas, para instituir um glorioso sentido nostálgico à festa carnavalesca encenada pelo Bloco da Saudade.

Focalizo, igualmente, as estratégias de encantamento produzidas pelos organizadores da festa do Bloco da Saudade, para instituir visibilidade e legitimidade aos seus símbolos. Embora o bloco construa seus discursos identitários, fazendo uma clara oposição aos novos modelos de festa carnavalesca presentes no contexto local, nega qualquer identificação cultural que elas possam ter com o espaço em que o palco da festa se realiza. As narrativas produzidas pelo bloco localizam as micaretas como produtos da indústria cultural, que estabelecem uma clara negociação de seus produtos. Mas, a festa da "tradição carnavalesca campinense" utiliza-se das imagens e dos discursos midiáticos para produzir visibilidade aos seus símbolos e práticas de sociabilidade, assim como sentidos dessa representatividade elaborados entre seus possíveis consumidores.

Meu interesse nesta pesquisa foi estudar como as estratégias de encantamento produzidas pela festa do Bloco da Saudade, apresentadas no contexto social local, produzem uma dinâmica de reinvenção para as suas representatividades e como os discursos produzidos por mediadores culturais se estabelecem em termos de relação com os meios midiáticos, num processo de invenção da tradição da festa carnavalesca local.

CAPÍTULO I – ABRE-ALAS

DINÂMICAS IDENTITÁRIAS: TRADIÇÃO, HIBRIDISMO E MODERNIDADE

1.1 – Produção de identidade na modernidade

Tradição e transformação constituem conceitos em patente contradição. O primeiro pressupõe a continuidade através das idades, portanto permanência nas maneiras de ser e de fazer; o segundo implica substituição de uma coisa por outra, seja pela troca, seja pela criação de algo novo. Como conciliá-los, como admitir que o Carnaval seja ao mesmo tempo uma tradição de raízes antigas, mas tome formas novas inteiramente diversas das de outrora, com um conteúdo também muito dessemelhante?⁵

Quando pensamos em mundo moderno, remetemo-nos diretamente à emergência de um novo tempo, em que novos elementos emergem, valores são ressignificados, e práticas são construídas, ao lado de uma potencialização de traços já existentes. Nesse sentido, a sociedade moderna emerge a partir da construção de novos paradigmas, estabelecendo outras formas de identificação, de interação e comunicação social entre seus atores, uma dinâmica que se utiliza do passado para pensar as continuidades e rupturas dessa nova ordem na produção de identidades culturais.

A questão que se coloca neste capítulo é, portanto, compreender como se operam as construções simbólicas carnavalescas do Bloco da Saudade de Campina Grande-Pb, em tempos modernos, produzidas para estabelecer relações identitárias entre seus atores no espaço local, analisando os mecanismos sociais da tradição carnavalesca e como estes dialogam com as transformações subjacentes do mundo moderno na construção de uma identidade cultural.

As transformações produzidas pela modernidade estabelecem construções identitárias de múltiplas mudanças e adaptações da vida cotidiana. Essas transformações são produzidas para legitimar um novo poder e suas relações

⁵QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 160.

e desarticular as velhas estruturas e seus símbolos de representação. A expansão e a mudança erigida pelos signos modernos promovem uma intensa articulação entre os grupos sociais constituídos na era global, em que as conexões envolvidas são, frequentemente, mais próximas e perigosas, devido à rapidez com que as identidades são ressignificadas e transformadas no tempo e no espaço social.

Nessa nova ordem, os grupos sociais instituem relações de intensa conexão, proporcionadas pela difusão extensiva das instituições modernas, que estabelecem uma nova relação de tempo e espaço entre seus interlocutores. O tempo se universaliza com o objetivo de instituir uma nova ordem, articulando um maior controle entre os espaços penetrados por influências múltiplas de outros espaços e produções culturais. A organização racionalizada do tempo permite um maior ordenamento e múltiplas possibilidades de mudança entre as atividades sociais produzidas no espaço. Os espaços produtores de referências identitárias, como hábitos e práticas locais, não mais são produtores do seu próprio tempo, como acontecia nas sociedades pré-modernas. Eles se universalizam e exercem importante influência na construção de referências locais e na forma de se perceber e se relacionar na produção da vida cotidiana:

A experiência global da modernidade está interligada – e influencia, sendo por ela influenciada – à penetração das instituições modernas nos acontecimentos da vida cotidiana. Não apenas a comunidade local, mas as características íntimas da vida pessoal e do eu tornam-se interligadas a relações de infinita extensão no tempo e no espaço. Estamos todos presos às experiências do cotidiano, cujos resultados, em um sentido genérico, são tão abertos quanto aqueles que afetam a humanidade como um todo. As experiências do cotidiano refletem o papel da tradição – em constante mutação – e, como também ocorre no plano global, devem ser consideradas no contexto do deslocamento e da reapropriação de especialidades, sob o impacto da invasão dos sistemas abstratos.⁶

A produção identitária, vivenciada na modernidade, reelabora as experiências cotidianas na construção do eu (presente) e do outro (passado), como

⁶ GIDDENS, Anthony. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. p. 77.

forma de estabelecer uma nítida diferenciação entre as sociedades modernas e as tradicionais. Embora seus símbolos de identificação sejam pautados no signo da diferença, é na construção do novo que se estabelecem os vínculos de identificação com o passado - a tradição.

Nesse contexto, o espaço social da cidade de Campina Grande encontra, na festa do Bloco da Saudade, a sua representação de festa carnavalesca tradicional, por instituir, através da memória de seus interlocutores e dos valores que eles atribuem aos seus elementos de identificação, uma clara ligação com os antigos carnavais locais vivenciados no começo do Século XIX. As narrativas e estratégias produzidas por essa festa conferem valor aos símbolos, elegidos pela identificação e pelos interesses de seus produtores com o passado, produzido num novo contexto cultural, erigido na invenção de uma tradição que se constitui num tempo de constantes e intensas transformações sociais.

As cidades modernas brasileiras se constroem na era moderna, como um arquétipo múltiplo e transitório influenciado diretamente por novos paradigmas econômicos, tecnológicos e comunicacionais, um formigueiro de múltiplas produções de possibilidades de identificação que, também, são construídos na rememoração de um passado de múltiplos significados produzidos nos diversos símbolos, narrativas e representações, que o caracterizam no tempo atual, envolvendo mudanças e adaptações nas novas práticas de representação da tradição carnavalesca campinense, como a utilização dos novos elementos tecnológicos modernos na construção de sua imagem. A metáfora da forma de gelo, utilizada por Giddens, estabelece uma ideia das múltiplas adaptações e dos reajustamentos vivenciadas no espaço social, o que poderia estabelecer uma ausência de costumes ou uma ruptura com as práticas tradicionais.

A forma de gelo merece uma nota histórica. No início eram formas de alumínio com uma grade de lâminas ligadas a uma alavanca, como um freio de mão – uma solução ruim; a gente tinha que passar a grade sob a água morna para que o gelo conseguisse se desprender do metal. Recordo-me de vê-las sendo usadas, mas eu nunca mais usei. Depois, de repente, eram 'bandejas' de plástico e de borracha, realmente moldes, com vários formatos – alguns produzindo cubos bem pequenos, outros produzindo cubos grandes e cubos de diferentes formatos. Havia sutilezas que com o tempo a gente acaba compreendendo; por exemplo, as pequenas fendas entalhadas nas paredes internas que separavam uma célula da outra permitiam que o nível da água se igualasse: isso significa que podemos encher a bandeja passando as células rapidamente sobre a torneira, como estivéssemos tocando harmônica, ou poderíamos abri-la só um pouquinho, de forma que um filete de água silencioso caísse como uma linha de torneira e, segurando a bandeja em determinado ângulo, permitindo que água entrasse em uma única célula e daí fosse passando para as células vizinhas, uma a uma, pouco a pouco enchendo toda a bandeja. As fendas intercelulares também eram úteis depois que a bandeja estava congelada; quando a torcíamos para forçar os cubos, podíamos seletivamente puxar os cubos de cada vez, enfiando a unha sob a projeção congelada que havia se formado em uma fenda. Se não conseguíssemos pegar a beirada de um toco da fenda porque a célula não havia se enchido até acima do nível da fenda, poderíamos cobrir com as mãos todos os cubos, menos um, e virar a bandeja, para que o único cubo de que precisássemos saísse da bandeja. Ou podíamos liberar todos os cubos ao mesmo tempo e depois, como se a bandeja fosse uma frigideira e estivéssemos virando uma panqueca, lançá-los ao ar. Os cubos pulavam simultaneamente dos seus espaços individuais, elevando-se cerca de meio centímetro, e a maioria voltava de novo para o seu lugar, mas alguns, aqueles que estivessem mais soltos, pulavam mais alto e frequentemente caíam de maneira irregular, deixando alguma ponta saliente por onde podiam ser apanhados – esses nós usávamos na nossa bebida.⁷

Partindo da citação acima, poderíamos supor a ausência da tradição no período em que as novas tecnologias estabelecem uma quebra com as práticas antecessoras, exemplo de racionalização e funcionalidade. Mas a tradição e suas representações culturais estão ligadas à solidariedade social⁸, construídas para ter uma intensa influência sobre o tempo presente, não através de formas inquestionáveis, mas em constantes reapropriações e invenções de significados. No caso campinense, as representações carnavalescas vivenciadas pelo Bloco da Saudade são tecidas pela forte ligação de seus produtores com áureos tempos carnavalescos, patrocinados pela economia do comércio algodoeiro local.

⁷ GIDDENS, Anthony. Op. Cit. p. 77-78.

⁸ DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. 10 ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

Esse comércio trouxe para Campina Grande uma expansão econômica significativa, promovendo também um maior fluxo populacional e, com isso, a construção de novos símbolos de identificação e/ou a ressignificação de elementos identitários já existentes, que se remodelam através de outras práticas de representatividade. A transitoriedade em que os novos elementos se estabeleceram redefiniu as práticas de identificação com o presente e com o passado, e diversas outras estratégias foram desenvolvidas para estabelecer posicionamento e legitimidade ao grupo social de produção.

As interações sociais articulam-se num processo intenso de construção das identidades locais e promovem mecanismos de identificação entre as novas relações erigidas que se entrecruzam com os novos mecanismos de comunicação e produção imagética de discursos. Nesse sentido, Stuart Hall se utiliza da visão de Ernest Laclou:

As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela 'diferença'; elas são atravessadas por diferentes visões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes 'posições de sujeitos' – isto é, identidades – para os indivíduos.⁹

Tais mecanismos, que se articulam como instituições, objetivam um maior controle e vigilância entre os grupos sociais envolvidos, constroem redes de significados entre as práticas de sociabilidade e instituem relações de poder, que se tornam, em determinada medida, estabilizadoras das tensões produzidas entre os sujeitos, que tendem a questionar, em períodos de crise e instabilidade, a validade da funcionalidade dessas instituições, produzindo amplas estratégias de legitimação e perpassando por diferentes instituições produtoras e mediadoras de sentidos, para legitimação do seu poder.

⁹ HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 17.

Partindo das concepções teóricas de identidade, trabalhadas por Stuart Hall, não podemos analisar as identidades nacionais na modernidade sem levar em consideração seus deslocamentos, rupturas, fragmentações e descontinuidades, ou seja, na modernidade, a busca de uma cultura específica e exclusivamente popular deve ser substituída pela identificação dos usos culturalmente diferenciados de materiais comuns.

Os discursos produzidos pelo e para o Bloco fazem da festa que ele representa símbolo integrador da identidade local, apreendendo nos seus bens culturais – músicas, objetos e narrativas, significados repositórios da identidade local que os preservariam das ameaças modernas de fragmentação social. As práticas, as fantasias, as melodias e os ritmos carnavalescos encenados pelo Bloco da Saudade, em suas manifestações culturais, tornam seus produtos legítimos identificadores da tradição, apoiando-se também nos discursos políticos nacionalistas de construção da identidade nacional através do carnaval. Essas estratégias se desenvolvem em um contexto social de constantes remodelações das práticas simbólicas.

As sociedades modernas vivenciam mudanças constantes, rápidas e intensas. As características de descontinuidade entre as ordens tradicionais e as modernas estão presentes no seu ritmo de mudança e pelo escopo de mudança, como nos alerta Giddens¹⁰. As interconexões presentes na modernidade provocam ondas de transformações sociais, que permeiam todas as outras esferas da vida social. As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre as próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter. E como afirma Giddens¹¹, na modernidade, há uma

¹⁰ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

¹¹ GIDDENS, Anthony. Op. Cit. 1991.

extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo.

As identidades nacionais não são dadas, naturalizadas, mas formadas e transformadas no interior das representações, como produtoras de sentidos. Portanto, identificar a cultura nacional como um simples ponto de união e identificação simbólica é tornar demasiadamente redutível seu sentido. Ela também é uma estrutura de poder cultural, que pode se enunciar e se afirmar, fazendo uso, inclusive, dos próprios meios destinados a aniquilá-las:

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo 'unificadas' apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.¹²

A cultura, estabelecida como representação, baseia-se na relação com as práticas sociais produzidas. Para Chartier, em *Le Monde Comme Répresentation*¹³, as representações deixam de ser ausência, perda de tempo e estabelecem a diferença entre aquilo que representa e o que é representado, ou melhor, as táticas de que se utiliza para representar uma imagem e uma identificação. Ao mesmo tempo em que a representação do bloco constrói, em seu discurso, uma preocupação com a perda de autenticidade da cultura local, produzindo em suas representações um saber mais legítimo diante da invasão massiva de elementos da indústria cultural, leva à cena seus símbolos, consumindo os meios de divulgação e legitimação da indústria cultural, num processo de teatralização da tradição.

Essas práticas sociais são construídas e seletivamente identificadas aos símbolos representativos que produzem o discurso da tradição, o que possibilita o caráter orgânico para a identificação do seu tempo de existência. A tradição é o elo

¹² HALL, Stuart. Op. Cit. p. 61.

¹³ CHARTIER, Roger. Le monde comme représentation. *Annales ESC*, Paris, n. 6, nov/dez. 1989.

de identificação com o passado, reconstruído, continuamente, como nos rituais e nos seus símbolos de identificação, uma relação de pertença, em que sua autenticidade e originalidade significam mais do que seu tempo de existência e seu espaço local:

Quando nos referimos ao 'local', imaginamos um espaço restrito, bem delimitado, no interior do qual se desenrola a vida de um grupo ou de um conjunto de pessoas. Ele possui um contorno preciso, a ponte de se tronar baliza territorial para os hábitos cotidianos [...] No fundo, o que está em causa é a busca das raízes, o ponto de inflexão entre a identidade idealizada e o solo no qual ela se introduz. [...] O desenraizamento é visto, portanto, como uma perda, um perigo, uma ameaça.¹⁴

As identidades constroem suas relações de identificação como signo do local, do singular, do autêntico, configurando, nesse processo, uma representação para o outro, que se apresenta como constituinte desse processo. As identidades se tornaram híbridas, e os sistemas de representação simbólica, com o impacto da globalização, assumiram o tempo e o espaço como coordenadas básicas para os diversos tipos de identidade distintivamente novos, traduzidos na era moderna. Portanto, é inútil querer cristalizar a identidade nacional, a partir da distribuição de modelos e hábitos culturais específicos, sem levar em consideração a apropriação dos grupos ou indivíduos que a representam. Os indivíduos não identificam mais seus interesses exclusivamente em termos de classes ou grupos, mas a partir de modelos discursivos dos quais eles se apropriam para sua construção.

Assim, podemos perceber o caráter mutante e transitório, uma vez que as identidades e seus processos de identificação são construções sociais representativas da cultura, que recebem pesada influência da fragmentação moderna, em que o tempo e o espaço se tornam mutáveis e conflitantes na transitoriedade das experiências compartilhadas.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um

¹⁴ ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 54.

discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.¹⁵

As culturas nacionais são produtoras de sentido sobre a 'nação' ou a 'região', constroem identidades e sentimento de pertença contido nos seus símbolos de representação, nas memórias produzidas no presente, com forte conexão com o passado, nas imagens edificadas pelos ritos e pelas celebrações, que reproduzem a legitimidade da identidade. *Os ritos legítimos são os que encenam o desejo de repetição e perpetuação da ordem*, enuncia Canclini¹⁶. Essas são práticas ritualizadas, essenciais à coesão interna, ao construir mecanismos uniformes de identificação.

Os cenários produzidos dentro desse processo ritualístico simbolizam o interesse de neutralizar a instabilidade social produzida na modernidade. A construção de mitos, heróis e lendas é produto de operações de seleção e adaptação de fatos e símbolos escolhidos conforme os projetos de legitimação política, o que confere à modernidade um caráter tão particular de intensa movimentação social.

No ritual carnavalesco, produzido pelo Bloco da Saudade, tão particular e importante quanto o fim de integrar aqueles que compartilham os mesmos símbolos de identificação é o de distinguir, separar e excluir os que se rejeitam, intitulados de estrangeiros, sancionando a igualdade, no mundo simbólico daqueles que validam suas representações, produzidas, culturalmente, como legítimos e autênticos:

Todo ato de instituir simula, através da encenação cultural, que uma organização social arbitrária é assim e não pode ser de outra maneira. Todo ato de instituição é um 'delírio bem fundamentado', dizia Durkheim, 'um ato de magia social', conclui Bourdieu.¹⁷

¹⁵ HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 50.

¹⁶ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁷ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 193.

Um ritual como a festa carnavalesca produz construções simbólicas na sua relação de persistência sobre o tempo, desencadeando uma lógica que não exige o fim das referências locais, mas as reinscreve num terreno em que elas não mais podem se definir pelo isolamento e, tampouco, pela territorialidade, o que gera conflitos na ideia de pertença, ressignificada na reapropriação dos seus bens culturais, em tempos distintos e transitórios, mas que carregam em sua reformulação continuidades produzidas a legitimar autenticidade às relações instituídas.

No Brasil, a festa carnavalesca é símbolo de identidade nacional, festa tradição do país, institucionalizada por meio dos seus ritos, que representa, de forma singular, a "verdadeira essência de alma nacional"¹⁸ com tempo e o espaço localizados no discurso da tradição. Essa construção é edificada também sobre o signo do moderno, em que os aspectos globais elaboram percepções outras na construção dos elementos de incorporação, em que o espaço é reestruturado na sua relação com múltiplas instâncias de sentido. Os processos globais, como ratifica Giddens¹⁹, são essencialmente ação a distância, em que a ausência predomina sobre a presença, reestruturando o espaço e, conseqüentemente, os sentidos dados à tradição, já que seu sentido se codifica sobre o processo de desterritorialização de sentidos.

Nessa perspectiva, a construção da tradição campinense, representada pelo Bloco da Saudade, estabelece autenticidade a um tempo não mais vivido, mas ressignificado na confecção de rituais que legitimam seus valores, necessários à renovação da ordem e das novas relações sociais produzidas, num processo que se estabelece em constante movimento de realaboração de estratégias e significados.

¹⁸ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

¹⁹ GIDDENS, Anthony. *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

1.1.1 – A construção de uma identidade: o carnaval como símbolo nacional

Como sinal de brasilidade, os símbolos carnavalescos são instituídos como necessários para identificar os padrões de sociabilidade de uma cultura que se pretende hegemônica e unificadora²⁰. O discurso do novo é produzido através da reconstrução de símbolos do passado, produzindo outras sensibilidades que respondam às novas maneiras de relacionar-se na vida cotidiana. A memória, nesse sentido, processo ativo e social, funciona como um mecanismo de seleção dos ícones, que edificaram a identificação desta nova ordem, traduzidas sob a ideia de tradição.

A festa carnavalesca chega ao Brasil em meados do Século XVI, com os colonizadores portugueses. Esse modelo se difere, em seu contexto, dos vividos nos tempos atuais. Era o tempo em que o carnaval se chamava entrudo ou festa de mela-mela, o tempo em que, ao invés das máscaras, brilhavam os limões de cheiro, as caçarolas d'água, os banhos e várias graças que simbolizavam as "armas" dos brincantes dessa época. Consistia num folguedo alegre, mas violento, em que as pessoas atiravam umas nas outras água com bisnagas ou limões de cera e depois pó, cal e tudo o que tivessem nas mãos. Combatido como jogo selvagem, o entrudo prevaleceu até aparecerem elementos de brincar menos agressivos, como o confete, a serpentina e o lança-perfume.²¹

Com o fim da escravidão em 1888 e com a influência de valores e modelos vindos de fora do país, que pregavam a liberdade e a igualdade, é que o

²⁰ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996. p. 48.

