



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE DESIGN-MODA**

GIOVANNA LARA ROCHA PEREIRA

**CONFETE E SERPENTINA: NARRATIVAS DE MEMÓRIA DO BLOCO DE
CARNAVAL “*BUTANDO BUNECO*” POR MEIO DA FOTOGRAFIA.**

**FORTALEZA
2024**

GIOVANNA LARA ROCHA PEREIRA

CONFETE E SERPENTINA: NARRATIVAS DE MEMÓRIA DO BLOCO DE CARNAVAL
“BUTANDO BUNECO” POR MEIO DA FOTOGRAFIA.

Monografia apresentada ao Curso de Design - Moda da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design - Moda.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Luis Maia da Cunha.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P491c Pereira, Giovanna Lara Rocha.

Confete e serpentina : narrativas de memória do bloco de carnaval “Butando Buneco” por meio da fotografia / Giovanna Lara Rocha Pereira. – 2024.

66 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Design de Moda, Fortaleza, 2024.

Orientação: Prof. Dr. Fernando Luis Maia da Cunha.

1. Carnaval. 2. Memória. 3. Fotografia. 4. Narrativa. 5. Comunidade. I. Título.

CDD 391

GIOVANNA LARA ROCHA PEREIRA

**CONFETE E SERPENTINA: NARRATIVAS DE MEMÓRIA DO BLOCO DE CARNAVAL
“BUTANDO BUNECO” POR MEIO DA FOTOGRAFIA.**

Monografia apresentada ao Curso de Design - Moda da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design - Moda.

Aprovada em: 28/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Luis Maia da Cunha (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Me. Ed Ney Borges Dias
Universidade Federal do Ceará (UFC)

“É do ouro de Oxum que é feita a armadura
que guarda meu corpo, garante meu sangue,
minha garganta, o veneno do mal não acha
passagem” - Maria Bethânia

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha família, que plantou em mim desde a infância a paixão pelo conhecimento, pela arte e principalmente, pelo carnaval. Agradeço imensamente por ter sido tão bem amparada e ter meus estudos subsidiados, em todas as etapas da vida, por terem me apoiado de todas as formas a seguir os meus sonhos por mais gigantescos que eles fossem, e serem presente em todas as minhas conquistas acadêmicas.

Dedico esse trabalho ao meu avô, Almir Pereira, que tenho o prazer de ser a primeira neta, na infância me presenteou com a minha primeira câmera fotográfica e me ensinou a registrar a vida através dos meus olhos, sendo o artista brilhante que é, dedicou parte da sua vida ao Bloco Butano Buneco e levou sua alegria, festividade e criatividade para as ruas do Pecém. Sou eternamente grata por ter minha infância registrada nos álbuns de fotografia, mais ainda por ter sido parte desse evento que carrega tanta cultura e coletividade.

À minha mãe, Valesca de Jesus da Rocha, pela irmandade de outras vidas, por ter me escolhido como filha, por me influenciar tanto, que vai desde o gosto pela leitura, pelo conhecimento, pela conversa, pelo o outro mundo, o que nos conecta vai além do material, sou grata por ter um pedaço tão significativo da minha família especial em você. Ao meu irmão, Lucca Rocha Pereira, que dividiu comigo, além do sangue, o mesmo amor e admiração, só tenho a agradecer por sermos tão parecidos e tão diferentes, por ter sido o responsável pela minha vontade de viver, mesmo sem ter a menor ideia disso, por ter me dado a oportunidade de cuidar e criar um ser humano completamente novo, poder ensinar tudo que eu sei e me ensinar tanto, pelo seu gosto musical incrível, por suas conversas malucas e eternas, por ser tão autêntico e cheio de personalidade, por me acompanhar nessa jornada.

Às minhas tias, Jéssica Rocha e Nikaelly Freitas, agradeço por terem me apresentado o mundo, por todos os filmes assistidos, por todos os livros indicados, por todas as saídas juntas, por todos os presentes e cartinhas, por me fazer pertencer a algum lugar, por me fazer sentir em casa e principalmente, por me fazer voltar para casa, por serem tão presentes e me salvarem quando achei que ninguém mais poderia. Vocês são inspiração, acadêmica e pessoal.

Ao meu pai, Paulo Marcelo Cayo Pereira, agradeço por me apoiar em tudo que faço, por me levar, quando criança, para assistir a peças de teatro, por fazer todas as minhas vontades durante anos, por me dar a liberdade de ser quem eu sou, nunca criticar, nunca questionar, por me dar a oportunidade de fazer parte de uma família incrível, com toda a ancestralidade que carrega.

Ao meu namorado, Arthur Lima de Assis, agradeço por dividir comigo a paixão pela antropologia, pelo presente mais valioso que eu poderia receber, o tempo, você que na construção desse trabalho foi peça essencial para me manter sã, por me incentivar a escrever, por questionar meus próprios questionamentos, por ser a maior inspiração de dedicação, além disso, por ter me ensinado sobre parceria, por ter acompanhado a parte mais difícil da jornada, por me acolher em todos os meus momentos de sabotagem, por nunca me deixar duvidar do meu trabalho e claro, pelo amor, que nunca nos faltou.

Aqueles que fazem parte da minha história acadêmica, minhas irmãs de alma, Hilda Lara Souza Cordeiro, que desde o primeiro dia na universidade, se dedicou em ser minha par de jarro, sou muito grata por ter na minha jornada, não só acadêmica, como espiritual, assim como, Caroline Franco Valentim, que tenho muito orgulho e admiração, por ter me acolhido e apoiado, por incentivar sempre o melhor de nós, que nossos espíritos estejam em festa com a nossa parceria. Aos meus amigos que fiz durante o caminho, agradeço a Livian Muniz Façanha, que é minha irmã manauara, por ter me acolhido em sua casa quando eu mais precisei, por ser abraço, carinho e consolo ao mesmo passo que é alegria, cores vibrantes e felicidade. Ao meu amigo, Vinicius Guedes Nântua, por todas as noites na academia, por todas as caronas e os churrasquinhos. Aos meus amigos que fiz na graduação, Clarissa Fernandes, Raissa Moraes e Solano Augusto, agradeço também aos meus amigos e família, que levo antes da graduação, Mariane Silva, Lis Stevlana, Pedro Cavalcante e Victor Dias, que foram peças importantes para a minha trajetória.

Não poderia deixar de mencionar, a minha família espiritual, que nunca me abandonou nem por um instante, que me aconselhou e cuidou de mim em cada momento, em especial minha irmã de alma, minha entidade mais presente, Cigana Dalila, que me foi apresentada na Umbanda mas que está comigo desde os primeiros dias de vida, que é a luz do meu caminho, a música mais bonita, a flor mais colorida, a minha maior inspiração. Juntamente a ela, faço um agradecimento especial a ele, Seu Marinheiro, espero que faça muito proveito do seu cap, que possamos nos encontrar em outro momento, agradeço a paciência e admiração que teve por mim, que a sua presença seja sempre carregada de muita luz. Por fim, agradeço a dona Maria Cecília, por toda a sua risada, por toda sua proteção e pelo caminho que trilha tão bem em nossas vidas.

Ao amor mais puro, à Esmeralda, que está agora olhando em direção a mim com seus olhinhos brilhantes, piscando para que eu tenha certeza, que seu amor é incondicional, que nos dias mais obscuros de nossas vidas, somente ela era capaz fazer a pior das lembranças se tornar o nosso maior presente, a vida.

À todos aqueles que vivem na minha trajetória, minha avó Pame, minha avó Verônica, minhas tias, Camila e Pâmela, suas respectivas filhas, Isadora, Louise e Maria Júlia, meus tios-avós, primos que fizeram parte da carnaval do Pecém e hoje escrevem parte da minha história também.

À Professora Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes, pelos seus ensinamentos, por ser inspiração na vida acadêmica e por sempre incentivar a ser cada dia melhor seja na escrita, até mesmo no autoconhecimento, agradeço sua tutoria no PET-MODA, Programa de Educação Tutorial, no qual fui bolsista durante 4 semestres da graduação.

Ao meu orientador, Professor Dr. Fernando Luis Maia da Cunha, pelo incentivo a pesquisar algo tão próximo e familiar, por me instruir durante a pesquisa, me inspirando por meio de seus trabalhos apresentados em exposições sobre sua própria narrativa.

Ao Professor Dr. Kleyton Rattes Gonçalves, por ter despertado em mim a admiração pela antropologia cultural no início do curso, me influenciando com os textos apresentados na sua disciplina e por aceitar participar da banca.

