

**Os sentidos da festa e do festejar:
A “tradição” carnavalesca do Bloco da Saudade**

*CARLA MARIA DANTAS OLIVEIRA

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.

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 idéia de um bloco nacional que agrupe diversos grupos e classes sociais.

Nesse contexto, o carnaval no Brasil é apresentado através de um vasto leque satírico e lúdico, suas imagens 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.

E para discutir os significados do sentimento de pertença dessa festa momesca, que ganha *status* de festa símbolo da alma nacional, trago para nosso estudo o Bloco da Saudade de Campina Grande-PB. Surgido em 1991, esse se constitui como 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.

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 Goff¹, 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.

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 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*

¹ LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

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.

*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 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. (SOUSA, 2003:71-72)*

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.

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 amizade, 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.

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 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. (BOURDIEU, 2007:10)

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.”

Segundo Halbwachs², 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.

² HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

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:

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. (HALBWACHS, 1990:25)

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.

Os espaços de convívio: reforma urbana

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 Giddens³, 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 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

³ GIDDENS, Anthony. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

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.*” (GIDDENS, 1997:74)

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 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, 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 irrecuperáveis 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. (SOUZA, 2003:131)

Essas são situações emblemáticas, que nos permitem partilhar do entendimento de Goffman⁴, 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 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 Hall⁵, 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 Giddens⁶.

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 Hall⁷, 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

⁴ GOFFMAN, Erving. A representação do Eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1985.

⁵ HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁶ GIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

⁷ HALL, Stuart. Op. Cit. 2006.

identificação simbólica é tornar demasiadamente redutível seu sentido. 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. (HALL, 2006:62)

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. (CHARTIER, 1995:179)

Bloco da Saudade: (re) construção da tradição

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. (GEERTZ, 1978:114)

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 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.

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.

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.

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 Halbwachs⁸, 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 em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.”* (HALBWACHS, 1990:75-76)

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:

A sonoridade das marchinhas, a partir do primeiro ano, são executadas pela Frevioca do Recife,⁹ nas vozes de Claudionor Germano e Capiba¹⁰, que deram ritmo à massa de foliões, que se aglomeravam na Rua Maciel Pinheiro, em frente ao Beco 31, local de concentração do bloco.

Na concentração do bloco, os foliões formavam uma massa composta tanto de anônimos curiosos (alguns que jamais tinham brincado esse modelo de festa, muitos

⁸ HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

⁹ 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

¹⁰ Cantor e compositor pernambucano, respectivamente, que se consagraram pelas composições de letras no ritmo do frevo

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 seletivo de personalidades políticas, empresários e figuras de destaque da alta sociedade local que, além de foliões, representavam a diretoria do Bloco da Saudade.

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.

O 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.

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 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.

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 realza, 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.

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.¹¹

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.

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.

¹¹ Caderno Graziela. Diário da Borborema, Campina Grande - 3 de maio de 1992.

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 carnavalidade local.

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.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- 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.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A. 1985.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras festas – ensaios de história social da cultura**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, Cecult, 2002.
- _____. **Ecos 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.
- 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.
- 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.

SOUSA, Fábio Gutemberg R. Bezerra de. **Cartografias e imagens da Cidade: Campina Grande – 1920-1945**. Doutorado em História. Campinas: Unicamp, 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.

LIMA, Marinalva Vilar de. **Loas que Carpem: a morte na literatura de cordel**. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

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