²¹ CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). Carnavais e outras frestas – ensaios de história social da cultura. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

entrudo ganha participação popular: agora com água, farinha, barro e frutas podres, as classes subalternas invadiam as ruas em suas comemorações²²:

No domingo de entrudo de tarde começam a percorrer as ruas que pouco a pouco se vão enchendo de diversas sociedades carnavalescas, munidas dos instrumentos de música os mais variados. Depois, aparecem os mascarados bem fantasiados em carros, a cavalo e a pé. O povo cada vez aumentara mais; o ruído torna-se atordoador; a confusão, medonha...[...] As sacadas que nenhuma casa aqui dispensa estão empinhadas na maior parte de senhoras [...]. atiram limões aos centos sobre os mascarados; mas sobretudo o que mais as diverte é atirá-los sobre amigos e conhecidos, que procuram garantir-se e que por seu lado correspondem a essa amabilidade [...] De repente, como por encanto, nessa imensa confusão, há uma interrupção, fez-se silêncio e, ao longe, ouve-se o som de timbales, castanhetas e tambores [...] O clamor vai aumentando cada vez mais até transformar-se finalmente em ruído estrondoso, que agora retine pelas ruas de modo selvagem e guerreiro [...] negros corpulentos [...] tocando seus instrumentos. [...] Atrás vem uma multidão selvagem, gritando e gesticulando.²³

Tomado pelas camadas populares e em razão da frequente associação entre as brincadeiras de Momo e o delírio, expressado pela opinião pública na burleta, concebe-se para o carnaval o lugar da inversão, da quebra de condutas e normas sociais: *“constrói-se para o carnaval uma imagem semelhante àquela produzida para a loucura. Como num espelho, a inversão das imagens produziria um mundo sem regras capaz de suprimir – ou, ao menos, elidir temporariamente – as diferenças”*²⁴.

O entrudo começa a se caracterizar pela heterogeneidade de seu público, divertindo pessoas de diferentes classes sociais, e começa a adquirir características indesejáveis aos foliões que constituíam as grandes sociedades. A molhadeira, unida a comportamentos considerados bárbaros e não civilizados para o período, fazem com que essa festa de Rua se torne inadequada à presença de famílias e

²² REIS, João José. Tambores e tambores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. Op. Cit. p. (org.). Carnavais e outras F(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

²³ CUNHA, Maria Clementina Pereira. Op. Cit. p. 23.

²⁴ CUNHA, Maria Clementina Pereira. Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor pereira no carnaval carioca da virada do século. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002. p. 382.

pessoas consideradas descentes; alvos de insultos através de vasto leque satírico e irônicas algazarras sobre suas características físicas e sobre sua moral. Em uma sociedade repleta de tensões sociais, essas atitudes só são possíveis através do ocultamento de suas identidades – lido como quebra de hierarquia e diferenciação - com a utilização de máscaras que possibilitavam a crítica à sociedade civilizada do período.

Pertencente ao teatro ligeiro, uma mistura de cabaré, espetáculos de feira de circo intensamente imbricado com a vida cotidiana, Francisco Vasques, pertencente à baixa camada social, destaca-se nas casas de espetáculo carioca, por sua habilidade de escritor de comédias. Em 1869, escreve uma peça intitulada “O Zé Pereira Carnavalesco”, cuja cançoneta, de caráter paródico, toma as ruas da cidade às vésperas dos três dias gordos que antecedem à festa. Adentram assim, a construção de uma imagem da folia. E, em fins do Século XIX, surge o Zé Pereira, bloco carnavalesco que, dos espetáculos teatrais, vai às ruas, torna-se um dos maiores representantes da folia popular, desde meados do Século XIX, e símbolo da alegria e da liberdade da festa carnavalesca.

Como em Portugal, o Zé-Pereira constituía uma das faces do entrudo – e neles estão presentes vários dos elementos que integram as práticas carnavalescas do período: o ritmo [...] a ridicularização carnavalizada das classes superiores (no vestuário alusivo aos signos da hierarquia social ou no volume senhorial das barrigas), a pilhéria direta e a alusão pessoal presentes nos dizeres pregados aos chapéus.²⁵

Mas o tempo da transgressão, da alegria exacerbada, dos três dias de folia, quando o proibido era permitido e quase geral, vai se transformar para alguns intelectuais, políticos, que se preocupavam com os destinos da nação, com a regeneração do povo, um momento indesejável à exposição das diferenças.

²⁵ CUNHA, Maria Clementina Pereira. Op. Cit. p. 48.

Nesse momento, fim do Século XIX, a palavra *carnaval* assume uma conotação diferenciada de *entrudo*. Se, nesse momento, essa festa vai simbolizar a folia civilizada da elite, com seus préstitos²⁶, bailes, batalhas de confetes e serpentinas, vai designar, sobretudo, uma diferenciação social diante da população mais abastada.

O alto índice de prisões e de violência registrada pela polícia, nesse período gordo, reafirma o que tanto a imprensa quanto as autoridades desse período já vinham enfatizando: *"A máscara não serve só para os foliões, muitas vezes também presta o seu auxílio ao facínora, que aproveita a época do Carnaval para exercer uma vingança."*²⁷

O novo Século nascia e, com ele, o culto à civilização. E apoiando-se no discurso contra a violência, ficava terminantemente proibido o uso de máscaras, ofensa a cidadãos de bem (leia indivíduos pertencentes às classes altas da sociedade), às famílias, letrados agressivos às autoridades e personalidades públicas e brincadeiras que danificassem vestimentas e cartolas, aglomerados e correrias. Mas, a proibição parecia insuflar a criatividade dos brincantes de um tipo de festa que satirizava e questionava as práticas e o cotidiano.

Os brasileiros ficam radiantes e completamente fora de si durante esses dias. Alguns, moços e ricos, passeiam nas ruas com o único fito desse *amusement* aquático, fazendo-se acompanhar com negrinhos que trazem um completo sortimento de laranjinhas e bisnagas, dentro de grandes cestas [...]. Apesar de haver proibição, repete-se a mesma coisa todos os anos e nas esquinas até as pretas oferecem à venda enormes bandejas cheias de laranjinhas. [...] É preciso não demonstrar contrariedade, pois, se percebem que estamos zangados, então estamos perdidos. (CUNHA: 2001, 77)

Nem a polícia, nem as classes altas, com o seu poder financeiro, nem o discurso médico foram capazes de por fim às brincadeiras carnavalescas. O próprio

²⁶ Referimo-nos às representações de festas carnavalescas, sejam elas realizadas em ambientes fechados ou não.

²⁷ CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 31.

carnaval se transformara pela possibilidade de novas experiências que seus agentes vislumbravam nos préstitos carnavalescos.

As práticas carnavalescas reproduzidas no Século XVIII – jogos de limões de cheiro, esguichos de água e a utilização de máscaras para ocultar a identidade do indivíduo que a utilizava - são ressignificadas no tempo e no espaço social. A máscara, por exemplo, que aparecia, então, ligada à noção de crime e de violência, torna-se, no Século XIX, um dos símbolos de representação da festa carnavalesca, e sua riqueza simbólica passa a ser utilizada como símbolo de identificação carnavalesca e produtora de sentidos outros, personificando seu uso.

O Estado moderno brasileiro²⁸ apropria-se da festa carnavalesca, reconhecendo o seu poder de identificação entre os diversos grupos sociais e produz novas configurações para essa representação social, visando estabelecer um maior controle, autonomia e unidade sobre os significados instituídos para essa festa, conectando a vida cotidiana ao projeto nacional.

Considerando os estudos de Hobsbaw²⁹ sobre a tradição, é possível observar que, nesse contexto histórico e social, inventa-se uma tradição carnavalesca no Brasil, e seus ícones de identificação se tornam elo de conexão entre os tempos vividos, de maneira a projetar na reconstrução de seus símbolos, em tempos de transitoriedade universal, uma linguagem representativa da ideia de pertencimento nacional e de persistência sobre o tempo, um contínuo trabalho de interpretação, que se realiza para identificar os laços que ligam o presente e o passado, num contínuo processo de reconstrução de sentidos.

²⁸ O contexto aqui analisado refere-se ao período que vai de 1937 a 1945: regime político fundado no governo de Getúlio Vargas.

²⁹ HOBBSAWM, Eric. A Invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. A Invenção das Tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

1.2 – O discurso da tradição na modernidade

Uma parte de mim é todo mundo
 Outra parte é ninguém, fundo sem fundo
 Uma parte de mim é multidão
 Outra parte estranheza e solidão
 Uma parte de mim pesa, pondera
 Outra parte delira
 Uma parte de mim almoça e janta
 Outra parte se espanta
 Uma parte de mim é permanente
 Outra parte se sabe de repente
 Uma parte de mim é só vertigem
 Outra parte linguagem
 Traduzir uma parte em outra parte
 Que é uma questão de vida ou morte
 Será arte?³⁰

Estudar a identidade no período moderno é perceber as diversas formas que os atores sociais de cada grupo social empregam para se apropriar da heterogeneidade de discursos disponíveis com o processo da globalização, intercambiando tempos e lugares em um período de radicalização intensa. Não é possível falar de identidade a partir de um conjunto de traços fixos, estabelecidos pela noção de cultura universal ou essência nacional, pois a construção de identidade(s) se exacerba em uma multiplicidade de configurações e confluências internas e externas, que torna esse período tão singular de seus precedentes.

Se as identidades se tornam tão transitórias e fluidas na modernidade, se os espaços e fronteiras são indefinidos na era global, se os processos abstratos como língua, política, dinheiro e cultura são fluxos de interação que nos possibilitam compreender a dissolução da autonomia das tradições locais, como perceber a existência da tradição nesse novo tempo? Embora exista um processo híbrido na construção das práticas de sociabilidade, que norteiam as identificações sociais, essas transformações não se processam de forma incondicional e dispersa, elas estão localizadas em condições históricas e sociais inclusivas, que nos possibilitam

³⁰ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. XXXIX.

problematizar as articulações produzidas pela era moderna, para excluir ou superar as tradições e seus elementos de representação.

As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados Modernos se tomaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado. Mas essa multiplicação de oportunidades para hibridar-se não implica indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que as vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos imigrantes.³¹

Na tradição, suas representações simbólicas se constituem no tempo e no espaço de produção, necessárias à articulação de vínculos com seus interlocutores que, embora produzidas num processo de intensa transitoriedade, postulam características interpretativas em sua elaboração. Segundo Giddens (1997), a tradição e seu processo de ritualização das relações sociais têm de ser interpretados segundo a linguagem performativa que seu ritual lhes confere. Mas, essa interpretação é produzida não por um indivíduo laico, mas pelos guardiões da tradição, que servem de interlocutores das verdades que esse processo ritualístico contém e revela.

Os guardiões da tradição são produtores de sentido de uma verdade formular, produzida no que deve ser representado como instrumento de vinculação entre o passado e o presente. A ideia de verdade formular, presente nos processos sociais ritualísticos, como a festa carnavalesca encenada pelo Bloco da Saudade de Campina Grande, é o que confere legitimidade à sua existência, além do conteúdo normativo e moral presente nas tradições confeccionadas. Os componentes normativos de uma tradição, não necessariamente, precisam ser enunciados aos seus consumidores, posto que as interpretações são produzidas pelos guardiões da

³¹ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. XXIX.

tradição, que veiculam profundos investimentos emocionais da ação e da crença para legitimar sua autoridade.

Para Hobsbawm, embora a modernidade traga, em seu bojo, uma desarticulação das identidades locais, devido ao seu processo intenso e transitório das relações sociais e de seus símbolos, as tradições foram constituídas no período moderno para legitimar os sistemas de poder emergentes e, embora validem seu poder pelo tempo de existência, algumas foram instituídas muito recentemente ou se não inventadas, como observaremos mais adiante, ao contextualizar a cidade de Campina Grande-Pb, e como esse espaço se transfigura em lócus constituído a partir de elementos modernos e de novas tradições.

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. Alias, sempre que possível, tenda-se estabelecer continuidade com o passado histórico apropriado.³²

Toda vez que houver referências a um tempo ausente, produzidas por atores sociais, haverá interpretações portadoras de sentidos múltiplos ocasionadas pelos fluxos da modernidade. E o papel da "tradição inventada" seria o de instituir um elo de continuidade entre o passado e o presente, mesmo que este se apresente de forma muito dissimulada. As representações folclóricas, as festas populares ou cívicas, os monumentos e tantos outros símbolos, produzidos pelas culturas sociais, como instituintes de uma tradição, caracterizam-se como reação às novas configurações produzidas no presente, que constroem referências ao passado ou que impõem o seu próprio passado pela repetição. A esse respeito, vejamos o que diz a matéria do Jornal da Paraíba:

A começar pelo nome, a gente tem a impressão que está sentindo algo diferente, aquele algo a mais que mexe e remexe com o nosso coração,

³² HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. A Invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 09.

como se uma pessoa ao violão, ou numa cuíca ou num tamborim, começasse a arrancar acordes de uma música do passado, daqueles que povoaram os carnavais de antigamente: *"o teu cabelo não nega mulata, porque és mulata na cor, mas como a cor não pega mulata, mulata eu quero teu amor"* (...). É pecado sentir saudade? saudades de coisas boas que o tempo já levou? Não, não acredito que a saudade seja um sentimento negativo. Se é o "Bloco da Saudade", é que ele tem um objetivo maior, é resgatar os carnavais do passado aqui em Campina Grande, isto é importante, faz parte de nossa cultura popular.³³

Portanto, na linguagem da matéria, é a vontade de localizar no passado aquilo que o presente se ressentido de não ter mais. Esse passado é "localizado" para dar suporte às intencionalidades do presente.

O carnaval da "saudade", encenado pelo Bloco carnavalesco campinense, torna-se uma festa símbolo da identidade local, assumindo esse papel no discurso produzido pela tradição. Mas, o importante é perceber como grupos sociais de diferentes territorialidades e, portanto, de múltiplas referências no tempo moderno, vão produzindo, utilizando como referência os discursos instituídos ao passado, para estabelecer novas formas de identificação, diante da multiplicidade de transições vivenciadas no tempo presente, sem a completa perda, mesmo que artificial, do passado como território.

As tradições inventadas reproduzem em 'seus' elementos simbólicos o sentido de toda a representação. O caráter intransitório assumido pelo discurso da tradição normatiza as práticas e cristaliza as imagens pela repetição de suas práticas. Mas, como esse discurso da tradição é produzido, em grande parte, pelo trabalho da memória de seus interlocutores sociais, esse é um processo seletivo de reconstrução dos vestígios do passado. Como todo processo de lembrar exige escolhas, produzidas por nossas instâncias de significação, o trabalho de construção do passado abre possibilidades outras de se sentir o passado e ser representado:

³³ Jornal da Paraíba (Caderno Variedades) – Campina Grande-Pb, 07/04/1991. Título da matéria: Bloco da Saudade.

(...) o próprio aparecimento de movimentos que defendem a restauração das tradições, sejam eles tradicionalistas ou não, já indica essa ruptura. Tais movimentos, (...) nunca puderam desenvolver, nem preservar um passado vivo; estão destinados a se transformarem em tradições inventadas.³⁴

Esse movimento, elaborado pelas relações sociais, constrói múltiplas possibilidades de representações produzidas pelas culturas sociais, o que gera um maior alargamento das instituições modernas, produzidas para estabelecer um equilíbrio e um controle entre esses vários discursos produzidos e as estratégias utilizadas para validá-los, dentro de um constante processo de reelaboração.

A verdade formular produzida pela tradição, como já mencionado, utiliza-se dos guardiões para interpretar seus sentidos e significados e estabelecer uma autoridade de identificação entre seus consumidores. Os guardiões da tradição, em algumas manifestações culturais, aparecem como quase divindades, como “competentes” conhecedores e intérpretes das performances ritualísticas. Eles projetam, em suas práticas, um discurso legitimador de seus interesses, assim como os interlocutores que, ao consumir o discurso produzido pela tradição, legitimam sua autoridade.

1.3 – As representações culturais na modernidade

O patrimônio histórico e suas culturas tradicionais revelam suas funções contemporâneas quando, da perspectiva da sociologia política, indaga de que modo um poder duvidoso ou ferido teatraliza e celebra o passado para reafirma-se no presente. A transnacionalização da cultura efetuada pelas tecnologias comunicacionais, seu alcance e eficácia, são mais bem apreciados como parte da recomposição das culturas urbanas, ao lado das migrações e do turismo de massa que enfraquecem as fronteiras nacionais e redefinem os conceitos de nação, povo e identidade.³⁵

As manifestações culturais tradicionalistas, como o Bloco da Saudade, estabelecem, na atualidade, uma relação intensa com os dispositivos erigidos pelas

³⁴ HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. Op. Cit. p. 16.

³⁵ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 29.

instituições modernas, colocando em cena as apropriações articuladas para instituir um sentido e perpetuar uma ordem diante das contradições e dos conflitos sociais.

A distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais, como identificadores de uma cultura, confere-lhe distinções, sempre mais complexas do que parecem, mas é na apropriação de símbolos ritualísticos, como produtores de sentido, que os grupos ou indivíduos sociais legitimam sua autenticidade e lugar no contexto social. Os estandartes, a disposição das alas, as máscaras, as fantasias e as práticas que identificam a festa carnavalesca “tradicional” local e a personificação de seus produtores lhes inserem num discurso da tradição no mundo moderno.

Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos e dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de renovação quanto de distinção entre as múltiplas representações identitárias existentes. No mundo moderno, os bens culturais situam-se em cruzamentos, fusões, conflitos e contradições, o que lhes confere movimento e mudança.

A produção e o consumo de bens culturais transfiguram-se na era moderna, estabelecendo novas formas de apropriação de seus símbolos. Pierre Bourdieu é um dos diversos autores que estudam a cultura como demarcação das relações sociais e que analisa o consumo como um conjunto de processos socioculturais nos quais se realizam a apropriação e os usos dos produtos entre classes e grupos sociais, chamando a atenção para os aspectos simbólicos e estéticos da racionalidade consumidora.

A constante renovação de bens culturais, oferecidos pela velocidade com que as sociedades modernas operam, dá a ilusão de que esses produtos são acessíveis a todos. Porém, segundo Bourdieu³⁶, o acúmulo de bens de consumo muito específicos atesta o gosto e a distinção de quem os possui e se constituem num verdadeiro capital cultural ou simbólico, que não se apresenta em todo e qualquer cidadão.

A produção do capital simbólico serve, assim, como elemento de distinção entre as classes sociais, contribuindo para a reprodução da ordem estabelecida e para a sua perpetuação; produz formas materiais e concretas de poder; mecanismos nem sempre perceptíveis e não raramente naturalizados. Dessa forma, há uma realidade social objetivamente organizada na forma de espaços diferenciados que estruturam as ações e impõem regras e, conseqüentemente, autonomia a cada campo.

Em cada campo, pode-se atuar de várias maneiras, mas não de qualquer maneira, porquanto os indivíduos e grupos que portam interesses específicos interferem nesse processo de maneira a moldá-los. Essas ações são tecidas por influência das estruturas. Portanto, há uma dimensão subjetiva, sempre em aberto, profundamente informada pela objetividade do mundo, que não é imutável, mas, antes, permanentemente atualizável e modificável na ação, mesmo em sua reprodução.

Os espaços de sociabilidade são denominados de campos, o lugar da prática, onde as ações são construídas. O campo é o tabuleiro de um jogo e, ao mesmo tempo, o produtor de suas regras. Organiza-se como espaço que, relativamente, autonomiza-se, ganhando vida e dinâmica própria. Cada sociedade

³⁶ BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

vai configurando seus campos, que estabelecerão a topografia da realidade social, tornando-se forma e conteúdo.

Os campos se organizam em torno de interesses específicos, pois as regras e os interesses do campo são determinados pelo peso que cada agente e cada instituição constroem dentro desses espaços, o que Bourdieu³⁷ vai chamar de capital simbólico. Em um mesmo campo, os interesses serão, em alguma medida, comuns. Mas, como existem, dentro de cada campo, atores com mais e outros com menos capital simbólico, que é o que legitima o *status* de cada ator dentro do campo, as tensões para aquisição do capital simbólico são eminentes.

A tensão observada na polarização interna dos campos se dá em torno de determinados elementos em disputa. As regras fundamentais que legitimam o jogo são consensuais, esse será o pressuposto comum nas disputas internas dentro dos campos. As posições percebidas na disputa por legitimação são diferentes, mas são legitimadas por seus autores ao desejarem os mesmos elementos simbólicos que os distinguem

A sociedade vai se articular em torno de como os campos se relacionam, uma vez que eles não serão, de forma alguma, estáticos. Por isso sua interpretação da sociedade vai se dar mediante uma perspectiva multidimensional: como numa estrutura de relações objetivas entre os diferentes agentes:

Sistema de disposição duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente regulamentadas e reguladas sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro.³⁸

³⁷ BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

³⁸ BOURDIEU, Pierre. Pierre Bourdieu: sociologia. Renato Ortiz (org.). São Paulo: Ática, 1983. p. 15.

Para Bourdieu³⁹, o agente social (indivíduo ou grupo) está informado pelo *habitus*. É a partir de sua posição dentro do campo social que a estrutura social vai agir sobre o indivíduo ou grupo social, fornecendo-lhe capitais específicos de classificação. Diversos indivíduos convivem na mesma estrutura social, mas com possibilidades distintas de apreensão e percepção dos códigos de distinção. É a partir do *habitus* adquirido que esses atores sociais percebem a realidade e se referenciam para agir.

O *habitus* é disposição durável e enraizada, que vai se estabelecendo e se consolidando com a vivência do cotidiano. Não são códigos fixos ou permanentes, mas, de certa forma, duráveis e dotados de considerável consistência. São também códigos transponíveis, pois, como os sujeitos produzem relações com outros campos, estabelecem múltiplos significados a eles, equilibrados pelos capitais simbólicos adquiridos. A vida de um indivíduo será marcada por uma trajetória na qual ele vai transpondo *habitus* adquiridos em determinada experiência para outros, modificando-os à medida que os atualiza, tanto na prática objetiva quanto nas estruturas mentais. *“A interiorização, pelos atores, dos valores, normas e princípios sociais assegura, dessa forma, a adequação entre as ações do sujeito e a realidade objetiva da sociedade como um todo”*⁴⁰.