À Professore Me. Ed Ney Borges Dias, pela inspiração que a sua pesquisa trouxe para o meu trabalho, pela sua criatividade e sensibilidade com a fotografia e por aceitar participar da banca.

Por fim, agradeço a uma pessoa muito especial, que tem os mesmos olhos que eu, que viu as mesmas coisas que eu, que sofreu as dores tanto quanto, agradeço a Giovanna criança, por ter chegado até aqui, não sozinha, até por que nunca esteve sozinha, mas com a mesma paixão pelo mundo que tinha quando era apenas uma criança, por poder dizer que conseguiu realizar tantos sonhos.

RESUMO

Este trabalho investiga a relação entre moda, memória e identidade coletiva no bloco carnavalesco Butando Buneco, explorando como a construção visual e estética do grupo se articula com processos de pertencimento e expressão cultural. Para isso, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, utilizando métodos bibliográficos, documentais e etnográficos e iconográficos. A pesquisa bibliográfica fundamenta conceitos essenciais, como moda enquanto prática sociocultural, desenvolvimento cultural e identitário, memória coletiva e rituais festivos populares. A pesquisa documental se concentra na catalogação e análise de registros visuais, incluindo fotografias e materiais audiovisuais do bloco ao longo dos anos, a fim de identificar padrões estéticos e simbólicos. As entrevistas foram realizadas com membros do bloco para compreender as motivações, narrativas e significados atribuídos às vestimentas e símbolos utilizados, o que permite um aprofundamento na relação entre identidade visual, performances e memória afetiva dos participantes. Os resultados indicam que a estética do Bloco Butando Buneco funciona não apenas como um elemento lúdico e festivo, mas também como um dispositivo de afirmação cultural, reforçando a identidade coletiva do grupo. Dessa forma, o estudo contribui para a compreensão da moda como um meio de construção de pertencimento e resgate de memórias dentro de manifestações culturais populares, utilizando a fotografia como manutenção das lembranças, funcionando como âncoras de memória.

Palavras-chave: Carnaval; Memória; Fotografia.

ABSTRACT

This work investigates the relationship between fashion, memory and collective identity in the carnival block Butando Buneco, exploring how the group's visual and aesthetic construction is linked to processes of belonging and cultural expression. To this end, the research adopts a qualitative approach, using bibliographic, documentary, ethnographic and iconographic methods. The bibliographical research underpins essential concepts, such as fashion as a socio-cultural practice, cultural and identity development, collective memory and popular festive rituals. The documentary research focuses on cataloging and analyzing visual records, including photographs and audiovisual materials of the block over the years, in order to identify aesthetic and symbolic patterns. Interviews were carried out with members of the block in order to understand the motivations, narratives and meanings attributed to the clothing and symbols used, which allows us to delve deeper into the relationship between visual identity, performances and the affective memory of the participants. The results indicate that the aesthetics of Bloco Butando Buneco function not only as a playful and festive element, but also as a device for cultural affirmation, reinforcing the group's collective identity. In this way, the study contributes to an understanding of fashion as a means of constructing belonging and recovering memories within popular cultural manifestations, using photography to maintain memories.

Keywords: Carnival;Memorie;Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 – Carta memorial: Escrito de Almir Pereira sobre a história do Grêmio Recreativo Bloco de Rua Butando Buneco (1999)	38
Fotografia 2 – Carta memorial: Escrito de Almir Pereira sobre a história do Grêmio Recreativo Bloco de Rua Butando Buneco (1999)	39
Fotografia 3 – Fernando (Tio Nando) “Carnavalesco” como rainha de bateria do bloco Butando Buneco	41
Fotografia 4 – Estandarte do bloco Butando Buneco (2003)	42
Fotografia 5 – Roda de Samba (2006)	43
Fotografia 6 – Baile à fantasia dos integrantes do bloco Butando Buneco (2006)	44
Fotografia 7 – Integrantes da banda acompanham o bloco na rua (2008)	45
Fotografia 8 – Bloco Butando Buneco na rua (2010)	46
Fotografia 9 – Produção dos Abadás (1997)	47
Fotografia 10 – Camisetas no varal	48
Fotografia 11 – Camisas dos anos 2000	49
Fotografia 12 – Bonecos gigantes	50
Fotografia 13 – Boneco Gigante “Marinheiro”	51
Fotografia 14 – Boneco gigante em homenagem à artista Carmen Miranda	52
Fotografia 15 – Foto oficial (2007)	53
Fotografia 16 – Almir (à esquerda) e Carmem “Pame” (à esquerda), idealizadores do bloco, durante o carnaval (1998)	54
Fotografia 17 – Presidente do Grêmio Recreativo Almir Pereira (à esquerda) com filha (ao centro) e genro (à direita) no último ano do bloco (2014)	55
Fotografia 18 – Família reunida junto aos bonecos gigantes após cortejo carnavalesco (2003)	57
Fotografia 19 – Autora aos 4 meses de idade (no colo) e seus pais (2003)	58

Fotografia 20 – Autora e bonecos gigantes	60
Fotografia 21 – Autora fantasiada aos 3 anos de idade (2006)	61

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ENECULT	Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
PET	Programa de Educação Tutorial
PVC	Policloreto de Vinilo
UECE	Universidade Estadual do Ceará
CSP	Companhia Siderúrgica do Pecém

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	METODOLOGIA	20
2.1	Abordagem e tipo de pesquisa	20
2.2	Área de abrangência	22
2.3	Plano de coleta de dados	22
2.4	Categorias analíticas	23
2.5	Tratamento de dados	24
3	CULTURA E MEMÓRIA COLETIVA PELOS RITUAIS	25
3.1	Trecos: artefatos como âncoras de memória	27
3.2	Fotografia atrelada a narrativa da experiência	29
4	O RITUAL DO CARNAVAL BRASILEIRO	32
4.1	Carnavalização	33
4.2	A perspectiva dos blocos de carnaval de rua no Brasil	36
4.3	O contexto carnavalesco dos anos 1990 na capital fortalezense	38
5	NARRATIVAS DE UM BLOCO FAMILIAR: BUTANDO BUNECO NA PRAIA DO PECÉM	46
5.1	Indumentária do Bloco Butando Buneco	49
5.2	Bonecos	52
6	CONFETE E SERPENTINA: OLHAR SOBRE O BLOCO DE CARNAVAL BUTANDO BUNECO	56
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
8	REFERÊNCIAS	64

1 INTRODUÇÃO

As definições culturais do indivíduo estão associadas aos métodos de socialização. De acordo com Laraia (2001, p. 49), o ser humano é um reflexo do meio cultural no qual está inserido, visto que “o homem é herdeiro de um longo processo acumulativo, que traduz o conhecimento e a experiência adquirida pelas gerações que o antecederam”.

Dessa forma, a partir de um evento social cultural é possível perceber as construções de identidade que o indivíduo é capaz de desenvolver. Neste estudo, o indivíduo observado está inserido no ritual de festas carnavalescas desde a infância, dessa forma, cabe observar o desdobramento dos efeitos para o crescimento cultural do indivíduo, com o auxílio da memória e de artefatos capazes de ativar lembranças, como a fotografia.

Nesse sentido, sobre o processo de identificação na pós-modernidade, conceitua Hall (2006) que o sujeito pós-moderno não possui uma identidade essencial ou permanente, mas sim múltiplas identidades que estão em constante transformação. Esse processo é influenciado por fatores como classe, gênero, etnia e cultura, o que o torna uma construção híbrida e multifacetada.

Por meio das interações sociais é que o indivíduo se torna capaz de compreender como o processo de identificação pode negociar seu lugar no mundo a partir de diferentes experiências, contextos e narrativas. É por meio da função cognitiva da memória que esse movimento é possível. O ato mnemônico funciona como um banco de valores culturais estruturantes das práticas sociais necessárias ao coletivo, estando inscrito na cultura e aglutinando processos de identidade e identificação (Nora, 1992).

Quando uma tradição mnemônica começa a se dissipar, torna-se essencial estabelecer “âncoras de lembranças” que incorporem a memória em valores, objetos, artefatos e locais, preservando um “sentido de continuidade” (Nora, 1992, p. 23). Esses elementos de memória emergem à medida que os contextos originais de lembrança desaparecem, resultando em uma crescente externalização das recordações, que acabam sendo aprisionadas e cristalizadas em estruturas simbólicas. Dessa forma, a memória se manifesta em signos físicos ou imateriais, garantindo a perpetuação do passado e assegurando que a cultura e a tradição de um povo permaneçam vivas, mesmo diante da passagem do tempo.

Corroborando com o assunto, Halbwachs (1968) fala que o indivíduo ao vivenciar situações com seus antepassados, através de histórias e acontecimentos, desenvolve a sua própria experiência cultural, que contribui para a continuidade da construção de identidade cultural coletiva. Sobre a memória coletiva, o autor discorre que ela age como uma entidade.

Durante a infância a memória está sendo construída por intermédio das histórias contadas, das histórias aprendidas, mas principalmente das histórias vividas. Essa memória coletiva forma a base da identidade cultural e social dos indivíduos (Halbwachs, 1968).

Dessa maneira, compreender os indivíduos como agentes ativos na perpetuação das tradições exige uma reflexão sobre como a memória se cristaliza em manifestações culturais intangíveis. Isso envolve a análise da memória coletiva e de seus alicerces, que garantem a continuidade dessas tradições ao longo do tempo (Nora, 1992).

Para corroborar com a análise, entende-se que o conceito de carnavalização consiste em uma inversão das normas estabelecidas que auxilia na compreensão do surgimento dessa festividade e de sua incorporação à cultura brasileira, promovendo a subversão da cultura oficial (Bakhtin, 2002), contrapondo conceitos opostos, como sagrado e profano, belo e feio, tragédia e comédia. Bakhtin (2010) reforça que, diferentemente das festividades oficiais, o carnaval permite uma libertação temporária das hierarquias e regras sociais, abolindo privilégios e tabus.

Logo, o carnaval brasileiro é uma celebração enraizada na cultura coletiva. Os adereços, as escolas de samba e os cortejos deixaram marcas inegáveis na memória dos indivíduos. Os blocos de rua, surgidos da necessidade popular de participar ativamente da festa (Arantes, 2013), transformaram-se em verdadeiros repositórios de memórias coletivas e expressões culturais que refletem a identidade brasileira (Porto, 2012). Segundo DaMatta (1936), o carnaval contrasta com celebrações cívicas, pois enquanto este simboliza ordem e conservadorismo, aquele se caracteriza pelo excesso, pela brincadeira e pela suspensão temporária das regras.

A ritualização do carnaval está diretamente ligada à sua capacidade de conectar indivíduos em uma experiência coletiva, transcendendo limites físicos e sociais. Harari (2018) destaca que os rituais dão concretude ao abstrato, reforçando valores culturais e sociais. No Brasil, o carnaval tem raízes na tradição cristã, o que lhe confere um caráter paradoxal: ao mesmo tempo em que evoca a liberdade, ele dialoga com noções de pecado, redenção e mortalidade. Dando destaque para o evento festivo ocorrido na cidade de Fortaleza e municípios litorâneos, observa-se, contudo, que a organização espacial da cidade contribuiu para a exclusão geográfica dos menos favorecidos, deslocando-os para regiões periféricas. No contexto carnavalesco, isso resultou na migração da folia para cidades litorâneas próximas à capital (Porto, 2012).

Por meio dos artefatos, a memória e a cultura se apoiam a fim de manterem ancoragem nas lembranças dos indivíduos, por meio da materialização ou da imaterialização

destes. A fotografia possui a credibilidade de registrar momentos do mundo real e é atribuída a ela a propriedade de rememorar acontecimentos. Apesar disso, retrato fotográfico assim como a memória pode selecionar os fatos para fazer parecer algo, manipulando a realidade.

Barbosa (2019) comenta o quanto é comum na realidade brasileira vivenciar momentos que os familiares revivem memórias ao abrir um álbum de fotos, tentando explicar as relações genealógicas das pessoas envolvidas, que dificilmente são perceptíveis, caso não fossem devidamente explicadas por algum indivíduo que conheça os envolvidos nas imagens. Essa reflexão representa o ponto de partida da pesquisa, onde a fotografia é vista como um meio de preservar a experiência. No entanto, todas as relações, criações e celebrações seriam infundadas sem uma explicação lógica baseada em uma organização social.

Optou por observar o ambiente familiar, utilizando dos métodos etnológicos e etnográficos para realizar a pesquisa, escolheu cenário do bloco de carnaval de rua *Butando Buneco*, organizado pela família da autora, tendo como o objeto de pesquisa, o acervo de 200 fotos, que foram retiradas durante os anos de acontecimento do bloco e conservadas pelos familiares, a grande maioria das fotos está em posse do Almir Pereira, figura importante para o bloco, atuou como Presidente e artesão, assim como é avô da autora. Entendendo a complexidade da proximidade com o objeto de pesquisa, Gilberto Velho (1978) apresenta o estudo em que o familiar é o objeto de pesquisa e através dele, outras questões são levantadas. Mesmo habituado com a disposição dos atores, seja a hierarquia e a distribuição de poder, observações que vão além da superfície não são óbvias para a lógica das relações, independentemente da relação que o observador possui com os observados (Velho, 1978).

O interesse pelo tema se deu a partir da leitura do livro “Cultura: um conceito antropológico” de Roque de Barros Laraia (2001) no curso da disciplina de Antropologia Cultural¹, em que foi incentivado o pensamento crítico sobre a produção cultural e a inserção do indivíduo. Dessa forma, decorreu a necessidade da autocrítica da autora sobre questões pessoais que perpassam a ancestralidade, o pertencimento e o apagamento da memória. Outrossim, no âmbito do Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Design - Moda do qual faz parte, foi impulsionada através do desenvolvimento de artigos sobre a óptica da memória, assim, corroborando com o percurso da pesquisa até chegar a sua própria família.

A aproximação da autora com o tema ocorre por que, ao fazer parte do objeto de pesquisa selecionado, buscou em referências da infância a identificação com o meio cultural em que foi inserida, é participante e membro da família organizadora do evento do bloco de

¹ Disciplina ofertada pelo curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará e ministrada pelo Prof. Dr. Kleyton Rattes Gonçalves.

carnaval *Butando Buneco*. Em meio a visitas a casa do avô, surgiu o interesse em revisitar as caixas de fotografias que ele guardava, na busca por elementos que transmitisse a ancestralidade familiar. O objetivo principal, naquele momento, era compreender as origens e a trajetória pessoal.

Durante essa busca, foram encontradas fotografias de infância no bloco de carnaval organizado, anualmente, entre os anos 1990 e início dos anos 2000, pelo avô. A partir desse material, realizou-se a primeira análise do conjunto de imagens que constituem o acervo familiar, do qual foram selecionadas algumas fotografias que corroboram com a presente pesquisa. Essas imagens foram utilizadas como objeto de estudo para um artigo, juntamente com uma cartilha escrita por Almir Pereira², na qual descrevia o percurso da fundação do bloco durante a década de 90, no distrito de São Gonçalo do Amarante, litoral cearense.

O referido artigo foi submetido e apresentado no XX Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECAST)³, realizado em 2024, em Salvador. Durante o evento, foram levantadas diversas questões pelos participantes, incluindo a relação antropológica dos envolvidos com o distrito, a simbologia das vestimentas, a confecção das roupas, a cartilha sobre a origem do bloco, a memória dos familiares e a regulamentação do carnaval de rua, abordando aspectos do direito constitucional e da liberdade do evento.

A partir do incentivo ao aprofundamento da pesquisa, constituiu-se um arcabouço metodológico de natureza qualitativa, partindo de entrevistas com os membros da família e participantes do bloco, a fim de coletar fragmentos da memória coletiva dos indivíduos a partir da análise de falas, histórias e *takes* de filmagens feitos na época do eventos, além da catalogação das imagens e relatórios sobre o impacto da rememoração delas.

Sendo assim, a problemática central se volta para perceber a relação da fotografia executada em espaços de eventos culturais como *âncoras de memória*, a fim de compreender as relações e a construção da identidade cultural na pós-modernidade, por meio da análise do acervo de fotos coletado e de entrevistas realizadas com os participantes do bloco de carnaval Grêmio Recreativo *Butando Buneco*.

Dessa forma, tem-se como objetivo geral, analisar o impacto das relações familiares por meio do evento na construção da identidade cultural da autora. Ao longo do trabalho desdobram-se os objetivos específicos, que pretendem abordar a constituição das

² Avô da autora, idealizador, presidente e organizador do bloco de rua no Pecém, Grêmio Recreativo *Butando Buneco*.

³ Disponível para visualização nos anais do evento:
https://cult.ufba.br/enecult/wp-content/uploads/2024/10/Anais-XX-ENECAST_2024_v1.pdf

âncoras de memória para a preservação da cultura identitária e o impacto do desenvolvimento cultural do indivíduo inserido no ritual carnavalesco brasileiro.