O que viabiliza a manutenção dessas dinâmicas, mesmo tensas e polarizadas, sem ser permanentemente questionadas como dinâmicas, consiste no que Bourdieu qualificará como poder simbólico⁴¹. O poder simbólico e a violência simbólica estão presentes em todos os campos, de tal maneira que não seja reconhecido em primeira instância. O capital, em cada campo, não se apresentará

³⁹ BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. Pierre Bourdieu: sociologia. Organizador: Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983. p. 15.

⁴¹ BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

cruamente, mas transmutado em formas simbólicas, que se autonomizam e se diferenciam de acordo com as relações sociais produzidas.

Os símbolos são os instrumentos por excelência de integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral.⁴²

Vale ressaltar que, para Bourdieu, as representações culturais, como práticas sociais, são características de um período com avançada divisão técnica e social do trabalho, que lhes confere ordenamento entre as instituições sociais produzidas na era moderna. Mas, o que acontece quando os signos (capitais) e os espaços (campos) que conferem poder, posição e legitimidade às estruturas se entrecruzam? Como explicar a utilização de símbolos que, antes, pertenciam à cultura erudita e hoje são absorvidos e misturados às práticas populares devido à intensificação dos processos comunicacionais da era moderna? Assim, ratifica:

As vanguardas levaram ao extremo a busca de autonomia na arte, e as vezes tentaram combiná-la com outros movimentos da modernidade – especificamente a renovação e a democratização. Seus dilaceramentos, suas relações conflitivas com movimentos sociais e políticos, seus fracassos coletivos e pessoais, podem ser lidos como manifestações exasperadas das contradições entre os projetos modernos.⁴³ (CANCLINE, 2006: 43)

Canclini⁴⁴ assevera que Bourdieu⁴⁵ considera a cultura popular como eco da cultura dominante - "a cultura seria um capital pertencente a toda a sociedade e que todos interiorizam através do *hábitus*. (...) desenvolvida em relação a um mercado simbólico altamente unificado"⁴⁶. Canclini nega tal unificação cultural e diz que nem as classes "dominantes" são tão eficazes para eliminar as diferenças e subordiná-las. A cultura e suas representações são formuladas e reformuladas pelos intercâmbios modernos.

⁴² BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. p. 10.

⁴³ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 43.

⁴⁴ CANCLINI, Néstor García. Op. Cit. 2006.

⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. 2005.

⁴⁶ CANCLINI, Néstor García. Op Cit. p. 274.

A cultura moderna se instituiu negando a tradição e os territórios, desarticulando os símbolos instituintes de sentido do passado, para estabelecer uma nova produção identitária e novos sentidos aos seus elementos de identificação que, embora as relações globais não dissolvam a autonomia dos campos culturais, suas relações de equilíbrio são constantemente influenciadas pela transitoriedade das relações modernas.

As formas "populares" da cultura, para Chartier⁴⁷, desde as práticas do cotidiano até as formas de consumo cultural, podem ser pensadas como táticas produtoras de sentido – os modos de uso identificam as táticas produzidas para legitimar e dar sentido. Há que se ressaltar que não são os conjuntos culturais estabelecidos como populares que validam sua identidade no mundo moderno, mas as modalidades diferenciadas, através das quais esses elementos são apropriados e, conseqüentemente, valorados.

Compreender cultura popular significa, então, situar nesse espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.⁴⁸

As normas produzidas para estabelecer distinção entre as diferentes representações culturais não se desenvolvem em um universo simbólico específico e separado, pois suas diferentes formas de representação e sentidos são legitimadas dentro do campo de atuação que é interpenetrado pelas intensas mudanças e transitoriedades vivenciadas no contexto atual.

Embora os grupos sociais produzam um discurso de legitimidade e autenticidade em relação as suas representações, o autêntico é uma invenção

⁴⁷ CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A. 1985.

⁴⁸ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. p. 07.

moderna e transitória, instaurada na modernidade, sobre o evidente temor apresentado de intensa desterritorialização das culturas locais.

As tensões construídas dentre os espaços de produção dessas identidades são também articuladoras das capacidades inventivas dos indivíduos e/ou grupos culturais. O popular também é uma construção com interesses e estratégias bem definidas, que se utilizam das instituições modernas e de suas relações de força para instaurar legitimidade ao seu discurso, num jogo de usos e reapropriações. Como informa Canclini, "as interações entre hegemônicos e subalternos são palcos de luta, mas, também, onde uns e outros dramatizam as experiências da alteridade e do reconhecimento."⁴⁹

O Bloco da Saudade de Campina Grande-PB, instituído nessa cidade, em 1991, por Eneida Agra Maracajá, juntamente com um grupo de artistas locais, constrói sua identidade no discurso da tradição, utilizando, como referência temporal, as festas carnavalescas vivenciadas em Campina Grande-Pb no início do Século XX.

Nós, que constituímos o Bloco da Saudade, pretendemos resgatar a identidade do carnaval nacional, do carnaval campinense, como manifestação autêntica do povo brasileiro, estimulando a formação e uma consciência crítica, parte importante no processo de resistência cultural, fugindo aos modismos e estrangeirismos que desfiguram e abastardam, descaracterizam e anulam o autêntico carnaval brasileiro⁵⁰.

Os elementos identitários e distintivos que caracterizam a imagem produzida pelo Bloco da Saudade são representados de forma a instituir legitimidades ao seus consumidores. A alusão produzida aos 'aureos' carnavais do passado e, conseqüentemente, aos grupos sociais produtores dessas práticas de sociabilidade, são significativos em relação à identidade que o bloco constrói em

⁴⁹ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.279.

⁵⁰ Eneida Agra Maracajá. Presidente Fundadora do Bloco da Saudade de Campina Grande. Entrevista realizada em Campina Grande, em 26 de setembro de 2005.

nova relação espaço-tempo, em que seus símbolos incorporam, nessa representação, o discurso do popular para poder legitimar sua hegemonia.

As músicas, as fantasias, as marchas carnavalescas, os mitos e seus personagens, todos esses símbolos são utilizados na construção de uma identidade carnavalesca tradicional, que institui o Bloco da Saudade como manifestação cultural tradicional no espaço campinense e o legitima em um tempo e um espaço transitório, de constantes e indefinidas interlocuções, que resultam de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercambiadas pelos múltiplos agentes e processos de comunicação.

Capítulo II – ENREDO

BLOCO DA SAUDADE: UMA DINÂMICA DE REINVENÇÃO

Neste capítulo, reflito sobre a construção identitária de uma das festas mais importantes e populares realizadas no Brasil - o carnaval. E para discutir os significados do sentimento de pertença dessa festa momesca, que ganha *status* de festa símbolo da alma nacional, articulei nosso estudo através do Bloco da Saudade de Campina Grande-PB, surgido em 1991, e portador de um discurso que visa ao “resgate” da identidade cultural local, através da representação dos antigos carnavais ocorridos no começo do Século XX nessa mesma cidade.

Hoje, a festa assume um aspecto muito particular. O evento articula-se diretamente na lógica da sociedade do consumo, prezando pelas características mercadológicas de produção de símbolos e imagens geradores de sentidos. No entanto, podemos afirmar que, através dos seus elementos simbólicos, no Brasil, a festa carnavalesca é símbolo da identidade nacional, com características singulares de irreverência, sátira, alegria exacerbada e comunhão, em que a “quebra de hierarquia” se torna singular e a intitula de “festa de todos”. Neste estudo, o objetivo é o de perceber como esse processo é construído pelos seus agentes sociais e como eles elaboram, no plano valorativo de sentidos, novas práticas de representação da festa carnavalesca.

Para Canclini⁵¹, na América Latina, a dinâmica das festas assume um registro que absorve a ideia da transformação das antigas festas no momento em que elas estão sendo arquitetadas, segundo certos pressupostos da indústria cultural, mas que seus múltiplos significados transcendem o caráter meramente

⁵¹ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

mercadológico de transformar as práticas culturais “tradicionais” em produto. Tais projeções são, também, construções de sentido que interagem e se relacionam com outras construções e significados existentes no imaginário social, num jogo de ressignificações.

Sem desconsiderar as assimetrias e distanciando-se da ideia de dicotomia cultural, entre a cultura erudita e a cultura popular⁵², de estabelecer uma identidade fixa para a festa aqui estudada, ou de classificá-la de acordo com a posição econômica que seus integrantes ocupam, buscarei entender as experiências culturais não como pertencentes a lugares estáticos e definidos, encaixotados, mas como híbridos, transitórios e mutáveis, que estabelecem relações de poder entre os grupos, produtoras de ligas culturais, cujos elementos estão incorporados uns nos outros, como processos híbridos que se produzem em meio à heterogeneidade social. “(...) *na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja pura ou plenamente homogênea*”⁵³.

2.1 – Os sentidos da festa e do festejar

A festa carnavalesca, signo de festa tradição do país, tornou-se símbolo de brasilidade através do tempo. Por meio dos seus ritos, representam, de forma singular, a construção da “verdadeira alma nacional”, que contém todas as prerrogativas que esse conceito possa ter: autenticidade, valorização dos costumes, transmissão, perpetuação e vínculo emocional com o vivido.

⁵² LIMA, Marinalva Vilar. Loas que Carpem: a morte na literatura de folhetos. Tese de Doutorado. Departamento de História – USP. São Paulo, 2003.

⁵³ CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 19.

A partir do Século XX, no Brasil, o carnaval vai se tornar muito mais que o lugar da inversão e se configura como um elemento (uma possibilidade) de constituição de uma identidade nacional, que não fuja ao padrão eleito como cortês pela sociedade autorizada do período, mas que ajuste as mentalidades às novas exigências de um Brasil moderno, de uma ideologia nacionalista, que suplante a sociedade brasileira como um todo e materialize a ideia de um bloco nacional que agrupe diversos grupos e classes sociais.

No Rio de Janeiro, as escolas de samba ganham visibilidade em todo o país e levam consigo o ritmo que virou símbolo nacional. A manutenção da tradição de uma escola de samba era seu passaporte para uma excelente apresentação: quanto melhor ela traduzisse as origens e a cultura de sua comunidade no desfile, maiores seriam sua visibilidade e sua glória. Destaca-se, aqui, o de cultura popular folclorista, que recupera, invariavelmente, a ideia de tradição, seja na forma de memória coletiva ou na perspectiva de tradição-sobrevivência que age dinamicamente no mundo da práxis. E essa ênfase no caráter tradicional do patrimônio popular sugere, por vezes, uma posição conservadora diante da ordem estabelecida.

O Estado aparece como um guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações e ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes.

⁵⁴

Como forma de limitar e controlar aquilo que afirmava ser um perigo para a manutenção da ordem, o Estado se utiliza da festa carnavalesca para promover a integração regional, procurando, na folia, os sinais de uma identidade possível, definindo seu perfil e dirigindo o Brasil para um futuro considerado desejável pelas elites do período: o governo populista de Getúlio Vargas institucionaliza o carnaval

⁵⁴ ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.100

como festa de todos. O carnaval, e em particular, o carnaval carioca (escolas de samba), tomava a cena como o autêntico símbolo da cultura nacional, constituindo suas representações, em uma das principais fontes de identidade cultural.

(...) o carnaval autenticamente brasileiro, que corresponderia ao momento do chamado populismo e da incorporação dos negros e trabalhadores pobres, com seus velhos ranchos e cordões, ao cenário político da nação, sob Vargas – no qual o zé-pereira, coitado, foi dado como desaparecido, engolido pelo novo pacto político e pela simbiose cultural que fez do carnaval das escolas de samba uma expressão da nacionalidade.⁵⁵

O ideário político de modernidade, pregado pelo Presidente Getúlio Vargas, respaldava-se na necessidade de um ajustamento orgânico comum, por meio do qual enriqueceria o todo cultural brasileiro, procurando agregar à tradicional festividade uma organização perfeitamente moderna, coerente com as diretrizes de seu projeto de incorporação das massas urbanas. E como nos diz Bourdieu:

Se o Estado pode exercer uma violência simbólica é porque ele se encarna tanto na objetividade, sob forma de estruturas e de mecanismos específicos, quanto na subjetividade ou, se quisermos, nas mentes, sob a forma de estruturas mentais, de esquemas de percepção e de pensamento. Dado que ela é resultado de um processo que a institui, ao mesmo tempo, nas estruturas sociais e nas estruturas mentais adaptadas a essas estruturas, a instituição instituída faz com que se esqueça que resulta de uma longa série de atos de instituição e apresenta-se com toda a aparência do natural.⁵⁶

O Estado moderno encontra no júbilo carnavalesco um campo propício à legitimação de sua dominação, através da produção de símbolos culturais representativos que, percebido pelos seus agentes sociais, atribui-lhes valor e legitimidade, e todo questionamento crítico sobre seu emprego e seu funcionamento tende a ser percebido como traição e sacrilégio.

Essa trama social consciente oculta os mecanismos reais e leva os indivíduos a perderem, temporariamente, o peso desigual entre os participantes e os que instituíram as regras sociais que com elas se beneficiam, ou seja, uma postura consciente sobre o controle das ações sociais. O Estado idealiza que a conquista

⁵⁵ CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). Carnavais e outras frestas – ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002, p.387.

⁵⁶ BORDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.97-98.

“não teria se concretizado caso não fizesse acompanhar por um universo simbólico que legitimasse e atingisse todas as camadas sociais e os grupos étnicos formadores da estrutura social.”⁵⁷

A festa apresenta-se como reflexo de uma sociedade com intenções políticas bem definidas e coercitivas, controladas pelo aparelho ideológico estatal, ou seja, o espaço festivo do carnaval não está desassociado do contexto político do Estado, é realimentado na multiplicidade de significados simbólicos dos discursos e das práticas codificadas para legitimá-lo.

O conceito de tradição vai representar para o Estado um dos suportes identitários que constituem a festa carnavalesca, um dos símbolos de identidade nacional, e a reprodução e reafirmação dessas práticas carnavalescas através do tempo é o que possibilita sua existência, na pretensão de manter laços de identificação com sua origem. Mas a festa carnavalesca transformou-se processualmente no decorrer do tempo, de maneira a não conservar as mesmas características desde o entrudo (entrada) até os dias atuais, a não ser através dos signos de alegria e diversão. A transformação dessas práticas ritualísticas simboliza quebra, troca ou criação do novo, transformações e permanências na reconstrução de significados.

2.2 - Campina Grande: a cidade cenográfica

Campina Grande está localizada na região oriental do Planalto da Borborema da Paraíba, distante 120 km da capital do Estado, João Pessoa. Povoada nos fins do Século XVII, teve sua emancipação política decretada em 11 de outubro de 1864, pela lei Provincial nº 127 (ALMEIDA, 1962, PÁG. 132). Entre as

⁵⁷ ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Festas: máscaras do tempo, entrudo, mascarada e festa no carnaval de Recife. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 1996. p. 48.

décadas de trinta e quarenta, teve grande destaque econômico, político e cultural no Estado. Essa importância foi reconhecida pelo grande comércio algodoeiro desenvolvido nesse período. Na era do “ouro branco”, Campina chegou a dividir, juntamente com Liverpool, na Inglaterra, o primeiro lugar no comércio algodoeiro internacional, onde seria industrializado.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia (IBGE), analisado em 2008, Campina Grande tem 381,422 habitantes (densidade demográfica de 597,9 hab/km²). Em 1991, o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) campinense era de 0,647, subindo para 0,721 em 2000. Campina viu crescer sua população de 20 mil habitantes, em 1907, para 130.000, em 1939, o que representa um crescimento de 650% em 32 anos.

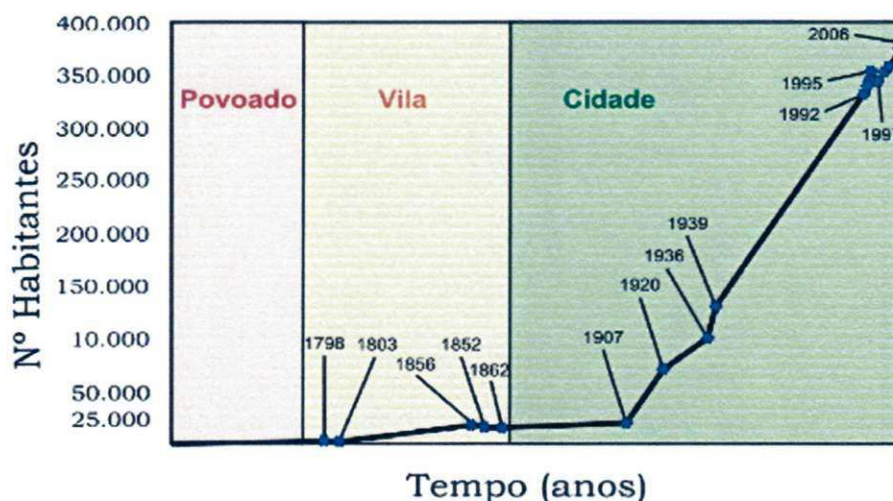


Figura 01: Gráfico da população de Campina Grande-Pb, Brasil, ao longo dos anos. Data: 22 de janeiro de 2007. Acervo documental da autora.

Vários fatores contribuíram para que Campina Grande se tornasse um importante entreposto comercial no início do Século XX. Entre eles, destaca-se a posição geográfica privilegiada, em que interligava o interior à capital do estado e comerciava a produção de algodão de estados vizinhos como Pernambuco, Rio

Grande do Norte e Ceará (comerciantes algodoeiros do período), arrebanhando também quase que a totalidade da produção de algodão de estados como Piauí e Maranhão.

Diante de tamanha visibilidade proporcionada pelo comércio algodoeiro, Campina Grande se tornou o Eldorado nordestino. Nesse período, atraiu um grande número de migrantes "aventureiros comerciais", que a vislumbravam como próspera ao desenvolvimento, embora, não tivesse infraestrutura, como saneamento de água, esgoto e energia elétrica, tornando presente apenas no governo de Argemiro Figueiredo, no ano de 1937, e de forma deficitária, devido ao grande aumento populacional da cidade no período.

A prosperidade econômica de que Campina Grande desfrutava, nesse começo de Século, trouxe a necessidade de se desenvolverem políticas públicas que comportassem não só a expansão física da cidade, como também os conflitos existentes entre as classes sociais, a partir da construção de projetos organizacionais diferenciados. Os códigos de sociabilidade produzidos por esses grupos delimitavam tanto as fronteiras de convívio - o centro da cidade era reservado para a elite econômica e política - quanto o consumo de práticas culturais em momentos de lazer e diversão.

O discurso de ímpeto modernista narrado pela elite econômica e política campinense, que se considerava a promotora do progresso e do desenvolvimento local, delimitava fronteiras ao nomear as práticas consideradas nocivas ao desenvolvimento de civilidade almejada.

As tensões diárias que marcavam sua existência e que se exteriorizavam na forma de conflitos nas horas de diversão tinham fundamentos mais profundos do que a simples passividade, embriaguês ou falta de educação dos moradores dos bairros mais afastados do centro (...); tensões fruto do

mau entendimento das expectativas dos moradores dos bairros em relação aos equipamentos urbanos modernos e aos espaços de recreação.⁵⁸

O desenvolvimento cultural campinense esteve atrelado ao desenvolvimento econômico, proporcionado pelo comércio algodoeiro. Entre essas representações, destacamos a construção do “Cassino Eldorado”, em 1937, que acolhia um público seletivo, pois só entravam aqueles que trajassem paletó e gravata, delimitando, dessa forma, seus frequentadores e as fronteiras sociais erigidas. O “Cassino Eldorado” fica famoso por suas atrações e pela beleza das mulheres que frequentavam seu salão.

Os senhores do algodão construíram na Rua Maciel Pinheiro, o Cine Teatro Apolo, que tinha um estátua de louça do Deus Apolo trazida de Paris, como símbolo de progresso econômico e adequação ao modelo europeu de modernidade. O dinheiro era tanto o que eles trouxeram em 1925, a maior atriz brasileira de todos os tempos, a maior atriz do teatro brasileiro, um mito, que era Itália Fausta – atriz exclusiva do Teatro Municipal de São Paulo e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A primeira vez que ela saiu do eixo Rio-São Paulo foi para se apresentar em Campina Grande no Teatro Apolo, um teatro em estilo neo-clássico, estilo francês, lindíssimo. Você vai ver a Companhia de Operetas de Vicente Celestino, chegada aqui de trem, bancada e patrocinada pelos senhores do algodão.⁵⁹

O período carnavalesco era outro momento de grande movimentação na cidade e do estabelecimento de fronteiras entre os grupos sociais. Nos bairros afastados do centro da cidade, bares, casas de jogos, difusoras e *cabarés* produziam bailes carnavalescos para os moradores das ditas imediações. As festas animavam os bairros e serviam como atrativo para os moradores que não tinham como se deslocar para o centro da cidade, com o objetivo de apreciar os préstitos carnavalescos produzidos pela elite local.