Para a realização e andamento da pesquisa, é imprescindível uma análise qualitativa, por meio da análise fotográfica do desenvolvimento do Bloco Butando Buneco. Essa investigação foi realizada com o método da iconografia (Panofsky, 1983), iniciando análise da imagem e da catalogação e observação de 200 imagens, retiradas do acervo familiar mantido pelo membro e presidente do bloco, Almir Pereira, assim como, o desenvolvimento de um diário de bordo, juntamente da análise audiovisual e entrevista com 7 participantes do bloco.

Dessa forma, o trabalho está organizado em cinco capítulos. O primeiro e segundo, respectivamente, de introdução e metodologia. No terceiro capítulo, nomeado de “Cultura e Memória Coletiva Pelos Rituais”, é explorado como a cultura é construída pelas interações sociais, citando a memória como peça fundamental para tal ocorrido (Halbwachs, 1968). O assunto desdobra-se na discussão sobre objetos e fotografias atuarem como *âncoras da memória*, moldando relações culturais e sociais de forma sutil. A fotografia em particular, como ferramenta de congelar momentos e possivelmente manipular a realidade (Barbosa, 2016).

Analizando os temas abordados nos referidos capítulos, o quarto capítulo intitulado de “O Ritual Do Carnaval Brasileiro” introduz o contexto carnavalesco pautado nos rituais brasileiros, fundamentando-se na análise de DaMatta (1936) e no conceito de carnavalização pelos estudos de Bakhtin (2002), demonstrando que o conceito de ritualização se manifesta nesta celebração como uma forma de transgressão temporária, na qual os indivíduos vivenciam um espaço de liberdade controlada.

Com isso, DaMatta (1936) contrapõe o evento a rituais mais conservadores, como o Dia da Pátria, destacando-se pelo seu caráter espontâneo, caótico e inclusivo. Além disso, o carnaval se torna um momento de subversão das normas sociais e hierárquicas, permitindo que os participantes assumam novas identidades por meio da fantasia e da performance, reforçando o papel do evento como um espaço de manifestação cultural e socialmente estruturado

Nesse contexto, a partir da perspectiva de Bakhtin (2002) é possível observar que o carnaval é um momento de inversão da ordem estabelecida, no qual ocorrem misturas entre elementos sagrados e profanos, promovendo uma ruptura simbólica com as convenções sociais. O fenômeno denominado "carnavalização" possibilita a criação de um ambiente onde a liberdade de expressão e a contestação social emergem de maneira coletiva. O capítulo

adentra no universo brasileiro, em que o carnaval foi apropriado como um ritual libertador, carregado de significados históricos e sociais, funcionando como uma experiência de catarse e resistência, parte da identidade cultural da sociedade.

O quinto capítulo, intitulado “Narrativas De Um Bloco Familiar: Butando Buneco na Praia do Pecém” apresenta o objeto de pesquisa, demonstrando o universo carnavalesco na Praia do Pecém, localizada na cidade litorânea São Gonçalo do Amarante, entre os anos de 1990 e 2014. Os integrantes da família organizava o bloco de rua intitulado “Grêmio Recreativo Butando Buneco” ou mais conhecido como “Bloco Butando Buneco”. Nele a estrutura familiar desempenhava um papel fundamental, definindo diretores, presidentes, compositores, músicos, responsáveis pela confecção das blusas, pela vestimenta e pintura dos bonecos, além dos foliões.

Observou-se que essas relações se constroem por meio da experiência e mesmo para aqueles que participaram do bloco e possuem poucas lembranças, a fotografias faz o papel de *âncora de memória* dando o significado à lembrança.

Os subcapítulos vão exemplificar a relação dos participantes com a confecção das indumentárias e a participação ativa deles nesse movimento, entendendo que os indivíduos fazem parte da engrenagem cultural. Além disso, relaciona as camisetas desenvolvidas pelo presidente do Bloco Butando Buneco como sistema de identificação dos indivíduos inseridos no contexto do bloco de rua. Por fim, apresenta-se os bonecos gigantes, seus significados e modo de produção.

Por fim, o sexto capítulo intitulado de “Confete e Serpentina: Olhar Sobre O Bloco de Carnaval Butando Buneco”, aplica-se o método da iconografia por meio das fotografias do acervo familiar e análise pessoal, buscando aprofundar a dimensão dos significados e valores simbólicos das imagens. Por fim, relacionar os conceitos teóricos anteriormente expostos, aos conteúdos audiovisuais e entrevistas, com a interpretação das relações sociais entre a autora e o evento descrito, por meio das fotografias.

2 METODOLOGIA

Este capítulo apresenta a metodologia proposta neste trabalho, dividida em 4 módulos. Nele, são detalhados o tipo de pesquisa realizada, os objetivos gerais e específicos, bem como a natureza da investigação e os procedimentos empregados para alcançar os resultados. Além disso, delimita-se a área de abrangência do estudo, especificando o objeto estudado e o período em que foram conduzidas a pesquisa e a análise. Por fim, é descrito o método utilizado para coletar e tratar os dados analisados.

2.1 Tipo de pesquisa

Para a realização deste trabalho e a exploração do tema apresentado, foram empregados diversos métodos de pesquisa com o intuito de atingir os objetivos estabelecidos. Inicialmente, recorreu-se à pesquisa bibliográfica para o embasamento teórico do estudo, não apenas para descrição de conceitos, mas também para elucidação das relações socioculturais vinculadas ao Bloco Butando Buneco. Esse tipo de pesquisa se utiliza de materiais previamente produzidos, permitindo ao pesquisador um aprofundamento nas obras escritas, orais ou transcritas relacionadas ao assunto em questão (Gil, 2002). Foram analisados livros, artigos, teses e dissertações para fundamentar teoricamente as discussões sobre a memória coletiva veiculada através de *âncoras de memória*, considerando a produção fotográfica e sua utilização em pesquisas com o objetivo de esclarecer as relações familiares e orientar a construção da identidade cultural por meio da reanálise.

Além disso, a pesquisa documental também se revelou essencial para contextualizar o trabalho. Essa metodologia engloba documentos escritos e não escritos que possuem um tratamento analítico diferenciado em relação à pesquisa bibliográfica (Lakatos; Marconi, 2003). Para a análise fotográfica foi utilizado o sistema taxonômico idealizado por Barrett (1986) para historiadores de arte, o qual permite categorizar a fotografia, podendo ela ser interpretativa, descriptiva, exploratória, de avaliação ética, de avaliação estética e teórica.

Além dela, utilizou-se da iconografia como um método qualitativo voltado para a interpretação e análise de conteúdos visuais, elucidado por Erwin Panofsky (1983), estabelece um modelo de análise visual dividido em três níveis: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. No segundo nível, a iconografia concentra-se na identificação de sinais visuais e suas conotações culturais compartilhadas, enquanto a iconologia, no terceiro nível, aprofunda-se na dimensão dos significados e valores simbólicos

das imagens. A análise iconográfica, portanto, se baseia na comparação entre imagens e no cruzamento de informações provenientes de arquivos, textos e entrevistas, buscando compreender a relação entre as representações visuais e os diferentes contextos sociais e culturais. Müller (2011) reforça que a imagem visual reflete a história e expressa aspectos da cultura, política e modos de vida de uma sociedade.

Nesse sentido, a catalogação de fotografias do Bloco Butando Buneco coletadas de acervos pessoais e registros digitais, permitiu uma análise visual da relação entre os participantes e as conexões entre performance e estética durante os anos em que o evento ocorreu, configurando a análise interpretativa da imagem, por meio fotografia e seus significados com texto-hermenêutica, semântica e semiótica. O estudo desses materiais possibilitou a identificação de padrões de vestimenta e a compreensão das narrativas construídas em torno do bloco.

Nesse sentido, outro meio de realização da pesquisa foi realizada por meio da análise do documentário previamente produzido na disciplina de Moda e Memória⁴, o qual registra depoimentos, imagens e cenas do bloco, servindo como material para a construção do entendimento do contexto em que o evento ocorreu e as relações fundadas nele.

Outro procedimento essencial para a pesquisa foi a realização de entrevistas com integrantes do Bloco Butando Buneco. As entrevistas possibilitaram acessar relatos pessoais e memórias sobre a trajetória do grupo, a simbologia das vestimentas e a experiência coletiva do carnaval. O método contribuiu para uma abordagem interpretativa do estudo, onde, conforme Lakatos e Marconi (2003), o processo de análise textual permite a desconstrução e compreensão dos significados construídos pelos sujeitos entrevistados.

Entre as limitações do estudo, está a proximidade com tema, tendo em vista que se trata de uma observação do evento em que a pesquisadora esteve inserida durante 11 anos e possui vínculo próximo com os integrantes, buscou manter a análise de forma metodológica, evitando envolvimento pessoal, levando o apanhado cultural apenas para o desenvolvimento do sexto capítulo, em que as relações até então desenvolvidas, são praticadas em virtude das memórias da autora, corroborando com a hipótese de que, as imagens analisadas são capazes de auxiliarem no desenvolvimento cultural e identitário.

Portanto, a combinação das metodologias utilizadas – pesquisa bibliográfica, documental, qualitativa, entrevistas e análise fotográfica da iconografia – permite uma abordagem ampla e aprofundada sobre o Bloco Butando Buneco. Esse processo investigativo

⁴Disciplina ofertada pelo curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará e ministrada pela Profa. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes

buscou evidenciar como a memória, o vestuário e a performatividade atuam na construção da identidade coletiva dentro do carnaval, reafirmando sua relevância sociocultural e estética.

2.2. Área de abrangência do estudo

O presente estudo tem por objeto de análise o acervo fotográfico do Bloco Butando Boneco, composto por 200 fotos em papel fotográfico fosco e brilhoso, capturadas entre os anos de 1990 e 2014, no distrito do Pecém, local em que o grupo realizava as atividades carnavalescas. Além do acervo fotográfico, a pesquisa também se debruçou sobre o conteúdo audiovisual produzido pela autora no ano de 2024, no âmbito da disciplina de Moda e Memória, intitulado “Narrativa da memória do Bloco Butando Buneco”, o qual encontra-se disponibilizado na plataforma do Youtube.

Para o desenvolvimento da análise, o trabalho abrange os estudos de cultura e memória, incorporando os temas como preservação da lembrança por meio das âncoras de memória e a fotografia como narrativa da experiência, possibilitando a análise por meio dele. Nesse contexto, também trata de temas como a dicotomia do carnaval, a relação ritualística brasileira com o evento e a construção da identidade social do indivíduo inserido no ambiente familiar.

2.3. Coleta de dados

Para condução da pesquisa, foi fundamental segmentar o processo de coleta de dados em etapas, o que assegurou uma coleta de informações e permitiu uma análise minuciosa do objeto. A etapa inicial envolveu a realização de pesquisa bibliográfica entre maio e agosto de 2024, processo que abrangeu a seleção e análise de referências indispensáveis ao embasamento teórico através de livros, artigos, teses e dissertações que tratam da carnavalescação, rituais carnavalescos, moda, memória coletiva, cultura popular e identidade. O intuito foi explorar as relações entre vestuário, expressões culturais e senso de pertencimento, examinando a relevância do Bloco Butando Buneco para o contexto carnavalesco popular da Praia do Pecém, no Ceará.

Em seguida, tornou-se essencial a realização de pesquisa documental, o que permitiu a organização e análise de materiais visuais e escritos relacionados ao Bloco Butando Buneco, incluindo fotografias de diferentes edições do bloco, registros de figurinos e materiais audiovisuais utilizados no desenvolvimento do documentário intitulado “Narrativa da Memória do Bloco Butando Buneco”⁵. A catalogação dessas imagens e documentos

⁵Documentário disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=gHIsMcHTaFI&t=10s>

buscou identificar padrões estéticos, simbologias e elementos que exemplificam comportamentos ritualísticos culturais que pudessem, eventualmente, dar sentido ao desenvolvimento da festividade para o grupo de pessoas envolvidas. Essa fase ocorreu entre agosto e setembro de 2024.

Para aprofundar a investigação, durante o desenvolvimento do documentário previamente citado, foram realizadas entrevistas qualitativas com organizadores e participantes do bloco, com o intuito de captar suas percepções e memórias sobre a construção do Bloco Butando Buneco. As entrevistas buscaram compreender a influência da vestimenta no processo de identidade coletiva do grupo e sua relação com as tradições carnavalescas.

Além disso, os materiais visuais coletados foram preservados e catalogados de forma digital com as informações de ano e descrição breve, a fim de sintetizar a organização e resguardar as ações do tempo sobre o material físico, cada uma das imagens foi selecionada e analisada a partir de grupos sentimentais, a nostalgia, a passagem do tempo, a conexão, as transformações e, por fim, a alegria, com o objetivo de potencializar a relação da autora com as imagens, conectando os pilares desenvolvidos anteriormente como, revisão bibliográfica, desenvolvimento documental audiovisual e por fim, análise fotográfica.

A última etapa do desenvolvimento científico e metodológico, ocorreu entre novembro de 2024 e fevereiro de 2025, corroborando com o apanhado de informações permitindo uma abordagem abrangente e interpretativa do tema.

2.4 Método de tratamento

O tratamento de dados se deu após a decisão de seguir com a pesquisa sobre o tema carnavalesco, posteriormente a apresentação realizada no XX ENECULT⁶, culminando, inicialmente, na coleta de dados e entrevistas para a realização do documentário “Narrativa da memória do Bloco Butando Buneco” e por fim, a catalogação do acervo de fotos retirado do acervo pessoal do presidente do bloco. O processo passou pela análise através dos conceitos de memória coletiva, narrativa da experiência e a fotografia como recurso da memória, com bases em autores como Halbwachs (1968), Barbosa (2019) e Felizardo; Samain (2007), tendo decorrido deste trabalho o estudo das fotografias selecionadas a partir do acervo e de falas dos participantes envolvidos, retiradas das entrevistas contidas no documentário.

⁶ Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura em 2024, que ocorreu em Salvador.

3 CULTURA E MEMÓRIA COLETIVA PELOS RITUAIS

A cultura é uma manifestação construída por meio das interações sociais, sendo uma manifestação que se desenvolve ao longo do tempo. Pensadores como Kroeber, Lévi-Strauss e Laraia se dedicaram a compreender a origem e a formação da cultura. De acordo com esses estudiosos, elementos como as necessidades humanas, capacidades cognitivas e evolução social impulsionam os indivíduos a viver em sociedade, o que, consequentemente, gera a cultura. Dessa maneira, a convivência entre as pessoas desempenha um papel fundamental na criação e estruturação da organização social que chamamos de cultura.

Laraia (2001, p. 49) argumenta que o ser humano é um reflexo do meio cultural no qual está inserido. Segundo ele, “o homem é herdeiro de um longo processo acumulativo, que traduz o conhecimento e a experiência adquirida pelas gerações que o antecederam”. Isso significa que, desde os ancestrais, os indivíduos são moldados por práticas culturais, linguagem e rituais, sendo influenciados a agir e se comportar de acordo com esse legado. No entanto, a cultura não é estática, ela se transforma por meio da criatividade e da inovação, que não surge isoladamente, mas como resultado do esforço coletivo de uma sociedade.

As interações sociais são responsáveis por dar forma à cultura, organizando experiências individuais e coletivas em uma teia de significados compartilhados. O ser humano, ao vivenciar diferentes situações e ao aprender com as histórias de seus antepassados e contemporâneos, desenvolve sua própria experiência cultural, que, por sua vez, contribui para a construção da identidade social (Halbwachs, 1968).

Nesse sentido, a memória desempenha um papel essencial na continuidade da cultura. Como afirma Laraia, “a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo (Laraia, 2001, p. 52). A memória constitui-se da capacidade do ser humano de manter lembranças, é uma função cognitiva que desenvolvida que é capaz de manter o sentido de eventos e situações que aconteceram no passado. A partir das vivências se criam as memórias.

Nesse sentido, Halbwachs comprehende a memória coletiva como uma entidade construída durante a infância por intermédio das histórias contadas, das histórias aprendidas, mas principalmente das histórias vividas. Essa memória coletiva forma a base da identidade cultural e social dos indivíduos (Halbwachs, 1968, p. 60).

Além disso, artigos como pinturas, fotografias, vídeos e objetos desempenham um papel importante na preservação da memória. Eles ajudam o cérebro a estruturar narrativas sobre eventos vividos, permitindo que a experiência individual se conecte a um contexto mais amplo e social. Mesmo quando os acontecimentos são percebidos de forma isolada, esses elementos ajudam a relacionar os diferentes aspectos da realidade e a compreender melhor o passado.

Mas eu posso completá-las, posso substituir as ideias das imagens e das impressões logo que olho os quadros, os retratos, as gravuras desse tempo, que eu sonho com os livros que apareciam, com as peças que se representavam, no estilo da época, com os gracejos e com o gênero de espírito cômico então apreciados (Halbwachs, 1968, p. 59).