A maioria dos frequentadores das festas momescas realizadas nos bairros campinenses era composta de populares moradores e circunvizinhos,

⁵⁸ SOUZA, Antônio Clarindo Barbosa de. Arrochar a titela, chambregar e criar um furdunço: divertimentos e tensões sociais em Campina Grande (1945-1965). In: Vários autores. A Paraíba no Império e na República: Estudos de História Social e Cultural. João Pessoa: Ideia, 2003, p.195.

⁵⁹ Walter Tavares. Ex-diretor do Museu Histórico de Campina Grande – PB. Entrevista realizada em 14 de maio de 2009. Campina Grande, PB.

trabalhadores da indústria têxtil, da estação ferroviária *Great Western* e dos depósitos de algodão instalados nas proximidades.



Figura 02: Antiga Estação Ferroviária Great Western. Campina Grande – PB.

Tanto os bailes, quanto outros espaços de convívio e diversão eram lugares em que códigos de sociabilidade eram produzidos para sua identificação ao coletivo e que se diferenciavam dos discursos produzidos pela elite, já que eram constantes nos registros policiais divulgados pela imprensa local casos de violência, a maioria dos quais envolvia embriaguês e casos amorosos e que ganhavam alta repercussão como exemplos de condutas condenadas e que não favoreciam ao ideal de civilidade proposto para a cidade.

(...) Ser do bairro não é a mesma coisa que estar nele. Os que são, os que se reconhecem como membros do 'pedaço' possuem um conjunto de memórias afetivas, lembranças das brincadeiras de infância, talvez do primeiro amor, da pequena igreja que existira ali no começo da povoação e que depois foi destruída; das gameleiras que já não existem mais e à sombra das quais os mais velhos não podem mais conversar.⁶⁰

⁶⁰ MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998. Apud SOUZA, Antônio Clarindo Barboza Op. cit. p. 191.

Já os préstitos carnavalescos da elite concentravam-se, basicamente, no “Campinense Clube”, no “Grêmio Renascença 31” – o “Clube 31” - e nas Ruas Monsenhor Sales e Maciel Pinheiro, atual Rua comercial campinense, que também tinha o codinome de “QG da Folia”.



Figura 03: Bloco Carnavalesco do Grêmio Renascença 31. Final da década de 1920.

Essas ruas eram enfeitadas de confetes e serpentinas, na passagem dos carros alegóricos e de foliões com ricas fantasias, que faziam o curso ⁶¹. A brincadeira consistia no desfile de carruagens enfeitadas e, posteriormente, de automóveis sem capota. Ao se cruzarem, os ocupantes dos veículos, compostos, geralmente, de grupos fantasiados, lançavam uns nos outros confetes, serpentinas e esguichos de lança-perfume. Por sua própria natureza, o curso era uma brincadeira exclusiva das elites, que possuíam carros ou que podiam pagar seu aluguel nos dias

⁶¹ Curso carnavalesco, ou simplesmente curso, é o nome que os passeios das sociedades adquiriram no início do século XX carnavalescas do século XIX

de carnaval. Em Campina Grande, podemos destacar alguns nomes que se destacaram na organização desses eventos, entre eles, o compositor Lourenço da Fonseca Barbosa e Manuel Alexandrino Belo - o Neco Belo.⁶²

Que saudade do velho carnaval campinense! Das limas de cheiro, dos barulhentos Zé Pereiras, que de manhãzinha já percorriam as ruas centrais, dos préstitos alegóricos dos Clubes Caçadores e Beija-Flores, Vassourinhas, Maracatus, Bumba Meu Boi e Caboclinas.⁶³

A diferença existente entre esses espaços de sociabilidade encontra respaldo no conteúdo dos materiais publicitários locais que produziam para as festas realizadas nos bairros distantes do centro da cidade, uma imagem de vulgaridade e de conflitos. Essas narrativas que nomeiam a si e ao outro no momento de sua construção, como forma de instituir diferenças e limites entre esses espaços. Enunciar os préstitos carnavalescos que ocorriam no centro da cidade, como espaços da brincadeira carnavalesca e da família campinense, é nomear o outro como estrangeiro, e suas práticas, como inadequadas ao projeto de civilidade idealizado para a cidade. Esse projeto regulamenta práticas culturais e elege edificações como símbolos de poder.

Como exemplo dessas edificações, destacamos o prédio 31, localizado na Rua Monselhor Sales, construído no início do Século, e que se tornou um dos mais frequentados espaços de sociabilidade da elite campinense. Entre eles, o "Grêmio Renascença 31", clube que reunia políticos, comerciantes e intelectuais destacados da cidade, produziam novos significados aos espaços de vivência do grupo.

O Grêmio Renascença teve sua determinação nascido de grupo carnavalesco denominado 31, composto de cidadãos, de rapazes alegre que desejaram delimitar o convívio prazenteiro de seus pares na esiguidade

⁶² Esses nomes foram recorrentemente citados nas entrevistas realizadas com foliões e com alguns membros da diretoria do Bloco da Saudade, além de serem referências em obras como: DINOÁ, Ronaldo. Memórias de Campina Grande. Campina Grande: Gráfica Rocha, 1993; e PIMENTEL, Cristino. Abrindo o livro do Passado. Campina Grande: Teone, 1956.

⁶³ DINOÁ, Ronaldo. Memórias de Campina Grande. Gráfica Rocha: Campina Grande, 1993, p.439.

dos dias consagrados ao momo. Desejaram e o fizeram com galhardia na fundação do Grêmio Renascença que era o prolongamento do outro.⁶⁴

A partir da década de 50, o crescimento econômico campinense começa a diminuir significativamente, influenciado pela seca desse período, que afeta não só esse município paraibano como também outros do estado nordestino, o que reduz drasticamente a receita estadual e provoca um maior controle fiscal sobre a entrada e saída de mercadorias. Esse controle fiscal, aliado às possibilidades de venda direta com as fábricas do sul do país, facilitada pelos meios de transporte e pavimentação de estradas, enfraqueceu a figura do intermediário, que era o negociante campinense.

A partir da década de 70, Campina Grande começa a sofrer sua decadência econômica de base comercial, tornando seu comércio sazonal⁶⁵, mas tendo que construir para si, a partir de então, novas alternativas de ascensão econômica e de destaque no Estado.

A indústria do turismo (...), surge como uma alternativa econômica para o município de Campina Grande-PB que, principalmente a partir da década de 80, assiste a um contínuo declínio econômico, após a perda de sua autonomia, principalmente de polo centralizador do comércio no interior do estado da Paraíba e até mesmo da região nordeste.⁶⁶

Hoje, Campina Grande também é conhecida pelo turismo de eventos, de grande renome nacional, a saber: produtora de uma das maiores festas juninas do nordeste, instituído desde 1983, "O Maior São João do Mundo" - *slogan publicitário*: Os festejos juninos de Campina Grande concentram-se, principalmente, no Parque do Povo, local onde é montado um cenário com barracas, comidas típicas, ilhas de forró e múltiplas atrações. Esse evento tem uma duração de trinta dias e recebe, nesse período, seu maior número de turistas; o "Encontro para Nova Consciência",

⁶⁴ Dr. Freire Filho. Almanaque de Campina Grande. s/d.

⁶⁵ O comércio campinense cresce apenas nos períodos esporádicos de festa, como: São João, Micarande e festas de fim de ano.

⁶⁶ LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. A fábrica dos sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano. João Pessoa: Ideia, 2002, p.34.

criado em 1991, é realizado durante o período de Carnaval, e tem como principal objetivo promover a discussão sobre o patrimônio cultural imaterial entre diferentes culturas e tradições); a “Micarande”: carnaval fora de época, instituído em 1991. Depois de Feira de Santana, na Bahia, foi a primeira cidade a reinventar o carnaval fora de época, tornando-se um dos maiores eventos turísticos do Brasil. A micareta era realizada no mês de abril, mas alterou sua programação no ano de 2009, para o mês de outubro, já que todos os principais eventos turísticos da cidade se concentravam no primeiro semestre do ano); e o “Festival de Inverno”, realizado nos meses de julho e agosto: evento que teve início em 1975 e tem como objetivo estimular e divulgar grupos culturais e artísticos locais de dança, música e teatro, além de compor em sua programação a apresentação de diversos grupos culturais de outros estados e regiões. Hoje, as apresentações do festival são realizadas em vários locais da cidade - no Teatro Municipal Severino Cabral, na Praça da Bandeira, na Praça Clementino Procópio e no teatro do SESC - Centro.

É nesse contexto de transformações econômicas, sociais e políticas que o Bloco da Saudade integra-se como elemento significativo na construção de novos símbolos e imagens de Campina Grande.



Figura 04: Reportagem sobre o Bloco da Saudade e o seu resgate dos velhos carnavais. Diário da Borborema, 01 de Abril de 1995 (sábado). Pág. s/n

O Bloco da Saudade é um bloco carnavalesco, fundado em 1991, na cidade de Campina Grande-PB, pela teatróloga Eneida Agra Maracajá, juntamente com um grupo de artistas e intelectuais locais. O discurso proferido por seus organizadores visa restabelecer, dentro do contexto local, o "resgate" e a valorização do carnaval brasileiro, entendido por eles como fenômeno de massa e festa espontânea, que representa a sociedade brasileira em sua "essência". Essa iniciativa parte de um contexto muito próprio, no qual a presidente fundadora do bloco, Eneida, caracteriza-o como um período em que a verdadeira tradição carnavalesca local está sendo substituída pelo modismo dos carnavais fora de época, como a Micarande, idealizada pelo publicitário Lucas Sales e concebida como fonte alternativa de receita para o município, no governo do então prefeito, Cássio Cunha Lima em 1991.

O Bloco da Saudade constrói sua representação identitária na apresentação de símbolos que configuram uma unidade social, elegendo o tempo do confete, da serpentina e do corso, "autênticos" representantes da cultura do povo campinense. O outro se estabelece nesse discurso do eu pertencente, como o

Nesse processo, a mídia tem um significado bastante representativo, diante das imagens produzidas para a festa, gerando uma complexa rede de relações e interesses. Em Campina Grande, essas relações se estabelecem em vários planos, antes e durante o evento, através de programações específicas na mídia eletrônica e impressa. As rádios, as TVs locais e regionais, assim como *outdoors*, folhetos e jornais impressos, como o caso do Jornal da Micarande, produzem informações mediadoras de interesses econômicos e políticos, para o consumo da festa, e, como nos diria Marques de Melo, o clima de festa é, em grande parte, construído pelos meios de comunicação, mas também tem sido seu agente fomentador. Segundo ele, *“as festas passam a ter valor conteudístico, preenchendo espaços na programação nas emissoras de rádio e TV, bem como motivando reportagens e coberturas especiais nos jornais diários ou revistas semanais”*⁶⁹

2.3 – Carnaval campinense: espaço de memória

[...] um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem, é preciso começar a desmontar, demolir essa montagem, desestruturar essa construção e analisar as condições de produção dos documentos monumentais.⁷⁰

Esses símbolos e figuras, que formam um conjunto de imagens que compõem o cenário da festa, são responsáveis pela mediação de sentido e pela formação do imaginário social da festa. São imagens construídas, agrupadas e entrelaçadas a outras imagens que produzem, dessa forma, valores e sentidos em suas significações sociais.

⁶⁹ MELO, José Marques de. As festas populares como processos comunicacionais: roteiro para o seu inventário, no Brasil, no limiar do século XXI. In: Anuário da UNESCO/UMESP de Comunicação Regional. Ano 5, n. 5. São Bernardo do Campo, SP: UMESP, 2001. p. 114.

⁷⁰ LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.p. 104.

O Bloco da Saudade produz essas imagens temporais e nutre-se delas na construção de lugares para sua teatralização, nomeando os espaços de memória que formam um simulacro de imagens geradoras de sentido em sua significação, como reproduzindo em seu percurso os ditos caminhos tradicionais do carnaval campinense no centro da cidade. São eles: as Ruas Maciel Pinheiro e Monsenhor Sales que, nas décadas de 1930 a 1960, eram consideradas o QG da folia carnavalesca campinense elitista; “O Beco 31”, assim intitulado devido a seu prédio mais famoso, na memória carnavalesca campinense, o Edifício 31, onde se localizava a Fruteira, ponto comercial que, a partir da década de 1920, tornou-se reduto da boemia de comerciantes, políticos e intelectuais locais; e os clubes “Campinense Clube” e “Grêmio Renascença 31”, que recebiam, em suas festas momescas, a alta classe campinense.

Esses espaços são produtores de imagens e de práticas simbólicas de construção de significados, que se inscrevem na construção da memória coletiva e, conseqüentemente, constroem o imaginário da festa. Para Le Goff⁷¹, esses monumentos formam a herança do passado, ao mesmo tempo em que evocam a perpetuação da recordação e da tradição. Reinventam testemunhos, como resultado do esforço que as sociedades e os grupos sociais fazem para impor ao futuro determinadas imagens de si próprios ao imaginário coletivo, com o objetivo de que se perpetuem diante dos outros e das gerações presentes e futuras.

2.3.1 Ruas Maciel Pinheiro e Monsenhor Sales

A Rua Maciel Pinheiro, também conhecida como Rua da Feira, Rua Uruguaiana e Rua Grande, é uma das ruas mais antigas e importantes do centro da

⁷¹ LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

cidade de Campina Grande, onde acontecem as principais festas de ciclo da cidade: a Festa da Padroeira, Natal, Ano Bom e os préstitos carnavalescos.

Nessa espacialidade, relações foram instituídas, códigos foram produzidos e símbolos foram edificados como pertencentes a uma cultura local, embora esses símbolos reproduzissem muito mais a hegemonia política e econômica da oligarquia local do que uma identificação comum entre os grupos sociais que constituíam a cidade. E por ser um espaço socialmente instituído de grande valor representativo, o centro comercial de Campina Grande também é legitimador das relações de poder construídas entre os indivíduos.

Os novos sentidos produzidos no espaço são imagens construídas entre os conflitos e os interesses por disputa, tensões geradoras de novas práticas e de novos símbolos que reproduzissem o poder vigente. Nessa área, a arquitetura em estilo *Neo Clássico*, que desenhava a maioria dos prédios existentes no centro de Campina Grande, foi substituída pelo estilo Art Déco, movimento instituído no início do Século XX, nos países europeus, que simboliza um novo *design* e um movimento de mistura de vários estilos, mas, sobretudo, um estilo moderno, um novo momento de percepção e construção de identificação.

Essa reforma estrutural e arquitetônica vivenciada em Campina Grande foi produzida no governo do Prefeito Vergniaud Wanderley, a partir de 1935, em que, como meta de governo, propunha uma nova concepção de administração pública, vinda para modernizar esteticamente a cidade e, simbolicamente, desarticular o repositório das velhas práticas e alianças políticas locais.⁷²

A Rua Grande, ou Maciel Pinheiro, que se iniciava no cruzamento com a Rua da Matriz e terminava na Praça Epitácio Pessoa, foi num primeiro momento alinhada, levando ao desaparecimento da praça e à destruição da base do monumento em homenagem ao ex-presidente do País que chefiara

⁷²SOUSA, Fábio Gutemberg Ramos B. de. Cartografias e imagens da cidade: Campina Grande - 1920-1945. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2001

nas décadas de 10 e 20 a política oligárquica estadual. Essa primeira empreitada não atingiu apenas o símbolo da memória do ex-chefe oligarca, mas também o de seus aliados e sucessores locais. No alinhamento da Rua que ao fim desembocava na praça foram marginalizados também dois outros símbolos da política da República Velha: o sobrado do ex-prefeito Cristiano Lauritzen, aliado e amigo de Epitácio Pessoa, e o antro em que se reunia a elite para suas festas, tertúlias e teatralizações, o Pavilhão Epitácio Pessoa. Os dois prédios, sobrados de dois pisos de características coloniais, que centralizavam a praça, existem até os nossos dias, mas foram devidamente escondidos e secundarizados por construções de dois pavimentos em estilo *décor*, que se destacavam na nova métrica da Rua.⁷³

Os monumentos erigidos pelos grupos sociais, em forma de simulacro, são alicerces de sua identidade. Na memória, essas imagens são os vestígios do tempo, da tradição, da saudade. A festa carnavalesca do Bloco da Saudade constitui, como seus símbolos, os signos e as práticas de sociabilidade produzidas no passado, como forma de legitimar sua representação da tradição, um conjunto imagético que faz as mediações de sentido, integrando fragmentos do imaginário individual ao imaginário social, o que proporciona aos integrantes da festa do Bloco da Saudade a ideia de pertencimento e de identificação da cultura local, tornando seus símbolos monumentos, erigidos num novo contexto social.



Figura 06: Rua Maciel Pinheiro, na década de 1940. Notar a arquitetura em Art Decó, empreendida pelo Prefeito Vergniaud Wanderley, a partir de 1935. Acervo da autora

⁷³ BEZERRA DE SOUZA, Fábio Gutemberg Ramos. Campina Grande: Cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23 n. 46, p. 71-72, 2003.

A Rua Monsenhor Sales também era conhecida, no começo do Século, como Beco da Onça, por causa da onça que ali era exposta como caça níqueis. A Rua deve sua identidade ao circuito dos antigos carnavais campinenses, pelo fato de lá estar localizado um dos mais importantes prédios da identidade elitista campinense, o prédio da "Fruteira de Cristiano Pimentel" que, depois, passou a abrigar a sede do "Grêmio Renascença 31", que teve esse nome porque foi fundado por 31 personalidades da sociedade e que, posteriormente, instalou-se no mesmo espaço a Livraria Pedrosa.

A "Fruteira" foi fundada em 1928 por Cristiano Pimentel. Era um bar que aliava a venda de frutas à presença da boemia da cidade. Os intelectuais, comerciantes e políticos da cidade tinham o espaço da "Fruteira" como um ambiente de discussões políticas, literárias e formadoras de relações de amizades, além do intenso comércio que se concentrava nas redondezas. As narrativas sobre o edifício 31 fazem desse espaço um minúsculo pedaço, em um universo repleto de significações. As designações produzidas para esse cenário, através da rememoração de seus frequentadores ou terceiros, produzem diversos sentidos e temporalidades, mas que ocupam na construção dessas narrativas um sentimento de pertença na reelaboração de seu sentido.

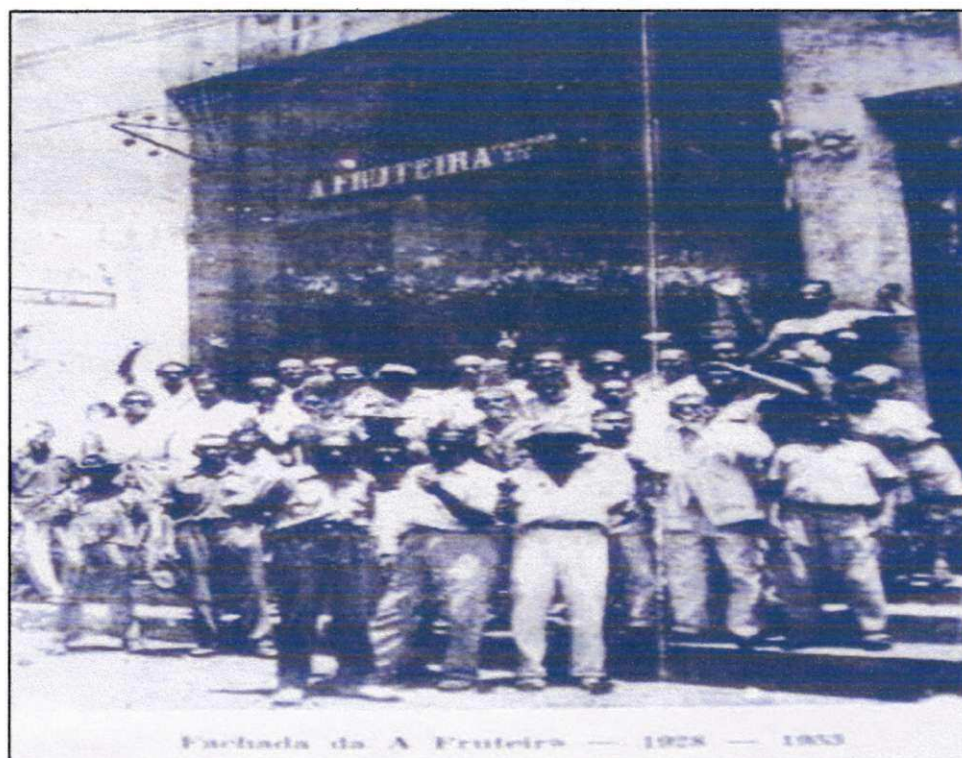


Figura 07: Fachada da Fruteira de Cristiano Pimentel no ano de 1953. Acervo da Autora.

Ambas as ruas eram enfeitadas pelas famílias que residiam no local e que aderiam à construção dessa prática de sociabilidade. O cenário veste-se de um conjunto de elementos representativos: adereços e alegorias que davam o colorido da noite; confetes e serpentinas, que cruzavam as ruas em toda a sua extensão; máscaras que ocultavam as identidades e possibilitavam a vivência do não permitido, ditado pelas regras sociais, fora da folia; o perfume das laranjinhas de cheiro, substituídas pelos lança-perfume, que fascinavam o imaginário pela possibilidade da transgressão. O tom da folia era embalado pela sonoridade das orquestras de Rua, que embalavam o imaginário produzido para o espetáculo através das marchinhas carnavalescas de Chiquinha Gonzaga, em *Abre Alas*, *Allah-lá-ô*, de Haroldo Lobo-Nássara, *Aurora* de Mário Lago-Roberto Roberti, a *Jardineira*, de Benedito Lacerda entre tantas outras.