Através destes artefatos que representam a memória de um determinado momento na história, há a representação de uma marca exterior e coletiva, traçada de forma objetiva para dar sentido. Conforme Harari (2018), o universo não oferece um sentido para a vida, mas o ser humano dá um sentido ao universo através da cultura, dar sentido para sua existência e concretizar aquilo que lhe era ensinado, é o motivo pelo qual a identidade é construída com base na narrativa e para sustentar tal narrativa é preciso concretizá-lo (Harari, 2018).

A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é, aqui, sempre marca ou traço visível, exterior (Silva, 2000, p. 6).

Essas formas de cristalização da memória através de símbolos ocorrem quando os contextos de fatos não são mais presentes e tudo que se tem é uma estereotipização da lembrança, fazendo necessário amparar a memória com o objetivo de manter viva as lembranças do passado, independente da passagem do tempo, as narrativas e histórias pudessem ser mantidas para as demais gerações.

3.1. Trecos: artefatos como âncoras de memória

Miller (1954, p. 75) corrobora com a ideia de que comparar relações apenas por comparar é deixar nossas descobertas apenas no nível superficial, “a palavra cultura nos diz que as sociedades elaboram o que são e o que fazem de muitas maneiras. Pelo parentesco, pelo ritual e também pelos objetos”. Dessa forma, através dos objetos é capaz de estabelecer relações entre os indivíduos além da comparação de identidades e diferenças.

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo (Miller, 1954, p. 79).

O referido autor investiga como se dá o relacionamento que temos com os objetos de forma intrínseca, eles funcionam como artefatos concretos, não mencionados mas que estão ali, tidas como fatos intransferíveis, que moldam nosso ambiente, “tal perspectiva parece ser descrita da maneira apropriada como cultura material” (Miller, 1954, p. 79). Com isso, se reforça o conceito de que a cultura material está oferecida para os indivíduos no ambiente exterior, capaz de moldar nossa existência a partir de algo pré existente. “Há uma expressão admiravelmente feliz: ‘Tão óbvio que cega’. Isso indica que, quando algo é evidente demais, pode chegar a um ponto no qual ficamos cegos para sua presença, não lembramos dele” (Miller, 1954).

Um dos principais objetos discutidos pelo referido autor é a indumentária. Para ele, as roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser (Miller, 1954). A partir dessa observação, entende-se que a vestimenta faz parte da comunicação da identidade, não somente como objeto, mas como símbolo de distinção, representando as diferenças e as igualdades.

Por esse caminho, Silva (2000) aponta no texto “A Produção Social da Identidade e da Diferença”, que a partir da classificação nos ambientes sociais, através da linguagem e da forma como o indivíduo está inserido na sociedade, é constituída a sua identidade. Para o autor, a diferença pode se dar também por meio da matéria, sendo as vestes um dos indicadores mais importante para a delimitação hierárquica. Seria então, por meio da vestimenta que a identidade é apresentada à sociedade, se fazer inserido nela e habitar o lugar hierárquico, por vontade própria, ou não, optando pela subversão ou pelo conservadorismo. A dicotomia é observada em rituais, produzindo a diferença entre os participantes de uma determinada ordem lógica social (Silva, 2000).

Roupas representam diferenças de gênero, mas também de classe, nível de educação, cultura de origem, confiança ou timidez, função ocupacional em contraste com o lazer noturno. A indumentária era uma espécie de pseudolinguagem que podia dizer quem éramos (Miller, 1954, p. 21)

Em primeira análise, partindo da relação cultural entre objetos e a memória, é introduzida a fotografia, ocupando o espaço para agir como *âncora de memória*, não somente de pessoas, como dos objetos que as acompanham, localizando no tempo e espaço

acontecimentos, capazes de rememorar sentimentos, Barthes (2022) fala que a fotografia é um objeto penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia e de euforia.

Mauad (1998, p. 4) discute a fotografia como um possível espaço de memória, destacando seu papel não apenas na apresentação da imagem, mas também na sua representação, conferindo-lhe significado, valor classificatório e até mesmo *status* de um local simbólico de recordação. Além disso, ao abordar os objetos de memória, a autora ressalta que a prática de trocar fotografias e armazená-las em álbuns consolidou a padronização das imagens registradas. Esse hábito se estabeleceu como uma maneira de assegurar a comunicação entre as fotografias, que passaram a ser concebidas como verdadeiros objetos de memória (Mauad, 1998, p. 7).

3.2. Fotografia atrelada a narrativa da experiência

Para os autores (Felizardo; Samain, 2007) a fotografia tem propriedade de rememorar lembranças da forma que elas realmente aconteceram, ou seria melhor exemplificar que ela poderia congelar o momento e servir como *âncoras de memórias*, capaz de provar os fatos para os indivíduos que compareceram ao momento, apesar disso, a fotografia assim como a memória pode selecionar os fatos para fazer parecer algo, manipular a realidade.

À fotografia foi agregado um elevado status de credibilidade devido à possibilidade de registrar partes selecionadas do mundo “real”, da forma como “realmente” se apresentam. Assim, como a palavra fotografia, que do grego significa a “escrita da luz”, a palavra memória também traz consigo traços de credibilidade, por evidenciar os fatos como se parecem, por mostrar os caminhos da lembrança (Felizardo; Samain, 2007, p. 210).

No livro “Cem Anos de Solidão” escrito por Gabriel García Márquez, retrata-se as gerações da família Buendía. Em uma determinada passagem do livro, o patriarca da família recebe a invenção do daguerreótipo trazido até eles por Macondo, personagem descrito sob características ciganas que carrega invenções do mundo para a cidade em que a família Buendía vive. Com o advento da fotografia, o patriarca passa a procurar capturar “Deus” nas imagens reveladas, fazendo uma breve alusão da busca do indivíduo por evidenciar os fatos, podendo ser, a existência de algo divino e cósmico.

Essa representação está ligada à arte de celebrar os imortais. Outras artes na Antiguidade, como pinturas e músicas desempenhavam o mesmo papel. Na pós-modernidade, abre-se espaço para a fotografia e no século XX, torna-se comum a construção de

monumentos aos mortos, enunciado a lembrança dos vivos para rememorar acontecimentos seculares (Felizardo; Samain, 2007).

A galeria de retratos democratizou-se e cada família tem, na pessoa do seu chefe, o seu retratista. Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo da sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem dos que foram... O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido do que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, “ordem das estações” da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais uma confiança e seja mais edificante do que um álbum de família: todas as aventuras singulares que a recordação individual encerra na particularidade de um segredo são banidas e o passado comum ou, se se quiser, o mais pequeno denominador comum do passado tem o brilho quase presunçoso de monumento funerário frequentado assiduamente (Bourdieu, 1965, p. 53-54).

Para Bourdieu (1965) o método de fotografar a infância de uma criança é a forma de registrar a passagem do tempo e a influência dos ritos e tradições familiares para a construção identitária do indivíduo. Nesse contexto, o álbum de fotografia se torna o objeto que tem a maior propriedade de confirmar acontecimentos, transmitir recordações e construir uma memória social.

De acordo com Felizardo e Samain (2007), a fotografia foi um fenômeno que revolucionou a memória, a sociedade da época e o pensamento moderno. A concepção e visão de mundo se alteraram a partir do seu advento. Levando em consideração que, a fotografia é capaz de rememorar acontecimentos, recriar as memórias, ou evocar sentimentos. Independente da passagem do tempo, ela tem a capacidade de construir também novas memórias por meio de novos olhares, por isso, a interpretação imagética se faz importante. De maneira pessoal, a fotografia pode revelar sentimentos esquecidos, podendo ativar memórias de entes queridos que não estão mais em vida e trazer sensações vividas em épocas longínquas que não existem mais (Felizardo; Samain, 2007).

4 O RITUAL DO CARNAVAL BRASILEIRO

Os indivíduos são submetidos às relações no ato do desenvolvimento cultural. Ao nascer ele é inserido numa sociedade, algo que faz com que os demais indivíduos se relacionem, é através dessas relações e do conjunto de códigos, símbolos e comportamentos que se desenvolve a cultura. Como cita Laraia (2001, p.49), “o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridos pelas numerosas gerações que o antecederam”. Pode-se entender que, o meio social produz cultura e o indivíduo socializado, por consequência de fatores como de necessidades, capacidade cognitiva, desenvolvimento social e outros dá vida a esse processo.

Nesse contexto, Harari (2018) fala sobre o ritual como um ato mágico que faz o abstrato virar concreto, dando sentido à vida daquela sociedade em que ele foi aplicado, fazendo com que o cotidiano – o comum – se torne universal, centralizando experiências que são o que podemos chamar de teia, na construção da cultura, a partir de outras experiências individuais, podendo ser parte de desenvolvimento de experiências coletivas.