As fantasias, confeccionadas pelos foliões para usarem na festa, eram das mais diversas: os mascarados “papangus”, do imaginário nordestino, as “alauras”, os “arlequins”, os “pierrôs” e as “colombinas” do imaginário europeu; “palhaços”, “bois” e até fantasias extremamente luxuosas, compradas em centros mais desenvolvidos, como o Rio de Janeiro. Junto com todos esses símbolos, indispensáveis ao processo ritualístico, abria-se a festa da irreverência, da alegria, da folia, num jogo de disputa de espaços e de elementos simbólicos, produzidos a inscrever valores e padrões na produção da identidade local, demarcando as diferenças de sentido.

Os símbolos são os instrumentos por excelência de integração social: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, eles tomam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é a condição da integração moral.⁷⁴

2.3.2 “Campinense Clube” e “Grêmio Renascença 31”

As narrativas produzidas sobre os clubes recreativos de Campina Grande formam o imaginário social da história local pelos belíssimos bailes confeccionados no período carnavalesco. Os bailes eram realizados em espaços cuidadosamente decorados para a realização da festa momesca, recepcionando um público seletivo que representava a alta classe econômica e intelectual local. Uma paisagem produzida também por seu público, que trajava fantasias especialmente confeccionadas para o evento, símbolo também de ostentação social ao meio.

Destacamos, aqui, dois dos mais famosos clubes locais, sem desconsiderar, em termos de importância, clubes como o tradicionalíssimo “Ipiranga”, ainda existente na cidade, o “Clube dos Trabalhadores”, o “Clube Aliança” e o “Paulistano Esporte Clube.”

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. p. 10.



Figura 08: Baile carnavalesco realizado no Clube Renascença 31, no ano de 1933. Arquivo do Museu Histórico de Campina Grande.

Segundo Halbwachs⁷⁵, um dos precursores no estudo sobre a memória, as lembranças são características próprias dos indivíduos. Essas mesmas lembranças são produzidas em meio a um quadro social mais amplo, definido pelo contexto sociocultural. Imagens entrelaçadas a outras imagens, lembranças produzidas no confronto, na multiplicidade de visões produzidas num mesmo contexto. Assim, a memória individual tem uma autonomia apenas relativa, pois sua produção está intimamente relacionada à memória grupal, construindo o sentimento de pertencimento e nos localizando no espaço e no tempo. As imagens sociais da festa carnavalesca constroem, em meio aos limites espaciais da cidade de Campina Grande, vínculos depositários da tradição e da cultura local, instituindo também a memória como espaço de disputa e de legitimação.

Os corsos, preparados pelos clubes, saíam com o seu Zé Pereira para visitar as residências que já estavam ornamentadas, com uma esmerada decoração, para receber os foliões. Em entrevista com Walter Tavares, ele cita:

⁷⁵ HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

Reza a lenda que tamanha era a alegria, tão grande era a folia em dias de carnaval, que os foliões se atiravam do primeiro andar dos casarões da Rua Maciel Pinheiro em cima das montanhas de confetes que se formavam, numa chuva que parecia não ter fim, ou escalavam as paredes pelos quilômetros de serpentina que eram jogados lá de cima.⁷⁶

As imagens nos apresentam a construção de uma saudade, saudade de um tempo reconstruído e reconhecido, no contexto de um dado grupo social, e das relações mantidas para estabelecer referências de práticas simbólicas sobre a memória coletiva: *“Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual nós já estávamos informados, de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras.”*

2.4 Os espaços de convívio: tradição e modernidade

Em meados da década de 1930, o país vivenciava uma política nacional de renovação das estruturas políticas e de seus símbolos. O Estado precisava construir uma identidade que legitimasse sua existência e seu poder, o que permitiu que, no governo do então prefeito Vergniaud Wanderley, a cidade de Campina Grande acompanhasse esse processo de transformação, que incluía mudanças de caráter estético, inspiradas em torno do ideário de modernização e progresso, comum em países europeus, como Inglaterra e França, gerando um processo de reestruturação das práticas de sociabilidade e dos signos de identidade cultural existentes até então.

Para Giddens⁷⁷, vivemos uma radicalização da modernidade, em que o discurso da tradição é intencionalmente dissolvido para ser reconstruído e reapropriado na produção de novas sensibilidades. Essa reapropriação das

⁷⁶ Walter Tavares. Ex-Diretor do Museu Histórico de Campina Grande – PB. Entrevista realizada em 14 de maio de 2009. Campina Grande, PB.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990. p. 25.

⁷⁷ GIDDENS, Anthony. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

espacialidades, aliada à decadência econômica de base comercial, que Campina Grande começa a vivenciar a partir de 1950, fez com que os elementos simbólicos produtores da identidade local passassem por um processo de reestruturação dos seus valores. Os senhores do algodão, que formavam a elite local e que instituíam as práticas de sociabilidade tidas como civilizadas e civilizadoras para a população local, tiveram a necessidade de constituir novas relações que alinhassem à necessidade de conceber o novo espaço urbano a nova conjuntura política, sem a completa perda dos valores simbólicos erigidos como a memória e a tradição, que mantinham nos seus monumentos a representação identitária desses grupos: "(...) *Nas sociedades ocidentais, a persistência e a recriação da tradição foram fundamentais para a legitimação do poder, no sentido em que o Estado era capaz de se impor sobre os 'sujeitos' relativamente passivos.*"⁷⁸

A reorganização da vida social local, em especial, a reorganização dos espaços centrais da cidade, nesse contexto do discurso modernista, caracteriza os centros urbanos como unicamente propícios às atividades comerciais, fazendo com que a elite econômica e política de Campina Grande, que eram senhores proprietários da maioria dos armazéns, das casas e dos sobrados existentes no centro, passassem por um processo de desterritorialização física e simbólica com a reforma urbana de 1935, tendo que habitar em áreas afastadas dos espaços por eles constituídos como lugares de memória e tradição identitária local.

Assim, como os espaços começam a ser reelaborados, os hábitos cotidianos também se transformam, passando por um processo de deslocamento e reestruturação dos valores instituídos. As mudanças vivenciadas produzem novos

⁷⁸ Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. p. 74.

significados para os símbolos identitários instituídos, e a tradição se torna um meio de organização da memória coletiva.

Os espaços de memória instituídos por essa elite, como a Rua Maciel Pinheiro e a Monsenhor Sales, que também abrigavam os lugares de sociabilidade desse grupo, tornavam-se, sob o signo modernista ⁷⁹, o espaço do “todo”, da circulação, do movimento, do híbrido, em que os elementos simbólicos instituídos por um dado grupo social que ganham novos significados e se tornam palcos de novas relações, são reelaborados até mesmo para aqueles que instituíram outros sentidos em tempos outros.

As tensões e os conflitos ocasionados em torno das mudanças estruturais vivenciadas por essa nova organização do espaço local, com o desmanche de certos símbolos locais, provocaram a reelaboração das práticas de lazer e diversão da sociedade campinense.

As memórias, eivadas de sentimentos de perda, ou de vitórias reafirmadas, permitem recompor *a posteriori*, e com as implicações que isto tem, aspectos da guerra surda (e suja) que se travou. Ao ler certos depoimentos, fica-se com a sensação de que as batalhas, perdidas havia meio Século, continuavam sendo travadas em outros campos, mesmo quando alguns adversários haviam deixado a cena; também deixam a impressão de que as perdas foram irre recuperáveis e que as feridas não cicatrizaram, mesmo com todo o tempo que passara. Luta-se em um campo diferente, para derrotar o adversário com a construção de versões que ponham em cheque a memória dominante.⁸⁰

Essas são situações emblemáticas, que nos permitem partilhar do entendimento de Goffman⁸¹, para quem as representações só adquirem significado quando encarnadas no cotidiano dos atores sociais, como investidores com interesses e estratégias em busca de capitais específicos, constituindo os símbolos

⁷⁹ REZENDE, A. P. M. . O Recife nos anos vinte: imagens e vestígios do moderno e os tempos históricos. Política & Trabalho, João Pessoa, v. 19, 2003. p. 129-140.

⁸⁰ BEZERRA DE SOUZA, Fábio Gutemberg Ramos. Campina Grande: Cartografias de uma reforma urbana no Nordeste do Brasil (1930-1945). Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23 n. 46, 2003. p. 131.

⁸¹ GOFFMAN, Erving. A representação do Eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1985.

como instrumentos de integração social por excelência e tornando possível a reprodução da ordem estabelecida.

Dialogando também com as concepções teóricas de identidade trabalhadas por Stuart Hall⁸², não podemos analisar a reestruturação das construções identitárias na modernidade sem levar em consideração seus deslocamentos, rupturas, fragmentações e descontinuidades, ou seja, na modernidade, a busca de uma cultura específica e exclusivamente popular deve ser substituída pela identificação dos usos culturalmente diferenciados de materiais comuns, já que as sociedades modernas são sociedades de mudanças constantes, rápidas e permanentes. As características de descontinuidade entre as ordens tradicionais e as modernas estão presentes no seu ritmo de mudança e pelo escopo de mudança, como nos alerta Giddens⁸³.

A interconexão presente na modernidade provoca ondas de transformação social, que permeiam todas as outras esferas da vida social. As práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre as próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter. Ainda segundo Stuart Hall⁸⁴, na modernidade, há uma extração das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação ao longo de escalas indefinidas de espaço-tempo. Ponto de vista de que compartilhamos ao analisar o contexto histórico campinense.

Os signos identitários não são dados, naturalizados, são formados e transformados no interior das representações, como produtores de sentidos. Portanto, conceber esses elementos formadores da tradição como um simples ponto de união e identificação simbólica é tornar demasiadamente redutível seu sentido.

⁸² HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁸³ GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

⁸⁴ HALL, Stuart. *Op. Cit.* 2006.

Os signos também são estruturas de poder cultural que puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso, inclusive, dos próprios meios destinados a aniquilá-las.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo 'unificadas' apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.⁸⁵

As festas, como símbolos de representações identitárias, desencadeiam uma lógica que não exige o fim das referências locais, mas as reinscreve num terreno em que elas não mais podem se definir pelo isolamento, tampouco pela territorialidade. As identidades resistem à sua identificação como signo do local, do singular, do autêntico. As identidades se tornaram híbridas, e os sistemas de representação simbólica, com o impacto da globalização e da indústria cultural assumiram, no tempo e no espaço, coordenadas básicas para os diversos tipos de identidade distintivamente novos, traduzidos na era da modernidade. Portanto, é inútil querer cristalizar as identidades, a partir da distribuição de modelos e hábitos culturais específicos, sem levar em consideração a apropriação dos grupos ou indivíduos que a representam. Os indivíduos não identificam mais seus interesses exclusivamente em termos de classes ou grupos, mas a partir de modelos discursivos pelas quais eles são apropriados.

Compreender a 'cultura popular' significa, então, situar nesse espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de uma lado, os mecanismos de dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.⁸⁶

⁸⁵ HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 62.

⁸⁶ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179.

2.4.1 Bloco da Saudade: (re) construção da tradição

(É pecado sentir Saudade?)

"Eu vi na Maciel Pinheiro, uma festa que nunca vi. As serpentinas cruzavam-se no céu, num cenário de cor e alegria. O corso, as fantasias, as máscaras, os estandartes, os pierrôs, os palhaços, as colombinas preenchiavam os nossos olhos de brilho e nossos pensamentos de uma quimera de devaneios. As gargalhadas, os abraços, o ritmo, os beijos furtados pelos transeuntes misturavam-se ao som das canções dos carnavais de antigamente: 'O teu cabelo não nega mulata, porque eis mulata da cor, mas como a cor não pega mulata, mulata eu quero teu amor (...)'; ou então: 'Se você fosse sincera, ou ou ou Aurora, veja só que bom que era ou ou ou ou Aurora'." (Robério Maracajá – Diário da Borborema – 07/04/1991. Caderno de Variedades. pag. 04)

O Bloco da Saudade, como já dito anteriormente, assume o lugar de representação da tradição local, da identidade cultural campinense, que foi desarticulada em meados do Século XX para a construção de outros códigos de sociabilidade, instituindo novos valores, novos símbolos indispensáveis à legitimação da nova ordem, envolvendo uma complexa rede de relações políticas, econômicas e sociais. E constrói, no Século XXI, uma nova representação identitária para essa tradição, através do "resgate" de tempos outros do carnaval campinense, partindo da contraposição aos novos modelos de festa carnavalesca que são instituídos na cidade. A Micarande é percebida por esse grupo como uma nova tentativa de homogeneizar a diversidade, a espontaneidade, que é percebida como característica principal da identidade carnavalesca.

Nesse sentido, as instituições são também um espelho ou um palco, através das quais as transformações se operam na sociedade, e as conquistas realizadas são, de algum modo, refletidas e apresentadas na construção de suas representações simbólicas.

O homem tem uma dependência tão grande em relação aos seus símbolos e sistemas simbólicos a ponto de serem eles decisivos para sua vitalidade enquanto criatura e, em função disso, sua sensibilidade em indicação até

mesmo mais remota de que eles são capazes de enfrentar um ou outro aspecto da experiência provoca nele a mais grave ansiedade.⁸⁷

O Bloco da Saudade surge como sendo a instituição do pensamento de uma elite que acreditava ser os guardiões da memória e da tradição local. Sua criação data do ano de 1991, um ano após ter sido instituída na cidade de Campina Grande um novo modelo de festa, intitulado Micarande, o primeiro carnaval fora de época, também intitulado de micareta, a se solidificar como estrutura comercial padronizada fora da Bahia, que teve, na cidade de Feira de Santana – BA, sua primeira realização. A Micarande se estabelece como o espaço que objetiva e concatena com o “novo” discurso, com a nova proposta de desenvolvimento, com a nova identidade produzida para Campina Grande, o espaço da festa, do turismo de eventos.

A Micarande também se constitui através da produção de elementos simbólicos. No primeiro ano de sua existência, a Micarande teve a formação de 54 blocos, constituindo um elevado número de agremiações carnavalescas locais e cinco trios elétricos. Os foliões dessa festa trajavam uma indumentária chamada mortalha, que, mais tarde, vai sofrer algumas modificações estéticas e começa a ser chamada de abadá, um símbolo de identificação do bloco a que os foliões se filiavam. O palco escolhido para a concentração desse evento foi o “Parque do Povo”, local amplo e privilegiado, próximo ao centro da cidade, construído em 1986 para abrigar outra festa de grandes proporções: a festa de São João.

As micaretas eram realizadas em uma grande extensão territorial, em que os foliões, através dos cordões de isolamento e da compra das mortalhas, acompanhavam, em meio a uma grande folia produzida, os trios elétricos de seus respectivos blocos até chegarem à sua concentração, o “Parque do Povo”, exigindo

⁸⁷ GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.114.

dos promotores do evento a formação de uma megaestrutura de som, iluminação, decoração, segurança, em todo o percurso e em sua concentração. As atrações ficavam por conta dos trios elétricos vindos da Bahia, que atraíam não só os foliões campinenses, como também turistas de outras cidades e regiões que lotavam a cidade nesse período.



Figura 09: Foto panorâmica do Parque do Povo na Micarande. Campina Grande, final da década de 1990. Acervo da autora.

Embora coexistentes no mesmo período histórico, contemporâneas do mesmo contexto socioeconômico, as manifestações culturais dessas duas festas carnavalescas, localizadas na cidade de Campina Grande, são produzidas pela elasticidade de seus espectadores e produtores, que constroem para ambos lugares diferenciados na produção da identidade local.

Em entrevista realizada em 13/04/2008, Eneida Agra Maracajá, Presidente Fundadora do Bloco da Saudade em Campina Grande, expressa:

Eu sou da época em que realmente se brincava carnaval. Eu fui menina e adolescente na Rua da Maciel Pinheiro... que era a Rua do carnaval aqui em Campina. Durante o dia era todo mundo junto... não tinha essa história de mortalha, abada para separar o povo. Agora... a noite tinha os clubes... claro... tinha o clube dos negros que era o Ipiranga... tinha o Paulistano, que era uma classe mais ou menos e tinha o clube maior da elite que era o Campinense Club e depois o Clube 31. Mas o carnaval de Rua não tinha separação... que hoje o carnaval tem. Esse carnaval que vivemos em Campina Grande não é nosso é um modelo industrializado da Bahia. E esse tipo de política serve para trazer visibilidade aos poderes públicos. O carnaval dos pobres acontece no período carnaval e o carnaval do poder aquisitivo de quem tem dinheiro acontece fora de época... você pagando milhões e fazendo abadas fora da cidade e nem renda pra cidade deixa. Essa festa, a Micarande, só ta trazendo para a cidade a violência, a droga e verifica-se que depois da Micarande tem-se um percentual muito grande de adolescentes grávidas e ai... de que, além de tudo isso, não fica nada de bom para Campina Grande. Eles preferem investir em uma cultura que não é nossa e desprivilegiar uma festa que enaltece o povo brasileiro, que é a festa do Bloco da Saudade, onde o povo revive suas memórias e restabelece sua identidade... O povo hoje em dia não sabe mais o que é carnaval, o que é música... a música popular brasileira." ⁸⁸

Como enunciado em sua fala, a imagem construída por Eneida sobre o carnaval campinense, sobre a tradição carnavalesca local, parte de outro lugar, parte da disputa, da relação com a construção do novo e que não deixa de instituir valores, produzindo signos que se contraponham a esses outros elementos, em uma relação de poder, através das práticas de simbolização.

Eneida nasceu em Campina Grande-PB e pertencente a uma das famílias mais tradicionais da cidade, os Agrads. Residiu, até a adolescência, na Rua Maciel Pinheiro, o QG (quartel general) da folia dos antigos carnavais da elite local. Professora aposentada da UFPB, teve suas atividades vinculadas ao Departamento de Artes dessa mesma instituição e hoje é curadora do Festival de Inverno de Campina Grande, fundado por ela em 1976, e que cria o Bloco da Saudade como Projeto Cultural Carnavalesco no ano de 1992. Sobre isso, ela assim se expressa:

Com base na realidade histórica, criamos em 1991, o Bloco da Saudade, para preservar a identidade cultural do carnaval brasileiro, com suas raízes mais autênticas e como fenômeno de massa e festa espontânea da comunidade, nessa época em que o carnaval está sendo descaracterizado

⁸⁸ Eneida Agra Maracajá – Além de professora de História da Arte, é representante da Rede Brasil na Paraíba, membro do Conselho Brasileiro de Dança e do Conselho Internacional de Folclore da Paraíba e atual coordenadora do Festival de Inverno de Campina Grande.

da sua origem de manifestação espontânea, para tornar-se uma atividade empresarial com a única função de gerar lucros fáceis. A partir de 1992, o Bloco da Saudade, em face da aceitação popular dos foliões e da comunidade, tornou-se o Projeto Cultural Carnavalesca, passando a pesquisar, resgatar, divulgar e incentivar o carnaval tradicional ao mesmo tempo que promove a revitalização da festa como folia autenticamente brasileira.⁸⁹

De acordo com o discurso acima citado, o Bloco da Saudade surge como espetáculo da tradição, estabelecendo, em seu discurso, um equilíbrio entre o “novo” tempo e as “antigas” celebrações, reinventado nos discursos, nas práticas e na reprodução dos elementos simbólicos que instituíam a identidade dos antigos carnavais. Portadores de uma dimensão simbólica própria, esses signos, combinados entre si, formam quadros imagéticos de sentidos, produzidos para constituir relações de identificação comuns em meio à coletividade.

Na festa do Bloco da Saudade, personagens como o Alerquim, o Pierrô e a Colombina se tornam signos de representação da saudade, produzida na relação que as narrativas estabelecem com o tempo mítico e histórico na reconstrução da tradição. Figuras míticas do imaginário carnavalesco europeu, que ganham suas representações no carnaval local e que são desterritorializadas, em sua dimensão simbólica, entrelaçam-se com a representação de outros personagens do imaginário regional, como o “boi”, os “papa-angus” e as “burrinhas”, além de fantasias cômicas, como homens travestidos de mulher, e representações de personagens públicos que produziram para a festa carnavalesca como o espaço da sátira e da irreverência.

⁸⁹ Bloco da Saudade – Projeto Cultural Carnavalesca, Micarande 1995.



Figura 10: Foto de alguns personagens presentes no desfile do Bloco da Saudade no ano de 2007. Acervo documental da autora.

Os signos identitários utilizados pelo bloco, na tentativa de reviver a autêntica tradição carnavalesca local, fazem do Flabelo (máscara) seu símbolo, e da saudade, sua memória, que é constituída na lembrança, que, como nos afirma Halbwachs⁹⁰, faz parte de um quadro social mais amplo, definido pelo contexto histórico-social. As lembranças podem, a partir dessa vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Podemos criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que imaginamos ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, é uma imagem engajada em outras imagens, ou, ainda, *“a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas*

⁹⁰ HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.⁹¹



Figura 11: Flabelo do Bloco da Saudade de Campina Grande-Pb. Esse símbolo encontra-se exposto na sala do carnaval, espaço do Museu Histórico de Campina Grande.

As imagens da festa carnavalesca instituídas socialmente organizam-se no do Bloco da Saudade, como espaço depositário da saudade, da tradição e da cultura, pertencentes ao acervo mais amplo do imaginário social. E é nessa busca de instituir para o bloco o espaço da memória carnavalesca local que as representações de seus elementos simbólicos ganham força e visibilidade na composição do cenário da festa carnavalesca local, garantem seu lugar de distinção e eufemizam assimetrias entre as diversas classes sociais presentes.

O Bloco da Saudade organiza seu primeiro arrastão no sábado de Micarande, dia 06 de abril de 1991, e percorre as principais ruas do centro da cidade, ao som do frevo e das antigas marchinhas carnavalescas, resgatadas no discurso da saudade:

⁹¹ HALBWACHS, Maurice. Op. Cit. 75-76.

Ó abre alas que eu quero passar
 Ó abre alas que eu quero passar
 Eu sou da lira não posso negar
 Eu sou da lira não posso negar (...)"
 "Bandeira branca amor
 Não posso mais
 Pela saudade que me invade
 Eu peço paz (...)"
 "Ó jardineira porque estás tão triste
 Mas o que foi que te aconteceu
 Foi a camélia que caiu do galho
 Deu dois suspiros e depois morreu (...)

A sonoridade das marchinhas, a partir do primeiro ano, são executadas pela Frevioca do Recife,⁹² nas vozes de Claudionor Germano e Capiba⁹³, que deram ritmo à massa de foliões, que se aglomeravam na Rua Maciel Pinheiro, em frente ao Beco 31, local de concentração do bloco.



Figura 12: Desfile do Bloco da Saudade, com a participação da Frevioca de Recife, com Capiba e Claudionor Germano. Campina Grande, abril de 1991. Acervo documental da autora.

⁹² Caminhão decorado alegoricamente, com som amplificado, que se torna um dos signos representativos da tradição carnavalesca recifense em 1980, colaborando com as agremiações que não dispunham de recursos para o contrato de orquestras

⁹³ Cantor e compositor pernambucano, respectivamente, que se consagraram pelas composições de letras no ritmo do frevo

A utilização de símbolos e personagens da cultura regional pernambucana ganha sentido, para formar a imagem do bloco como autêntico representante da identidade carnavalesca campinense, através da narrativa da presidente do Bloco da Saudade, Eneida Agra Maracajá:

Os estados de Pernambuco e Paraíba se caracterizam pela proximidade de suas identidades culturais, através de traços históricos singulares preservados e comuns aos dois estados. Assim é, principalmente, com a identidade cultural do carnaval, que através do frevo tornou-se um fenômeno fabuloso de nivelamento social numa festa encorpada e rica de tradições e semelhanças em ambos os estados⁹⁴

Na concentração do bloco, os foliões formavam uma massa composta tanto de anônimos curiosos (alguns que jamais tinham brincado esse modelo de festa, muitos pela pouca idade, o que caracteriza também essa festa como familiar), quanto de anônimos outros que já haviam vislumbrado os áureos carnavais de fantasias de tempos outros e que, nesse contexto, poderiam consumir o rito ao se fantasiar, e, também, um público seleta de personalidades políticas, empresários e figuras de destaque da alta sociedade local que, além de foliões, representavam a diretoria do Bloco da Saudade, composta por: Eneida Agra Maracajá, Paulo Donato, Estela Donato, Salete Carolino, Dário Andrade, Noêmia Alcântara, Maria Elena Araújo, Edmilson Araújo, José Lucas, Fátima Agra Lucas, Vinícius Uchôa e Paulo Roberto Campos.

⁹⁴ Projeto Cultural Carnavalesca – Bloco da Saudade –, Micarande 1995.



Figura 13: Foto com alguns foliões do Bloco da Saudade. Campina Grande, 2007. Arquivo documental da autora.

No rito, cada símbolo ou ícone remete a determinadas significações, alicerçadas no tempo e no espaço de consumo e que formam, junto com a produção de outras imagens, o cenário de representação. Mas as relações sociais trançadas entre o conjunto desses signos, embora produzidas como forma de estabelecer determinadas significações, tornam-se múltiplas, dentro do imaginário circulante no espaço social da festa, produzindo outras possibilidades de identificação, de atuação e projetando novas sensibilidades.

A partir do segundo ano de existência, o Bloco da Saudade se torna projeto cultural, justificado por sua diretoria, pela necessidade de se instituir na cidade, no período de Micarande, um espaço que ultrapassa as barreiras da folia mercadológica, ao propor a ampliação e o enriquecimento do lado artístico e cultural do carnaval fora de época, traduzindo-se na vivência das apresentações de

símbolos que caracterizam a verdadeira cultura carnavalesca local, produzindo, dentro do projeto carnavalesco do Bloco da Saudade, um quadro de estratégias de ação para o período da Micarande.

Estratégia de ação para a Micarande 1995

1. Pesquisa e estudo literário das músicas de antigos carnavais;
2. "Saudade in Concert", dia 23 de março, sede social AABB. Promoção social inédita, com festa de carnaval de salão, para resgatar o lado poético e de manifestação de arte pura do carnaval, como espetáculo visual;
3. Painel "A Música de carnaval no contexto político, social e econômico" – Local: Mini-teatro Paulo Pontes;
4. Exposição artística do "Entrudo ao Bloco da Saudade – 200 anos de carnaval no Brasil", com fotografias, textos, fantasias, máscaras e adereços, contando a história do carnaval brasileiro. – Local: Hall do Teatro Municipal Severino Cabral;
5. Formação de um coral de cem vozes, com artistas, professores e estudantes de música da Universidade Federal da Paraíba – Campus II. Formação de orquestra. – Local: Teatro Municipal Severino Cabral;
6. "Evocação", ensaio aberto do "Bloco da Saudade", pelas ruas centrais de Campina Grande;
7. "Alô, Alô Carnaval", dia 08 de abril, às 21h, no "Teatro Municipal Severino Cabral". O já tradicional show musical do "Bloco da Saudade", com uma atração nacional. Apresentação do estandarte 1995;
8. "Serenata do Pierrô", dia 08 de Abril, após o show "Alô, Alô Carnaval", saindo do Teatro Municipal Severino Cabral, com orquestra de frevo, estandartes, bonecos-

- gigantes e foliões fantasiados, percorrendo as ruas centrais de Campina Grande até o Beco 31, onde acontecerá o baile de Rua do Bloco da Saudade;
9. "Oficina de Carnaval", exposição de bonecos, máscaras, alegorias e adereços confeccionados pelos alunos da Oficina de Carnaval do Bloco da Saudade;
 10. "Baile do Frevo", o baile de salão oficial do Bloco da Saudade. Monumental festa de carnaval a ser realizada pelo quarto ano consecutivo. Para 1995, o tema do baile e a decoração são uma grande homenagem ao mais alegre e característico ritmo musical do carnaval brasileiro. Com duas orquestras de frevo, desfile de fantasias, foliões fantasiados, apresentação do Casal Real da Saudade em fantasias de luxo. Dia 05 de abril, a partir das 23 horas;
 11. "La Ursa da Tarde", desfile da Troça de Frevo La Ursa da Tarde, integrante do Projeto Cultural Carnavalesca/Bloco da Saudade. Com a Frevioca do Recife, orquestra de frevo, estandarte, bonecos gigantes, foliões fantasiados, ala dos papangus, ala infantil Saudade Não Tem Idade. Dia 20 de abril, às 17 horas, saindo do estacionamento do Teatro Municipal Severino Cabral, pelo terceiro ano consecutivo, em grande desfile popular pelas ruas centrais de Campina Grande;
 12. Desfile oficial do Bloco da Saudade, dia 22 de abril, com concentração dos foliões a partir das 14 horas, na Rua Monsenhor Sales (Beco 31), e início do desfile às 17 horas. Monumental desfile pelo quinto ano consecutivo, com o Bloco da Saudade percorrendo as ruas históricas da cidade, tendo como tema, em 1995, "Exaltação a Campina". Espetáculo de fabuloso impacto visual e de alegria, que atrai a população e turistas logo cedo, nas ruas centrais, para o grande cortejo da folia, com estandartes de ontem e de hoje do carnaval campinense, alas fantasiadas, mascarados, duas orquestras de frevo, Frevioca do Recife, bonecos gigantes, batalhas de confetes e serpentinas.

Como descrito, o projeto cultural carnavalesco do Bloco da Saudade propõe que se reconstrua o passado no tempo real, através da reprodução de um conjunto de imagens, com a tarefa de mediar e interligar sentidos, dos quais derivam os significados instituídos da festa carnavalesca: a reprodução dos bailes carnavalescos das ricas fantasias, os papangus, ligados à identidade regional nordestina, e a sonoridade das antigas marchinhas carnavalescas, que dão o tom da saudade.

Naquele pátio os blocos iam se ajuntando para em seguida seguirem rumo ao desfile pela Rua Marciel Pinheiro. Rua que se transformava num verdadeiro clube ao ar livre. (...) As serpentinas eram arremessadas de um lado para o outro, os confetes choviam resplandecendo de belezas ao ambiente, onde se respirava um ar perfumado das lanças perfumes (...). nesse sonho vejo as cenas se repetirem num fulgor imenso de entusiasmo.

⁹⁵

Monumento material e simbólico, o estandarte compõe um dos vários signos de representação identitária do Bloco da Saudade. Instrumento também de relação de poder, cristaliza nesse espaço seus legítimos representantes da tradição carnavalesca local. Desde o primeiro ano de sua existência, o estandarte traz em seu manto, em meio à costura de bordados e pedrarias, homenagens a indivíduos instituídos pelo bloco, como os representantes da memória campinense, uma estratégia de dominação política que cristaliza sentidos e constrói para os diretores do Bloco da Saudade o papel de guardiões da tradição e da cultura local.

O estandarte do Bloco da Saudade foi criado e confeccionado pelo ator, cenógrafo e estilista Antônio Nunes, mas é nas mãos de seu porta-estandarte, Raimundo Formiga, que esse símbolo sai às ruas como instrumento de representação de uma tradição, cosendo seus significados em meio às identificações que seu público constrói com as imagens instituídas. Esse ícone é o primeiro a apresentar-se no percurso, narrando, através de seus elementos

⁹⁵ Acreditei – Sonho e Realidade. Dinarte Maia - Jornal da Paraíba, Campina Grande, 17-04-1991

simbólicos, a história dos antigos carnavais campinenses. Eleito carro-chefe das alas que compõem o bloco, o estandarte abre as portas da folia, com base em um discurso homogeneizador de encantamento e de tradição cultural.

Várias são as cores, as imagens e os ícones utilizados pelo bloco, como elementos de distinção e de legitimação. Esses elementos simbólicos, constituídos no passado, são incorporados no tempo atual como suportes indispensáveis para a representação da tradição. A representação do passado e seus ícones são retirados da memória dos que organizam a festa e participam dela, fazendo emergirem, na consciência dos seus participantes, as reminiscências do passado, ao mesmo tempo em que constroem novas lembranças e novas significações para a festa da saudade.



Figura 14: Foto de Eneida Agra Maracajá e Raimundo Formiga com o Estandarte do Bloco da Saudade do ano de 2005. Arquivo documental de Eneida A. Maracajá.

Entre esses outros símbolos de representação utilizados pelo Bloco da Saudade, podemos citar: O Casal Real da Saudade, caracterizado pela rica e distinta fantasia que portam os dois atores contratados pela diretoria do Bloco da Saudade, teatralizam o esplendor e o luxo da realiza, produzindo também uma hierarquia de distinção entre as fantasias presentes na festa; a Orquestra de Rua é outro elemento significativo da imagem da tradição carnavalesca, que o bloco “resgata” como forma de reviver o passado, além de ser um elemento de distinção entre os trios elétricos utilizados nas micaretas e os Bonecos Gigantes, que garantem seu sucesso e destaque, por fazerem uma clara referência aos tradicionais bonecos carnavalescos de Olinda - PE. Essas memórias são reconstituídas e edificadas nas táticas utilizadas pelos produtores de forma a reconstituir, para si e para o outro, relações de pertencimento e de legitimação.



Foto 15: Foto do casal real da saudade no Baile da Saudade no ano de 1999. Diário da Borborema - 9 de abril de 1999. Pág. Principal.

O Baile da Saudade, evento promovido pela diretoria do bloco, é realizado antes do desfile oficial pelas ruas centrais da cidade, em um espaço fechado, deque

participam apenas alguns convidados selecionados pela diretoria, que devem trajar fantasias carnavalescas e portar ingressos, adquiridos através da compra de mesas vendidas, como forma de cobrir parte das despesas dos eventos promovidos pelo bloco.

Esse espaço proporcionado aos seus integrantes é uma seletiva apresentação de parte dos elementos que serão reproduzidos no desfile oficial do bloco, entre os quais estão o desfile de todos os estandartes produzidos durante os anos de realização do evento, já que muda de cor e imagem, de acordo com o homenageado escolhido em cada ano, a apresentação da temática do desfile e do homenageado escolhido, que comporá a imagem do estandarte na abertura do desfile oficial do bloco.

O momento de mais emoção no Baile da Micarande de Papel foi a apresentação dos estandartes de ontem e de hoje, com verdadeiras preciosidades históricas dos antigos carnavais, como os estandartes do Ypiranga de 1931 e 1967. Estandarte de Ômega. Do Bar do Béco, do de José Santos, do de Néco Belo, do dos Artistas, do de Márcio Antunes, do Acauã da Serra, do de José Pedrosa, do Bloco da Saudade 91, do da Escola de Samba Unidos da Liberdade e finalmente a verdadeiras obra de arte que é o do Bloco da Saudade de 1992, apresentado pelo carnavalesco Raimundo Formiga, ricamente fantasiado.⁹⁶

Nos bailes, a musicalidade fica por conta das marchinhas carnavalescas dos antigos carnavais e do ritmo contagiante do frevo, que são acompanhados por uma orquestra. Também compõe esse cenário a apresentação de danças e coreografias realizadas por grupos culturais locais, além do concurso de fantasias, um dos momentos áureos da noite. Num espetáculo que tenta reconstruir o brilho dos antigos salões, o concurso tem como objetivo premiar as fantasias que se destacam por sua originalidade, beleza e harmonia da imagem produzida, além de ser momento de reconstrução imaginária do passado, da memória e da tradição.

⁹⁶ Caderno Graziela. Diário da Borborema, Campina Grande - 3 de maio de 1992.

Os Bailes da Saudade, como espaços simulados, reproduzem, entre seus elementos simbólicos, as hierarquias e o poder institucionalizado do grupo, reforçando laços imaginários de sentido de identidade entre a materialidade e o simbólico. Cada baile se torna, dentro desse contexto, um minúsculo pedaço, em um universo repleto de significação e de produções de sentido, agregando valor a quem produz e a quem consome esses símbolos.



Foto 16: Foto do desfile de estandartes realizado no Baile da Saudade em 03 de abril de 2008 homenageando o Professor Itan Pereira, um dos fundadores do Bloco da Saudade. Acervo do Jornal Diário da Borborema.

O primeiro Baile da Saudade aconteceu no ano de 1992, um ano depois da primeira apresentação do Bloco da Saudade na Micarande. Esse baile teve como tema a “Ressurreição dos Antigos Carnavais” e foi intitulado Baile de Papel, seguido nos anos posteriores pelo Baile do Lero-lero, Baile do Frevo, Baile do Castelo Azul, Baile Os gregos eram assim, Um Baile em 30, Baile de Chiquinha Gonzaga a Capiba (100 anos de carnaval), Baile do Pierrot, Baile Uma Noite no Olimpo, Baile Ilusão, Baile Cartola, Baile Uma Noite no Olimpo, Baile da Saudade In Concert, Tertúlia da Saudade e Sarau do Neco Belo. Embora os nomes dos bailes remetam a

diferentes contextos e temporalidades, em seu conjunto, essas denominações convergem para o imaginário instituído da festa, para o imaginário da tradição, base de sustentação de sua noção de identidade.

Embora sejam espaços simulados, os bailes, além de serem produtores de sentidos, servem para cristalizar e legitimar a identidade da tradição inventada, elegendo personagens como autênticos representantes da carnalidade local. Entre esses homenageados, temos: o músico e carnavalesco Capiba, o empresário Hilton Mota, o carnavalesco Neco Belo, o carnavalesco e rei momo Severino de Branco, a estilista Iracema Gomes, Dr. José Campos, Itan Pereira, Eduardo do Ó, Dr. Amorim Neto, Márcio Antunes, o livreiro José Pedrosa, Sebastião Dantas do Aliança Clube 31, o jornalista Chico Maria, José Santos, Ômega, Adauto Moura e Eneida Agra Maracajá no ano de 2009.

A identidade da festa carnavalesca, produzida pelo Bloco da Saudade, insere-se em um contexto de complexas determinações e mudanças, num campo cultural estabelecido por disputas, conflitos e interesses de distintas estratégias e concepções político-ideológicas. As identidades produzidas partem de um contexto que reflete as contradições próprias da sociedade moderna e das identidades produzidas como símbolos de identificação, que se tornam evidentes ao analisarmos a construção dos vários discursos e imagens produzidas para a festa carnavalesca, no espaço da cidade de Campina Grande, pelo Bloco da Saudade.

(...) ao dizer que as identidades são construções simbólicas, estou afirmando que ela é produto da história dos homens. Isto me permite indagar sobre os artífices dessa construção, os diferentes grupos sociais que a portam, os interesses que ocultam, as relações sociais que prescrevem. Posso então operar com um quadro no qual coexiste um conjunto de identidades em concorrência e conflito.⁹⁷

⁹⁷ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.75.

CAPÍTULO III - BATERIA

JOGO DE USOS: AS NARRATIVAS MIDIÁTICAS NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA DO BLOCO DA SAUDADE

Nas últimas décadas, vivenciam-se rápidas e intensas transformações sociais, percebidas na fragmentação das fronteiras erigidas no período moderno, na velocidade com que o tempo se desloca, na intensidade com que novas identidades e valores são construídos, na expansão do mercado cultural, no intercâmbio de novas tecnologias, na amplitude em que as narrativas são construídas, e como não dizer, no poder que os meios de comunicação constroem na percepção e na produção da vida cotidiana de um mundo que se entende globalizado.

Para Giddens⁹⁸, vivenciamos um momento de completo desencaixe entre os sentimentos de pertencimento e localização, voltados para o deslocamento "das relações sociais dos contextos locais de interação e sua reestruturação, através de extensões indefinidas de tempo e de espaço"⁹⁹. Para o autor, nas sociedades pré-modernas, tempo e espaço concordam amplamente, e as dimensões espaciais da vida social são dominadas pela presença, por atividades localizadas. Na modernidade, o lugar será, de forma cada vez mais constante e intensa, penetrado e moldado em termos de influências sociais bem distantes deles, especialmente sobre a influência das formas midiáticas de comunicação, que produzem relações entre ausentes, interações distantes de qualquer situação dada ou interação face a face.

100

⁹⁸ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1991

⁹⁹ GIDDENS, Anthony. Op. Cit, p. 29.

¹⁰⁰ THOMPSON, John B. A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998.

Essas e outras tantas características nos levam a perceber um mundo novo, que nos conduz a repensar a questão do sujeito, da identidade e da cultura e a refletir sobre um paradoxo: a homogeneidade cultural promovida pelos processos de globalização e midiaticização, que tendem a atuar como agentes de uniformização planetária, e a crescente emergência de novas identidades valorativas, a ideia de pertença a um território e a uma cultura.

No presente capítulo, faço uma análise das formas de encantamento construídas pela narrativa midiática para o Bloco da Saudade de Campina Grande – PB. Observo neste contexto, como os protagonistas dessas manifestações culturais se apropriam das novas tecnologias para reinventar e legitimar seus símbolos e como a mídia local (jornais, rádios, televisão e internet) se apropria das imagens e dos discursos produzidos pelo Bloco da Saudade, de forma a instituir sentido ao espetáculo da tradição e a personificar seus protagonistas, num movimento de hibridização entre seus interlocutores.

Entender as relações indispensáveis na modernidade com o passado requer examinar as operações de ritualização cultural. Para que as tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que construíram ou se apropriaram delas, é necessário colocá-las em cena.¹⁰¹

No contexto globalizado do mundo moderno, essas aproximações se elaboram de forma cada vez mais intensa e interessada e, embora sejam desenvolvidas como estratégias de negociação entre seus autores, elas são operadas de diferentes instâncias e se apresentam num campo tenso de disputas e de interesses na produção de bens culturais, que se reelaboram de acordo com as dinâmicas produzidas no meio social.

¹⁰¹ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.161.

3.1 – A apropriação do Bloco da Saudade e os usos da tradição na construção midiática da Micarande

As manifestações populares, entre elas, as festas carnavalescas, já não pertencem somente aos seus protagonistas, e suas representações são identificadas pelas práticas e estratégias utilizadas também pela mídia no processo de elaboração de si. Num mundo em que se desencadeia um constante ressignificar das formas de identificação, os meios de comunicação são utilizados como formas de encantar e seduzir o público, agregando valores e poder às suas estratégias de produção de significados.

Nesse processo, a mídia, ao narrar o evento, participa e produz mediações de sentido aos seus receptores, construindo novos significados, nova identidade para o espetáculo narrado. Os valores agregados pela mídia às culturas “tradicionais” inserem-nas em um novo campo de atuação, a do mundo globalizado¹⁰², aderindo à dinâmica da indústria cultural¹⁰³, uma mudança significativa nos métodos de produção e de apropriação dos bens simbólicos.