Dessa maneira, quando falamos de eventos ritualísticos no Brasil, DaMatta (1936) relaciona dois extremos, de um lado o Dia da Pátria e do outro, o Carnaval. No segundo, tem-se que “os eventos dominados pela brincadeira, diversão e a licença, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora” (DaMatta, 1936, p. 46). Das tantas qualidades do evento carnavalesco, DaMatta lista algumas delas para exemplificar como este se comporta quando é falado de ritual, o carnaval é então o ritual que se caracteriza pela liberdade do indivíduo para com as normas, mas uma liberdade controlada apesar de tudo, existindo essa dualidade, em que a ação das pessoas é espontânea, não esperada, mas controlada. Em contrapartida, o Dia da Pátria simboliza o conservadorismo, a ordem.

Para o desenvolvimento da cultura, o ritual é um dos fatores determinantes em uma sociedade que até determinado momento não é ligada a nada, pode ser então, através do ritual, conectada. Seria o carnaval, o ritual nacional em que os indivíduos brasileiros se conectam pela liberdade. DaMatta (1936) fala que o carnaval é um ritual cósmico, que transcende a temporalidade inclusive para participantes de fora do contexto brasileiro, o autor atrela essa qualidade ao fato de que o evento liga toda a humanidade por meio de categorias como: sexo, libertinagem, pecado, morte, salvação, abuso e continência.

Assim, o começo do carnaval perde-se no tempo — estando ligado a toda a humanidade, do mesmo modo que pensar no tempo do carnaval é pensar em termos de categorias abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso ou continência. Exatamente por ser definido como um tempo de licença e abuso, o carnaval conduz de modo aberto à focalização de valores que não são somente brasileiros, mas cristão (Damatta, 1936, p. 54).

No Brasil, o ritual carnavalesco está pautado em determinações cristãs, por esse motivo representa tudo que é transgressor. Por isso, DaMatta se refere a cronologia do carnaval como cósmica e cíclica, em que os participantes são conectados com o mundo sagrado – sobrenatural – caracterizando o evento como algo além das questões físicas, mas também ligadas ao espiritual, por estar “diretamente relacionada à divindade e a ações que levam a conjunção ou disjunção dos deuses” (DaMatta, 1936, p.54).

Corroborando com o tema, Lélia Gonzalez (2020) explana sobre o assunto no seu texto “Racismo e sexism na cultura brasileira”, ao falar que o Carnaval Brasileiro possui em suas características a subversão das regras, que tem a ver com o lugar do negro na festividade, além disso a autora fala que “De repente, a gente deixa de ser marginal pra se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil.” (Gonzalez, 2020, p.81

Ainda entendendo o local que o Carnaval se pauta na sociedade brasileira, uma das suas características marcantes é que ele acontece durante à noite, em oposição ao evento do Dia da Pátria que se atenta a ocorrer no período matutino. Isso se dá em face das formas em que o ritual do carnaval é realizado, são nos bailes, nos desfiles das escolas de samba e nos blocos de rua que ocorrem no período noturno, contribuindo para o ideal de umas das principais características do evento, que é a libertinagem.

No carnaval, por oposição, o ritual é realizado à noite, havendo uma inversão da noite pelo dia, inclusive com a marcação da noite em períodos distintos. Isso porque as formas de ritualização típicas do carnaval são os bailes (onde quase sempre ocorrem desfiles de fantasias) e os desfiles populares como os das escolas de samba e dos blocos. Como tais desfiles e bailes são realizados à noite, essa fase fica nitidamente marcada, adquirindo um dinamismo inverso ao normal (Damatta, 1936, p. 55).

O que diz respeito aos locais, o autor chama de universo espacial, essencial para a cristalização do ritual, o carnaval acontece majoritariamente na rua, praças e avenidas, principalmente, em bairros com maior aglomeração de pessoas e fácil acesso pelas vias públicas, facilitando o encontro da população que se direciona para a folia, “deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população, do mesmo modo que os salões são o espaço igualador de várias posições sociais no baile” (Damatta, 1936, p. 56).

Para pesquisar o carnaval de um local é necessário pensarmos nas memórias que se criam sobre esses festejos. Compreender como o carnaval mexe com os sentimentos, lembranças e saudades de uma população. Ter noção de que os participantes e brincantes possuem uma relação sentimental com os festejos e com o local onde eles são praticados, e a forma como dão diversos significados à festa (Porto, 2012, p. 7).

Ademais, a festa é feita pela população, ao passo que o indivíduo dá sentido a comemoração, em contrapartida, a comemoração dá sentido ao indivíduo. Em uma escala mais complexa, dá sentido a sociedade, atrelando significados aos comportamentos, mas somente através do ato mágico de ritualizar que é capaz de sistematizá-los. O local em que é realizado, o período do dia, a data do ano, as festas que são promovidas, os bailes, as músicas, a dança e a vestimenta, caracterizam uma série de atribuições ao carnaval.

Esse último citado, é a importância que tem a fantasia. DaMatta (1936) fala que no Brasil temos dois significados para a palavra “fantasia”, podendo se referir a indumentária de fato ou ao ato de ter ilusões, idealizações sobre algo, neste caso, sobre a liberdade adquirida nesse processo, que na realidade, é tão controladora quanto, mas há uma idealização ilusória. Em contraposição ao Dia da Pátria, o evento antônimo ao Carnaval, vai se vestir de fardamentos militares, cores que remetem à bandeira brasileira, brasões, etc. Já o Carnaval, vai se vestir de pessoas, aqui o foco são personalidades periféricas, folclóricas, reis, rainhas, ladrões, justicieros, palhaços, ciganos, marinheiros, policiais, gregos, caveiras, fantasmas, fadas, sereias, real ou não, tudo pode fazer parte do imaginário da população brasileira quando se trata de se fantasiar para o ritual do carnaval.

Com as fantasias carnavalescas ocorre o contrário. Aqui, os personagens são figuras periféricas do mundo social brasi-leiro. Os reis, duques, príncipes e outros nobres; os fantasmas, caveiras, diabos e outros personagens do mundo das sombras; os gregos antigos, romanos, havaianos, escoceses e chineses, dos confins do mundo conhecido; os ladrões, palhaços, prostitutas, marginais, malandros, presidiários, caubóis e outras figuras liminares que o cotidiano só revela dolorosamente. O mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira. Seu foco é o ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou que está nos interstícios desse sistema (DaMatta, 1973, p. 62).

Se caracterizar dessas personalidades por um período de tempo, com o intuito de performar no evento, demonstra outra característica do ritual carnavalesco, a unidade criativa de a partir de vestimentas criar um âmbito social em que os indivíduos envolvidos sejam relacionados com o mesmo propósito. “A questão para qual tudo isso chama atenção é que as pessoas sempre tentam se esconder. E qual é o lugar óbvio para esconder as coisas? Bom, é profundamente, dentro de nós, onde outras pessoas não podemvê-las” (Miller, 1954, p. 31).

Seria o ritual carnavalesco a tentativa de expor o que os indivíduos envolvidos tentam esconder, o que a sociedade lida como marginalizado durante os outros dias do ano, no

período em que ocorre o Carnaval é revelado, essas pessoas ou personalidades viram pauta principal e abre margem para que questões sociais sejam colocadas em foco. Assim, é nos carnavais de escola de samba, mundialmente conhecidos, que questões como, religiosidade, violência policial, capitalismo, racismo, homofobia, violência doméstica, entre outros assuntos, são citados.

Há lugar para todos os seres, tipos, personagens, categorias e grupos; para todos os valores. Forma-se então o que pode ser chamado de um campo social aberto, situado fora da hierarquia — talvez limite na estrutura social brasileira, tão preocupada com suas entradas e saídas. Neste sentido, o mundo do carnaval é o mundo da conjunção, da licença e do joking; vale dizer, o mundo da metáfora (DaMatta, 1973, p. 63).

Essa sociedade tem o espaço vinculado a liberdade, ela pode apresentar-se de diversas formas e não se submeter ao juízo de valor, pautado na moralidade cristã, tendo em vista que esse é o contexto brasileiro, o carnaval abre uma fenda na temporalidade em que o comportamento das pessoas está baseado na trégua regras sociais do mundo da plausibilidade: o universo do cotidiano (DaMatta, 1936, p. 63)

Analizando o conceito de ritualização aplicada ao carnaval brasileiro é entendido que, o ato de ritualizar é passível para os indivíduos, inseridos em sociedade pois, o mundo social em que está inserido está totalmente fundamento em símbolos, comportamento e interações assim todas essas ações estão ligadas com o método de realizar a ritualização. “Assim, é muito provável que as imensas possibilidades de se terem ritos estejam relacionadas a um problema mais difícil e mais profundo, o simples fato de toda a vida social ser de fato, um “rito” ou “ritualizada” (DaMatta, 1936, p. 72).