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridização produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado.¹⁰⁴

As semanas que antecedem o carnaval fora de época de Campina Grande – a Micarande – criada em 1990 pela Prefeitura Municipal, com o objetivo de tornar a festa uma alternativa econômica para a cidade, inserindo-a no calendário nacional do turismo de eventos - são marcadas pela mudança na programação midiática local. A festa, por atrair e reunir um número elevado de telespectadores e

¹⁰² GIDDENS, Anthony. Consequências da Modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

¹⁰³ ORTIZ, Renato. A moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

¹⁰⁴ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. XXXI.

consumidores, desperta o interesse comercial e político de vários segmentos sociais, que se utilizam do evento para divulgar e comercializar produtos, marcas e imagens, tornando-se também produtores do espetáculo narrado.

Nas rádios locais, percebe-se uma mudança na programação diária, com a criação de programas exclusivos para o período da Micarande, que objetivam a divulgação de um dos maiores eventos turísticos e comerciais desenvolvidos na cidade no período de abril, com a execução intensa do ritmo do *axé-music*, apresentação e promoção de músicas que fizeram sucesso no carnaval da Bahia e que estouram nas programações radiofônicas nacionais.

Os jornais impressos que circulam na cidade, como o Diário da Borborema e o Jornal da Paraíba, seguindo o momento de euforia em torno das expectativas que antecedem a Micarande, estampam, em suas páginas, imagens que contribuem para produzir o perfil da festa, juntamente com a confecção de um maior volume de matérias jornalísticas sobre os artistas que compareceram ao evento. A estrutura montada para a festa é outro ponto de atração para o evento narrado e que possibilita a atração comercial de patrocinadores. As emissoras de televisão são inseridas nessa programação, divulgando os mais variados aspectos do evento, seu dinamismo, as expectativas produzidas para a micareta e suas semelhanças em torno da grandiosidade do espetáculo, se comparado a outros grandes centros produtores de micareta, como é o caso de Salvador, Natal, Fortaleza e outros, assim como suas particularidades, que fazem das manchetes da Micarande, produzidas pelos meios de comunicação, a primeira micareta de sucesso a realizar-se fora da Bahia.

O carnaval fora de época de Campina Grande, a cada ano, supera as expectativas, inovando e recriando formas e fatos que fazem a diferença. Consolidado por introduzir elementos novos numa festa popular que, agora, mais do que nunca, manifesta-se como um fenômeno fabuloso e uma

manifestação da cultura popular, caracteriza-se uma verdadeira folia que não encontra semelhança em nenhuma outra parte.¹⁰⁵

Os meios eletrônicos, utilizados como formadores de opinião pública e que se estabelecem como principais publicizadores do evento, assumem um importante papel na construção de um perfil para o carnaval fora de época da cidade de Campina Grande, pois incorpora, em seu ritual, uma pluralidade de ações e de sentidos para a sedução de seus possíveis consumidores.

A mídia, como fomentadora cultural, desenvolve estratégias para encantar o evento. O sucesso da Micarande, nesse contexto, será medido pelo consumo de bens que estejam veiculados à sua marca, promovendo uma grande rede de serviços e bens na divulgação e na promoção desses produtos: blocos, shows, trios elétricos, cantores, artistas, políticos e os vários outros produtos comerciáveis pelos patrocinadores do evento. Embora não seja nossa pretensão, neste estudo, a festa da Micarande também servirá de palco para a veiculação da imagem de personalidades políticas durante a espetacularização¹⁰⁶ do mesmo, ou seja, o evento é construído para produzir prestígio dentro e fora de seu território físico, possibilitando, dessa forma, um aumento do número de turistas e, conseqüentemente, uma maior receita para o município e seus patrocinadores, além de personificar imagens, produtos e indivíduos na esfera social.

Cerca de 400 profissionais de aproximadamente 40 empresas vão participar da cobertura jornalística da Micarande. (...) O carnaval fora de época de Campina Grande mais uma vez será destaque na mídia nacional. (...) Pelo segundo ano consecutivo, a CGNET estará transmitindo, ao vivo (em tempo real), para todo o mundo imagens da Micarande via rede mundial de computadores. Quem tiver um computador em casa acessado a internet, mesmo que seja no Japão ou no Polo Norte, poderá ver as imagens e ouvir os sons contagiantes de uma das maiores festas populares do Brasil.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Diário da Borborema – Campina Grande, 03/04/2003. Destaque da matéria.

¹⁰⁶ LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano. João Pessoa: Ideia, 2002.

¹⁰⁷ Diário da Borborema – Campina Grande, 07/04/1999. Título da Matéria: Quase 400 profissionais de todo o país participaram da cobertura jornalística da Micarande. O Domingão do Faustão e a Revista Isto É também enviaram equipes ao Município.

Várias são as imagens e os discursos produzidos para a espetacularização do evento dentro da perspectiva da indústria cultural. Inseridos na lógica do mercado de consumo, os carnavais fora de época, no Brasil, assumem um modelo de estrutura organizacional padronizado entre os estados produtores, mas são as especificidades que cada lugar produz que caracterizam a identidade de cada micareta, como podemos perceber no discurso abaixo descrito:

Nem só de axé music vive o carnaval fora de época de Campina Grande. Aliás a mistura de ritmos sempre foi um diferencial da Micarande em relação às demais micaretas do país. Nos quatro dias de festa, em Campina Grande, os foliões podem brincar também no ritmo do frevo e das marchinhas dos antigos carnavais, graças a participação dos blocos Zé Pereira e da Saudade, que resgatam o carnaval de Rua, ou, o carnaval tradição.¹⁰⁸

A “tradição”, nesse contexto, é utilizada pelos organizadores da Micarande e reafirmada pela mídia local como veículo de divulgação e construção de sentidos, que nós entendemos como estratégia de controle do risco de mudança produzido no mundo moderno, já que as negociações, os interesses e as formas de se produzirem bens culturais, na modernidade, adquirem outras dimensões de alcance na esfera social, de contornos mercadológicos que se operam na sociedade de consumo. E como nos diria Andrade (2002), na “sociedade do espetáculo”, os meios de comunicação passam a servir igualmente como uma espécie de termômetro para verificar o prestígio do evento, instituindo-lhes contornos específicos de pertencimento, que, além de expandir o mercado, garante a legitimidade das hegemonias existentes.

O mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores. Quando cientistas, tecnólogos e empresários buscam seus clientes, eles têm também que lidar com a resistência à modernidade. Não apenas pelo interesse em expandir o mercado, mas também para legitimar sua hegemonia, os modernizadores precisam persuadir seus destinatários

¹⁰⁸ Diário da Borborema – Campina Grande, 03/04/2005. Título da matéria: É folia, é festa em Campina Grande.

de que – ao mesmo tempo em que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas.¹⁰⁹

Na Micarande, os blocos carnavalescos “tradicionalistas”, a exemplo do Bloco da Saudade, adquirem uma nova configuração imagética, por meio dos promotores da festa que, através dos meios de comunicação local (jornais, rádios e tvs), constroem e manipulam uma imagem para a tradição, apropriando-se dela em momentos especificamente articulados durante sua programação.

A tradição, nesse contexto, é espetacularizada e construída para produzir encantamento, visando atender às demandas do turismo de eventos, na qual a cidade está inserida. A imprensa local passa a veicular o Bloco da Saudade, como espaço da saudade pertencente à festa da Micarande. Saudade que vai caracterizar a “verdadeira essência” do local, apropriando-se da construção dos discursos formadores da identidade do mesmo, traduzida na montagem de um cenário fantasmagórico, que relaciona, de forma harmoniosa, a funcionalidade da modernização e a essência da substância fundadora – a tradição.

As imagens do Bloco da Saudade, erigidas pelo discurso midiático, são pinturas de um passado que se desenham nos quadros sociais do presente, como áureos, gloriosos e que produzem sentidos e feições de caráter político, econômico e ideológico para a festa da Micarande, legitimando os interesses dos grupos econômicos inseridos na produção da espetacularização do evento.

As imagens, como todos os demais sistemas de representação, têm por função construir sentidos entre os carretéis que permeiam a linguagem, as percepções e as memórias que tecem o real. “O encontro da informática com os sistemas de representação visual promove uma troca cultural no que se refere à

¹⁰⁹ CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p.159.

construção, à veiculação e à visualização de imagens”¹¹⁰. Entre as novas configurações tecnológicas, as representações tendem a se transformar em campos unificados, a atravessar fronteiras físicas e abstratas e a deslocar os indivíduos e os significados dados às sensibilidades produzidas aos objetos. As imagens produzidas pela mídia são recortes epistemológicos nos processos de representação, reproduções de uma realidade manipulada e manipuladora dos interesses em disputa presentes no processo de interação – produtor e receptor.

A mídia local produz para o Bloco da Saudade a imagem da reminiscência, de um passado glorioso, áureo e “original”, vivenciado nos luxuosos carnavais produzidos nas ruas centrais de Campina Grande. Os textos narrados, as imagens construídas, os significados instituídos pela mídia local fazem do Bloco da Saudade o espaço da tradição e da valorização da cultural local. A festa da Micarande, embora não seja realizada no período momesco, utiliza-se de representações culturais, intituladas de tradicionais, para construir uma imagem de sua festa. Essas manifestações culturais “tradicionais” vão se utilizar do período carnavalesco da Micarande e de seus principais veículos de comunicação para construir uma imagem de suas representações.

A Micarande 2003 tem cara e formato de um verdadeiro carnaval. Não há nada de recordação do carnaval. O evento é uma verdadeira explosão de alegria, magia e arte espontânea. É fora da época por não se realizar, no calendário, na data da festa de momo. Mas tem todas as características da festa que emociona, atrai e embala os foliões de todas as idades. Esse ano, a festa da folia ganha sons, instrumentos e indumentárias que resgatam a autêntica manifestação cultural e preserva a identidade cultural do carnaval brasileiro.¹¹¹

A publicidade do evento é um elemento essencial na venda do produto e o transforma para atender às demandas de consumo, exercendo fascinação a quem o contempla e ativando a sensibilidade de quem o consome. A magia da saudade,

¹¹⁰ PLAZA, Júlio. Uma Poética Pós-fotográfica. In: Parente. São Paulo, nº 462, Ano 46, Abril/1993.

¹¹¹ Diário da Borborema – Campina Grande, 03/04/2003. Título da matéria: Arte coletiva, magia e uma explosão de alegria.

apropriada pela mídia local, produz formas direcionadas ao seu consumo, dentro da vasta programação que faz da Micarande um espaço de circulação de vários segmentos sociais.

No período de realização da festa da Micarande, a imprensa se torna o principal instrumento de divulgação de suas atrações e produtora dos vários cenários erigidos para o espetáculo da festa carnavalesca local. As matérias jornalísticas que circulam por toda a cidade, através de seus jornais diários, de programações radiofônicas e de transmissões televisas, fascinam quem as contempla e ativam a sensibilidade de quem as consome.

As matérias produzidas para divulgar as atrações do Bloco da Saudade ganham ares nostálgicos de um passado de brilho, comunhão e alegria e fazem dos idealizadores desse evento autênticos representantes da cultura local, mediadores ativistas no processo dialético da hibridização cultural entre o moderno e o tradicional, entre o global e o local.

A saudades pede passagem em bloco para (re)viver um tempo em que as grandes vibrações dos carnavais eram puras emoções que fluíam do romantismo de marchinhas inocentes. Ao som de serenatas e bandinhas, a grande voltagem era a dos sentimentos. Distantes de tecnologias que agridem os sentidos humanos, o colorido não era o de pisca-piscas, mas sim o de ricas indumentárias com plumas e paetês ou, simplesmente, originais, criadas a partir de mundos individuais, que faziam, da poesia dos sonhos da folia, uma realidade coletiva. Ó Abre Alas que o Bloco da Saudade quer passar, de Chiquinha Gonzaga a Capiba, reafirmando alegria, lembrando a lança-perfume, num lirismo de confetes e serpentinas, com arlequins, pierrôs e colombinas; mais de mil palhaços no salão das avenidas de Campina, no corredor da folia, com tanto riso e com tanta alegria para consolo da lua. Ó Abram Alas que os verdadeiros hinos do carnaval brasileiro querem passar, na memória do povo, de geração para geração, com fascínio e simplicidade.¹¹²

Outros exemplos que demonstram a “tradição” como uma das atrações da programação oficial da Micarande, veiculados pelos meios de comunicação local, são os bailes da saudade, produzidos pelo Bloco da Saudade, a partir do seu segundo ano de existência. As narrativas que justificam a existência dos bailes da

¹¹² Diário da Borborema – Campina Grande, 11/04/99. Título da matéria: Bloco da Saudade.

saudade, nesse contexto, têm o objetivo de reproduzir um tempo e um espaço que glorificam o carnaval campinense, do início do Século XX, como autênticos representantes da cultura carnavalesca local, reminiscências de esplendor, de alegria e de comunhão entre os diversos grupos sociais existentes na cidade. Essa descrição midiática promove para a cidade de Campina Grande um espaço de convergências e de práticas distintas, que convergem para um único discurso. Mas, como nos diria Cannadine, “para descobrir o ‘significado’ do ritual real no período moderno, é preciso relacioná-lo com o ambiente social, político, econômico e cultural específico em que de fato ele se realiza”.¹¹³

Os bailes da saudade são realizados, anualmente, em clubes recreativos locais, durante o período de realização da Micarande. A cada ano, uma temática é escolhida como forma de homenagear e personificar nomes que compuseram a construção da história do carnaval local, realizados nas ruas centrais de Campina Grande. O brilho e o luxo das fantasias produzidas para o evento, juntamente com as personalidades políticas e empresariais, compõem o público dos bailes da saudade e ajudam a construir o sucesso dessa festa, considerada pela imprensa como um dos maiores bailes de salão da Paraíba, outro sucesso produzido pela Micarande.

Recordar é viver, assim já disse o poeta. E o que seria da humanidade se não fossem as recordações? O que seria do presente se não fosse o passado? E se reviver o passado é tão importante para se viver bem o presente e o futuro, então, que essas recordações sejam em forma de alegria, de festa. É isso que se propõe o Bloco da Saudade, que hoje realiza no Clube Campestre, mais um tradicional Baile da Saudade, um encontro emocionante do presente com o passado, onde os foliões do atual carnaval de Campina Grande – a Micarande, revivem os antigos carnavais que marcaram a história da cidade. Nessa festa, promovida pelos foliões do passado, o presente apenas um coadjuvante, nessa fantástica viagem a uma época de glamour e fantasia.¹¹⁴

¹¹³ CANNADINE, David. Contexto, Execução e Significado do Ritual: a Monarquia Britânica e a “Invenção da Tradição”, c. 1820 a 1970. *In*: A invenção das tradições. Org.: Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 115.

¹¹⁴ Diário da Borborema – Campina Grande, 09/04/1999. Título da matéria: campinenses têm um encontro marcado com o passado, no Clube Campestre, para reviver os antigos carnavais.

As construções midiáticas produzidas para a tradição, dentro das imagens que compõem o perfil dos novos modelos de festa carnavalesca local, constroem para esse evento e, conseqüentemente, para os seus organizadores e produtores, um espaço propício à confraternização igualitária entre as diversas práticas discursivas que constroem a festa, em que sujeitos sociais das várias faixas etárias, de diversos segmentos sociais e de diversas partes do mundo se confraternizam, fazendo de suas diferenças e das múltiplas relações vivenciadas ferramentas para a construção do grande espetáculo montado – a Micarande.

Os meios de comunicação se configuram como agentes inovadores e construtores de valores simbólicos no mundo moderno, envolvidos nas negociações e articulações dos sistemas de produção cultural. Para Canclini, a ordem simbólica específica em que se nutriam as identidades da festa é redefinida pela lógica do mercado e produz a festa como espetacular e encantada.

Claro que as relações não costumam ser igualitárias, mas é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam.¹¹⁵

O encantamento produzido pela mídia da festa carnavalesca campinense utiliza-se de sentidos atribuídos à tradição, para convergir os diversos discursos e práticas percebidas entre seus interlocutores. Os modernizadores recorrem à tradição, como elemento unificador e gerador de sentido ao espetáculo narrado.

3.2– Bloco da Saudade: a mídia no processo de ritualização dos elementos simbólicos

Percebemos, a partir das narrativas acima apresentadas, o papel que a mídia assume na construção de um perfil para o carnaval fora de época produzido

¹¹⁵ CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 262.

na cidade de Campina Grande e como os organizadores desse evento se utilizam do discurso da tradição e de suas representações para distinguir a festa da Micarande das outras micaretas existentes em outros estados nacionais brasileiros.

Mas, agora indagamos como as manifestações culturais, intituladas de tradicionais, aderem à modernidade e como seus protagonistas, também, apropriam-se das novas tecnologias comunicacionais para reinventar e legitimar seus símbolos de identificação e personificar suas práticas – novas práticas que legitimam uma identificação e manutenção do espaço social.

A memória carnavalesca construída pelo bloco é narrada como símbolo mantenedor da identidade local, no processo de espetacularização de sua festa, e suas práticas de ritualização cultural utilizam-se de instrumentos que conquistam, celebram e protegem os signos evocados do passado. O ritual, fabricado pelo Bloco da Saudade, é uma cerimônia que traduz o significado de um passado autêntico, necessário à renovação da solidariedade afetiva, mas que incorpora elementos que o adéquam às demandas da sociedade de consumo, por via das novas tecnologias da informação.

Resgatar a história dos antigos camavais de Rua e de salão de Campina Grande, acrescidos da conquista de jovens foliões, preservando a identidade cultural do carnaval brasileiro mas integrado à modernidade atual dos eventos turísticos. (...) Nos últimos anos da década de 80 porém, a especulação da indústria discográfica e a mídia em busca de lucros fáceis, têm imposto modismos em detrimento da musicalidade mais legítima e espontânea do carnaval brasileiro, que é o frevo, através do axé music e das bandas baianas com a mecanização dos trios elétricos, que estão extinguindo as orquestras de frevo e os músicos de Rua com seus clarins tão potencialmente legítimos do carnaval de Pernambuco e Paraíba.¹¹⁶

A ideia de tradição como algo estático, imutável e natural é utilizada pelos idealizadores e produtores do Bloco da Saudade como um meio de reconstrução e manutenção dos signos elegidos. Essa estratégia é articulada como forma de

¹¹⁶ Diário da Borborema – Campina Grande, 01/04/1995. Título da matéria: Bloco da Saudade Resgata a Memória dos Velhos Carnavais.

legitimar um passado mágico, encantador e valorativo de significados sociais comuns ao contexto local. Mas, como aponta Giddens¹¹⁷, “O que é natural é o que permanece fora do escopo da intervenção humana”, e todas as verdades que essas tradições contêm ou revelam são esforços, meticulosamente articulados, de produzir valores e legitimar posições dentro do contexto social em que são produzidos e representados.

Um dos principais instrumentos de divulgação da festa carnavalesca, encenada pelo Bloco da Saudade, é a “originalidade” que seus símbolos representam. Esses signos são eleitos como “autênticos” representantes da cultura carnavalesca local, que, por sua vez, são reafirmados a partir do contexto nacional, que também se utiliza da produção de elementos simbólicos para formar uma identidade e identificar-se no contexto social em que atua.

O já tradicional espetáculo dos estandartes no desfile do Bloco da Saudade é algo de causar arrepios, tamanha a emoção de rever relíquias que contam a história centenária do carnaval campinense.¹¹⁸

Imbuídos de uma construção imagética da festa carnavalesca como um bem nacional, as fantasias, os papangus, as marchinhas carnavalescas, as máscaras, os confetes e as serpentinas são enfatizados pelos meios comunicacionais como formas tradicionais de se brincar o carnaval, porquanto exploram o imaginário popular da festa e constroem uma identidade para as suas representações.

A musicalidade das marchinhas carnavalescas utilizadas pelo bloco e divulgadas pela imprensa contrapõem-se à sonoridade dos trios elétricos, nomeados como estrangeiros, e não representantes da identidade carnavalesca nacional e local. As letras e melodias presentes nas marchas carnavalescas, utilizadas pelo

¹¹⁷ GIDDENS, Anthony. *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

¹¹⁸ Diário da Borborema – Campina Grande, 18/04/1998. p. 03. Caderno Graziela: Estandartes.

bloco como símbolo identitário, instituem uma forma de sentir, ver e produzir uma imagem para o carnaval local, repleta de romantismo, saudosismo, alegria e esplendor:

Hoje o nosso bloco está na Rua
Lembrando os tempos de atrás
Tinha confete e serpentina
Saudosos momentos
Dos antigos carnavais
Perdidos no tempo
Levados ao vento
Tempo dos antigos carnavais

Hoje não tem curso mais nas ruas
Neco belo não passou
O lança extingiram
O bumba não tocou
Cadê a colombina e o pierrô?
Perdidos no tempo
Levados ao vento
Cadê a colombina e o pierrô?

Hoje não tem curso mais nas ruas
Trazendo uma grande emoção
De reviver momentos
Que não voltarão mais
Lembranças dos antigos carnavais
Perdidos no tempo
Levados ao vento
Lembranças dos antigos carnavais¹¹⁹

A letra apresenta a festa do Bloco da Saudade como "verdadeiro" representante da tradição carnavalesca, que traz para esse novo contexto social de constantes transformações e perdas o tempo da magia, o brilho e os sentidos dos antigos carnavais, opondo-se, categoricamente, aos novos modelos de festa carnavalesca que são fabricados seguindo uma padronização mercantilista sem vínculo com o contexto local.

Os adereços e máscaras, reproduzidas pelo Bloco da Saudade, instituem-se nas narrativas midiáticas locais como um dos símbolos imagéticos edificado nos sentidos da tradição e que possibilita a reprodução de práticas que atravessam toda uma construção histórica reproduzida para os antigos carnavais de baile, instituídos

¹¹⁹ Autor: Palhaço Carrapeta. Título: Bloco da Saudade. Ano de 1992.

no Brasil a partir de Século XIX, Momento em que as práticas identitárias do carnaval são transfiguradas, reelaborando-se novas práticas e novas leituras para a festa.

As máscaras e fantasias utilizadas nos bailes carnavalescos da saudade, em Campina Grande, pretendem construir no imaginário social local um elo de identificação entre os tempos vividos, numa tentativa de reapropriação de seus valores. Mas devemos perceber que esses símbolos são reinventados num novo contexto social e, portanto, recepcionados a partir de novos interesses e práticas sociais. As mensagens produzidas à sua identificação recolocam sua problemática dentro do espaço cultural de atuação, articulando conflitos e interesses múltiplos, anacronismos que as sustentem e homogeneizem as resistências.

O palco montado para o espetáculo da festa é outro atrativo utilizado pela mídia, para instituir significados ao evento. As narrativas produzidas pelos jornais locais sobre as fantasias e as personalidades (personificadas pela mídia) também são estratégias de manipulação de consumo reforçadas por imagens e discursos produtores de identificação.



Figura 17: Reportagem sobre as fantasias que ajudaram a construir o cenário carnavalesco do desfile do Bloco da Saudade realizado em abril de 1998. Diário da Borborema, 18 de abril de 1998. p. 03

Nos cenários do evento em estudo, os sentidos são produzidos com base no universo simbólico do ciclo carnavalesco, que possibilitam diversas leituras aos símbolos de pertencimento. É assim que se dá a construção da festa do Bloco da Saudade: um produto cultural constituído de narrativas, cujos sentidos vinculam-se ao contexto de produção, com fronteiras permeadas pelos deslocamentos nas suas relações com a exterioridade.

O uso de fantasias nos eventos produzidos pelo bloco, sejam nos bailes ou nos desfiles pelas ruas centrais da cidade, viabiliza uma universalização de seus símbolos ao contexto local, pela rememoração de crenças, costumes e práticas entendidas como tradicionais. O passado, tanto no discurso publicitário, quanto nas narrativas confeccionadas pelos organizadores do evento, atua como mediador de

reformulações, o que nos permite visualizar as formas de apropriação e materialização do universo simbólico da festa carnavalesca local.

O consumo de imagens e de informações veiculadas pela mídia aparece como excelente instrumento de identificação pelos organizadores da festa da saudade, que, embora se utilizem de um claro discurso que se opõe às fragmentações do mundo moderno, representado pelos novos modelos de festa carnavalesca, inserem-se nos moldes fabricados pela indústria cultural ao se apropriar de seus instrumentos para legitimar seus símbolos identitários e produzir a espetacularização de seus eventos.

O Projeto Carnavalesco é um regate dos antigos carnavais brasileiros (...). Essa era de esplendor do carnaval brasileiro começará a ser resgatada com o I Bale de Papel, que tem como tema "Ressurreição dos Antigos Carnavais", e uma programação que apresentará um recital do Coral Jovem do Departamento de Artes da UFPB, com uma pesquisa musical sobre o lado político, irreverente, econômico e poético do carnaval; a presença das pastorinhas e a exibição com dez artistas do frevo de Acauã da Serra abrindo um monumental show de frevo do nacionalmente premiado passista Nicodemus; o momento dos estandartes de ontem e de hoje; o Casal Real da Saudade, desfile e premiação de fantasias em papel, uma grande atração nacional e a animação de uma super orquestra que só tocará marchinhas, frevos e sambas do carnaval de uma Brasil que não existe mais.¹²⁰

Como podemos perceber, as narrativas midiáticas acima citadas são produzidas num campo híbrido de múltiplas possibilidades de reelaboração identitária, remodeladas pelas mediações cozidas entre as culturas midiáticas e as manifestações culturais, intituladas de populares. Embora o Bloco da Saudade parta, em suas construções narrativas, de uma clara oposição ao padrão mercantil de produção cultural, também se utiliza da indústria cultural e das novas formas de comunicação para instituir encantamento e consumo entre seus interlocutores.

A festa organizada pelo Bloco da Saudade é apresentada também ao contexto social através de exposições de fotografias, textos, fantasias, máscaras,

¹²⁰ Jornal da Micarande – Campina Grande, 05 a 11/ 04/1992. Título da Matéria: Eneida dá início ao Projeto "Carnavalesca".

bonecos gigantes e adereços que se instituíram, através de intenções bem definidas e coercivas, como autênticos representantes da identidade carnavalesca nacional e local. São estratégias e usos diversos apropriados em territórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais, que geram novas formas de segmentação.

3.2.1 – Eneida Agra Maracajá: guardiã da tradição

Mulheres fazem história, movimentam cidades, promovem cultura, são idealistas, entregam-se à causas nobres, resgatam tradições, lutam por aqui que acreditam, sofrem, são corajosas, esperam. (...) Entre essas mulheres vejo engrandecida e bela, a imagem de uma mulher exuberante, cheia de vitalidade voltada para a grandeza de sua terra, incansável na luta, seguindo fascinada, os horizontes azuis: falo de Eneida Agra Maracajá, (...) resgatou os carnavais belíssimos, os verdadeiros carnavais do tempo de Omega, Pedrosa e outros grandes foliões do passado.¹²¹

A vinculação da imagem de Eneida Agra Maracajá à invenção do Bloco da Saudade é constantemente reforçada pela mídia nos sentidos instituídos ao personagem Eneida Maracajá – “Dama Cultural da Borborema”¹²². A construção da festa do Bloco da Saudade, como manifestação cultural da tradição local, está diretamente associada à identidade produzida por e para Eneida, edificação simbólica representada numa espécie de simbiose entre o personagem e sua criação.

Os discursos e usos produzidos num contexto de constantes fragmentações identitárias, vivenciadas no mundo moderno, denotam para a ideia de tradição uma segurança ontológica entre seus consumidores, a partir das relações entre os elementos simbólicos e as práticas de interpretação do ritual cultural da tradição.

¹²¹ Correio da Paraíba – João Pessoa, 29/04/1995. Título da matéria: Eneida Divina.

¹²² Magazine – Campina Grande, 26/11/2007

A tradição, como já discutida no primeiro capítulo deste estudo, produz valores e verdades através de suas práticas ritualísticas e designa um meio prático de se garantir a preservação. Essas práticas têm instrumentos de legitimação de uma ordem, e para que assegurem sua permanência, instituem um guardião para a sua preservação e interpretação da verdade formular que as identificam. "A verdade formular não depende das propriedades da linguagem, mas do seu oposto; a linguagem ritual é performativa e, às vezes, pode conter palavras ou práticas que os falantes ou os ouvintes mal conseguem compreender".¹²³

A festa do Bloco da Saudade é propagada pela ideia de encantamento projetada nos símbolos instituídos aos carnavais do passado, e sua realização se torna possível a partir de sua guardiã – Eneida –, que se apropria do poder causal da tradição para legitimar sua personificação produzida e vivida a partir da relação de determinados códigos de construção identitária.

A modernidade de Lucas Sales, o grande introdutor da Micarande, trouxe um espaço, bem aproveitado pela não menos criativa, Eneida Agra Maracajá: a tradição. O Bloco da Saudade veio p ficar, veio para o futuro. Pelo menos me arrancou lágrimas, me deixou os olhos marejados e um arrepio, daqueles que a gente esconde, enquanto se é mero espectador. Ali estava comprovado que Campina Grande tem memória, o que se necessita é alguém de peso e liderança, para puxar esse novo espetáculo cultural. Pelo menos esse tipo de carnaval pode ser preservado. O bloco é descontração, não é preciso agressividade nem competição. Não precisa de passarela e nem de concurso. O prêmio é a alegria. Além do mais, o Bloco da Saudade recuperava o verdadeiro sentido (local) de bloco e não aquele do trio elétrico, onde todo mundo vai padronizado de mortalha e agitando aquele penacho, que mais lembra as tietes do futebol americano.¹²⁴

Eneida passa a confundir-se com sua invenção, e o Bloco da Saudade a assumir as imagens e os sentidos instituídos por sua guardiã, que controla, em certa medida, o que deve ser representado e os processos ativos de reconstrução dos seus símbolos. Ou seja, a festa da tradição, representada pelo bloco, passou a ser

¹²³ GIDDENS, Anthony. Modernização Reflexiva: política, tradição de estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. p. 83.

¹²⁴ Jornal da Paraíba – Campina Grande, 12/04/1991. Título da matéria: Emergência e Tradição – Autor: Josemir Camilo.

resultado da criatividade, da originalidade, da sensibilidade e da competência de sua guardiã, também produto da identidade do povo campinense, povo festeiro e amante da autêntica festa carnavalesca. O Bloco da Saudade passa a ser representado, a partir de então, como festa tradição, que resgata e valoriza a tradição local e a comunhão com os diversos segmentos sociais que consomem o evento.

Com a criação do Bloco da Saudade, no ano de 1991, os jornais locais começaram a narrar a criatividade, a força e a objetividade de uma campinense, que não se verga diante das dificuldades apresentadas, e monta uma imagem para Eneida e para as práticas culturais por ela desenvolvidas. Uma mulher enérgica, vibrante, ousada, uma ativista cultural incansável na defesa da cultura e no salvaguardamento das "autênticas" raízes locais: "Eneida Agra Maracajá (...). A guerreira culta, incansável, (...) espalhava energia naquele entusiasmo de promover a bela festa cultural e romântica, lutando para que permanecesse o carnaval tradicional"¹²⁵

A importância que o Bloco da Saudade vai assumir, no espaço da festa da Micarande, é construída na personificação da figura de Eneida, cuja imagem foi sendo valorizada no contexto social em que atua, com uma ampla liberdade de instituir novas práticas e sentidos no campo cultural local. As múltiplas leituras fabricadas a corroborar identificação e posicionamento às representações culturais construídas pelo e para o Bloco da Saudade metamorfoseia-se na teatralização produzida por sua guardiã através das narrativas apresentadas pela mídia local.

Eneida não é destaque apenas do Bloco da Saudade. Ela é mais do que isso porque simboliza a cultura, o sonho de transformar em realidade a ilusão do carnaval, e, em sentido mais largo, ela simboliza o próprio espírito do povo campinense. Com sua alegria, Eneida não precisa vencer nada para ser ela própria uma vitória de Campina Grande. Ninguém precisa saber quanto custou a sua requintada fantasia, suas noites de insônia ou o muito

¹²⁵ Diário da Borborema – Campina Grande, 16/04/1997. Título da matéria: Baile da Saudade.

suor que exigiu a mestria de seus passos para colocar o Bloco da Saudade nas Ruas.¹²⁶

Esse discurso atribui sentidos e identificação à personagem de Eneida, que também se utiliza das narrativas elaboradas sobre sua imagem, para autorizar seu lugar dentro do espaço local. Eneida, ao produzir um discurso para o Bloco da Saudade e ao colocá-lo como símbolo da tradição carnavalesca local, institucionaliza a ideia de tradição local, valorando seus símbolos no espetáculo da saudade. Esses discursos permeiam não só os grupos sociais que legitimam suas representações, através de sua identificação, mas também os diversos segmentos sociais que consomem a programação diária das rádios locais, dos jornais impressos e dos programas televisivos.

O encantamento produzido pela mídia ao Bloco da Saudade e à sua própria guardiã Eneida, legitimado em suas narrativas, são estratégias fabricadas em um contexto de constantes tensões sociais, de disputas e interesses diversos que mediam sentidos e, constantemente, são examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre as próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter.

A festa, nesse sentido, serve para legitimar os perfis assumidos por seus atores sociais a partir de construções imagéticas e discursivas. A festa do Bloco da Saudade é fabricada num campo híbrido de constantes remodelações sofridas pelas intensas e transitórias relações sociais do mundo moderno e anunciada num campo de múltiplos interesses e domínios. Os sentidos narrados para a festa da tradição demarcam territórios e posicionamentos nas relações de poder instauradas na produção do espetáculo.

¹²⁶ Jornal da Paraíba – Painel – Campina Grande, 17/04/1994. Título da matéria: Eneida Agra.

CONJUNTO - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei este estudo me propondo a proceder a uma reflexão sobre as transformações e continuidades implicadas na caracterização da festa carnavalesca do Bloco da Saudade em Campina Grande-Pb, como símbolo da tradição local. Assim, no decorrer desta dissertação, sublinhei as dinâmicas de ressignificação das suas práticas, dos seus símbolos e dos lugares das narrativas na confecção dessa "invenção", através das quais captei os nexos dos acontecimentos diacrônicos e sincrônicos, que dizem respeito à produção dos sentidos de pertencimento desse grupo, num contexto em que as relações vivenciadas se tornam cada vez mais fluidas, e as identidades, cada vez mais fragmentadas.

Sem querer dar uma resposta definitiva, reforço, nestas considerações, os interesses dos grupos sociais nesse processo como definidores, o que é exemplificado através da centralidade da tradição presente no discurso dos organizadores, plasmando o passado numa perspectiva cristalizada e como lugar hegemônico da "autenticidade", acionado, sobretudo, pela memória dos seus membros guardiões. Essas memórias são reconstruídas a partir das posições sociais desses atores e explicitadas em suas narrativas.

O Bloco da Saudade, como "reinvenção" da tradição, emerge da criatividade e das tensões entre as posições dos seus personagens, que tecem uma teia de encantamento espetacularizado, que confere o sentimento de pertencimento e de identificação com os seus consumidores, projetando imagens de uma identidade elaborada, ao mesmo tempo em que instaura processos de apropriação de práticas contemporâneas que são interiorizadas no Bloco, a partir do discurso da originalidade dos antigos carnavais, reforçando a identidade da tradição.

Os confetes, as serpentinas, as máscaras, as fantasias, os personagens míticos e o estandarte são símbolos que compõem o espetáculo carnavalesco, encenado pelo Bloco da Saudade. Símbolos e imagens que constroem o imaginário social da tradição carnavalesca local, estabelecendo valores e formas às suas práticas de representação.

Os lugares de memória intitulados e reapropriados, como por exemplo, as Ruas "Maciel Pinheiro" e "Monsenhor Sales" e "a Fruteira" de Cristiano Pimentel, são construções imagéticas que reforçam os interesses de seus produtores. Esses espaços, embora narrados como lugares de sociabilidade comum entre os campinenses, são espaços da saudade de uma elite econômica e política local que os fabricou.

Os bailes carnavalescos, as exposições fotográficas, os saraus e o próprio desfile, no espaço campinense, e descritos neste estudo, são outras estratégias desenvolvidas para legitimar sua imagem e o posicionamento de seus interlocutores. Essas práticas legitimam um passado glorioso, que "sobrevive" às mudanças intensas produzidas pelo mundo moderno, conferindo-lhe, também, enfrentamento dos novos modelos de festa carnavalesca presentes no espaço campinense – a Micarande.

A Micarande, compreendida pelos produtores do bloco como festa mercadológica, que descaracteriza a "autêntica" tradição carnavalesca local, por se inserir na lógica mercadista da sociedade de consumo, aparece como grande vilão da cultura local. Nesse sentido, a festa produzida pelo Bloco da Saudade, pretende entre suas representações, a "autenticidade" e a "homogeneidade" cultural de um povo e de um espaço. Contrariamente ao desejo desses atores, ao desnaturalizar essas construções, analisadas no capítulo III, identificamos que, mesmo as

manifestações culturais, intituladas de tradicionais, como o Bloco da Saudade, por exemplo, apropriam-se e fazem uso das narrativas midiáticas, produtos da indústria cultural, para reinventar seus símbolos, divulgar suas práticas e agregar novos valores à identidade local de acordo com os interesses de seus organizadores.

As narrativas midiáticas enfatizadas na terceira parte deste estudo também compõem parte das estratégias utilizadas pelo Bloco da Saudade, como por exemplo: rádios, telejornais e jornais impressos, instrumentos publicitários usados para divulgar o espetáculo de sua festa, buscando particularizá-la no cenário nacional. Por outro lado, há, igualmente, uma apropriação dos organizadores da Micarande em relação ao Bloco da Saudade, que o divulgam como uma singularidade de sua festa e o inserem como mais um atrativo da programação oficial. A festa preenche os espaços na programação das rádios e das TVs locais, difundindo e alimentando as mensagens produtoras de sentido, fiando uma rede complexa de relações e de interesses entre seus autores.

Nesse sentido, destacamos como dinâmica central dessa relação a ação da mídia no contexto local, que atua como principal mobilizadora e publicizadora da festa carnavalesca campinense e assume importante papel na construção de um perfil e na elaboração das estratégias de atração de seus consumidores. A divulgação das atrações desenvolvidas pelo Bloco da Saudade tornou seus elementos identitários produtos de consumo pela indústria cultural, instituindo valores aos símbolos e às práticas de representação identitária do bloco, através das tecnologias comunicacionais de divulgação.

As referências da mídia, assimiladas pelo discurso dos representantes locais, produziram para o Bloco da Saudade um lugar de memória, um espaço de saudade, a representação de um tempo glorioso, vivenciado nas ruas centrais de

Campina Grande. Os textos narrados, as imagens construídas e os significados instituídos pela mídia local fazem das representações do Bloco da Saudade a "essência" mantenedora da identidade local. Os foliões se tornam uma massa de anônimos curiosos, devido ao encantamento que se instaura para o evento. A festa, nesse contexto, torna-se palco de múltiplas relações e de posicionamentos sociais.

As marchinhas carnavalescas, tocadas nas rádios locais no mês de abril, período em que o bloco se apresenta, ganham tons nostálgicos de um passado glorioso, perdido nas convulsões do tempo moderno, mas resgatados por indivíduos que aparecem como "verdadeiros" guardiões da tradição.

Essas e outras estratégias são utilizadas pela mídia, também, como forma de personificar indivíduos no processo de espetacularização da festa. Um exemplo disso é o fato de a produção da personagem de Eneida Agra Maracajá, como guardiã da tradição local e mediadora de uma "verdade formular", confundir-se com as narrativas divulgadas pela mídia, principal agente fomentado, posição que a legitima e a autoriza como porta-voz oficial dessa tradição inventada.

Assim, neste estudo, visualizamos as transformações do campo cultural global, através da festa carnavalesca representada pelo Bloco da Saudade, no qual foi possível estabelecermos uma conexão entre a trajetória do Bloco e os constantes jogos de negociações entre o cultural local e o cultural global, ideal ao mercado de consumo globalizado das festas, que se inserem num processo de constantes mudanças de significados, de intenções, de conflitos e de lutas por espaços de atuação e legitimação de poder.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife, FJN: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. **História: a arte de inventar o passado**. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- ALMEIDA, Elpídio de. **História de Campina Grande**. João Pessoa: UFPB, 1979.
- AMARAL, Rita de Cássia de Melo Peixoto. **Festa à brasileira – Significados do festejar, no País que “não é sério”**. Tese de Doutorado, São Paulo: Departamento de Antropologia – FFLCH-USP, 1998.
- ARANHA, Gervácio Batista. **Trem, modernidade e imaginário na Paraíba e Região: tramas político-econômicas e práticas culturais (1880-1925)**. Doutorado em História. Campinas, Unicamp, 2001.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Fundação de Cultura da cidade do Recife, 1996.
- BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2ª ed., São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1993.
- BELLO, José Maria. **História do Brasil República: 1889-1954**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1983.
- BOSI, Alfredo (org). **Cultura Brasileira – Temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- _____. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- _____. **Os usos sociais da Ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Editora UNESP, 2004b.
- _____. Pierre Bourdieu: **Sociologia**. Renato Ortiz (org.). São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CÂMARA, Epaminondas. **Datas campinenses**. Campina Grande: Ed. Caravela, 1988.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- _____. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- _____. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A. 1985.

_____. **Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

_____. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

_____. **Le Monde comme Représentation**. *Annales ESC*, Paris, n. 6, nov/dez. 1989.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **Viva São João! O santo e sua festa**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais, João Pessoa: UFPB, 1991.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras festas – ensaios de história social da cultura**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.

_____. **Écos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DAMATA, Roberto. **Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O que faz o Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

DINOÁ, Ronaldo. **Memórias de Campina Grande**. Campina Grande: Gráfica Rocha, 1993.

DUBY, Georges. **A memória e o que ela esquece**. Diálogos sobre a Nova História. Lisboa, 1989.

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **As regras do método sociológico**. 10 ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1982.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JANCSÓ, István, KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. **A fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano**. João Pessoa: Ideia, 2002.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis- RJ: Vozes, 1995.

_____. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** Petrópolis: Vozes, 1998.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VÁRIOS AUTORES. **A Paraíba no Império e na República. Estudos de História Social e Cultural.** João Pessoa: Ideia, 2003.