Com as qualidades de uma organização social complexa, o Brasil encontrou no carnaval a forma bruta de ritualizar ações, ligar a população pelo mesmo objetivo e abriu portas para interpretações diversas. Porém como um país colonizado, com o carnaval não foi diferente, o evento foi trazido para o Brasil por meio dos portugueses, mas atingindo no país colonizado um tom transgressor e libertário.

4.1. Conceito de carnavalização por Mikhail Bakhtin.

Bakhtin (2010) corrobora os apontamentos feitos por DaMatta (1936) quando em seu livro clássico “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, analise o papel do riso popular na compreensão do contexto da obra de François Rabelais. Nesse sentido, o autor argumenta que:

Sua amplitude e importância [da carnavalescação] na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis (...) opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais (...) – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (Bakhtin, 2010, p. 3).

Essa experiência é descrita como uma subversão da ordem habitual da vida, uma realidade temporária de inversão na qual todos estão plenamente envolvidos (Jesus, 2007). Portanto, segundo o autor, durante o carnaval a liberdade experimentada elimina as barreiras sociais, hierárquicas e etárias, promovendo um contato humano mais próximo e igualitário, aproximando as classes sociais que antes eram delimitadas pela hierarquia.

Por esse conceito o carnaval deveria abominar essas segregações. Isso implica em uma ampliação da liberdade de expressão através das práticas carnavalescas, que, por sua vez, permitem a revelação e expressão de aspectos humanos ocultos de forma concreta (Jesus, 2007). Esta "excentricidade" dentro de uma lógica racional, desvela um mundo que está por trás das convenções sociais, proporcionando um espaço para revelar uma realidade muitas vezes obscurecida (Bakhtin, 2002, p. 123).

Nesse contexto, o conceito de carnavalescação, conforme delineado por Bakhtin (2010), é interpretado como um desvio e uma inversão das normas estabelecidas. Jesus (2007) destaca que durante o carnaval, ocorre a subversão da cultura oficial, evidenciada pelo contraste entre diferentes conceitos que se entrelaçam, como sagrado e profano, alto e baixo, belo e feio, sublime e vulgar, sabedoria e estupidez, tragédia e comédia, nascimento e morte, afirmação e negação.

Portanto, Bakhtin (2010, p. 8) afirma que, ao contrário das festividades oficiais, o carnaval representa um momento de libertação temporária das verdades estabelecidas e das hierarquias sociais, onde todas as relações, privilégios, regras e tabus são temporariamente abolidos.

4.2. Impacto do evento do Carnaval para a cultura brasileira como sociedade.

A palavra ‘entrudo’ significa entrada, pois o período dessa festividade caracteriza o início da primavera, o que remete a origem pagã da festa. A Igreja Católica acabou por apropriar-se desse festejo, alocando-o no período anterior à Quaresma. O evento chegou ao Brasil no século XVII através do entrudo português, antigo carnaval lusitano, a festividade era comemorada em diversas regiões do país e exclusivamente em meio urbano, tanto senhores de engenhos, como homens livres e escravos, com restrições, brincavam entrudo. Com a vinda da família real para o Brasil em 1808, o grande crescimento da economia

nacional e a estratificação social intensificada, o carnaval superou o entrudo por completo, tendo esse desaparecido do país na última década do século XIX (Queiroz, 1992).

O Carnaval tem seu desenvolvimento no Brasil muito parecido com o evento que acontecia em Portugal, mas com o tempo o chamado “entrudo” foi perdendo as características para o *Grande Carnaval*, momento que antes refletiam brincadeiras com água, foram se tornando mais escassas e dando espaço para o corso, os desfiles e principalmente as fantasias, que refletiam o riqueza e a classe, daqueles que participavam. Em contrapartida o Carnaval vivido nas comunidades tinham outra perspectiva, realizados pelas classes marginalizadas, negros e pobres, se divertiam com aquilo que sobrava da festa dos ricos, os confetes e as serpentinas (Rufino, 1993, p. 245).

Nesse contexto, a diferença entre classes tinha protagonismo nas determinações para o evento, as classes dominantes vão de fato controlar o ritual, utilizando do evento dos desfiles de carros, com suas fantasias e alegorias, para ostentar suas fortunas, determinar quem pode desfrutar dos espaços e eventos, e por fim, controlar a libertinagem. As classes menos afortunadas, só podiam ocupar ruas secundárias e em dias com menor movimentação, se fossem autorizados (Silva, 1998).

Dito isso, o *Pequeno Carnaval* era constituído por grupos familiares, que saíam em cortejo, uma forma reduzida dos desfiles do ricos, assim nasciam os blocos carnavalescos. Nada mais eram que amigos, familiares, vizinhos e conhecidos que conectados pelo mesmo objetivo de desfrutar do período ritualístico do carnaval se aglomeravam, se fantasiavam, se caracterizavam e desenvolviam suas próprias marchinhas, as músicas que eram tocadas quando desfilavam pelas ruas. Alguns desses blocos possuíam uma organização particular, desenvolviam os chamados “abadás”, na maioria das vezes era confeccionado uma mortalha, ou uma camisa, para caracterizar os foliões que faziam parte daquele grupo (Arantes, 2013).

No Rio de Janeiro, as escolas de samba ganham força quando o samba é absolvido e as pessoas de cor podem festejar em espaços públicos, passam a fazer parte das escolas de samba ,que anteriormente eram majoritariamente branca. Após a proibição do jogo do bicho, os bicheiros que comandavam as organizações passaram a patrocinar as escolas de samba como forma de inserção nas comunidades (Rufino, 1993).

O autor fala que o carnaval seria o momento de oposição entre a Zona Norte e Zona Sul do Rio de Janeiro, nada mais que a oposição entre ricos e pobres antes citada. Outras opiniões sobre o carnaval, é que seria uma festa com valores capitalistas, pois eram venerados o luxo, a ostentação e a riqueza, fazendo uma referência aos carros alegóricos, ainda citando

que, quem produzia a festa eram aqueles indivíduos marginalizados para os estrangeiros e ricos puderem aproveitar (Rufino, 1993).

De acordo com Bakhtin (2002), o carnaval é caracterizado por uma ausência de hierarquia entre os participantes, onde não há distinção entre atores e espectadores. Durante essa festividade, todos se engajam ativamente na celebração, imersos no espírito carnavalesco e seguindo as suas próprias normas temporárias. Porém, Queiroz (1992) questiona sobre o tocante, que parece ser um símbolo de autoridade a ser seguido, teorizando que assim, os participantes buscam algo para pautar suas ações.

A voz possante e fortemente ritmada da bateria durante o desfile, despertando em atores e espectadores as mesmas emoções, impondo a todos os mesmos comportamentos, os mesmos gestos, a mesma cadência, não exprime justamente a necessidade primordial de se submeter ao comando que emana da autoridade da escola - ou, simbolicamente, de qualquer autoridade? (Queiroz, 1992, p. 116).

Esse tipo de comportamento pode explicar a organização social desses indivíduos que apesar de corroborar para que o ritual tenha seus ideais de liberdade e a ausência de regras, ainda desvia para que uma entidade seja responsabilizada pelos seus atos, sejam eles, ideais ou não, dependendo da perspectiva, seja ela do ritual carnavalesco ou da organização social preestabelecida no território brasileiro.

Para as escola de samba, a figura do carnavalesco, é uma pessoa intelectual, formado, estudioso dos assuntos da arte, que é capaz de desenvolver a parte criativa para os desfiles, os figurinos, as alegorias e o cortejo, eram por conta deles, pode-se relacionar essas figuras como organizações dentro do contexto do Carnaval, que apesar da sua característica ideal e inicial ser a desierarquização, a sociedade a partir do momento que passa a conviver mesmo nesse ambiente, a organização é implementada, assim, como sugere Durkheim (1895) Os fatos sociais devem ser tratados como coisas. Eles possuem uma existência própria e são anteriores ao indivíduo, ou seja, não dependem da vontade individual para sua existência. Eles exercem sobre os indivíduos uma pressão moral que os obriga a seguir as normas e regras estabelecidas pela sociedade.

Independente da organização social, com o desenvolvimento da cultura em torno da sociedade que se inicia, seja ela disruptiva ou não a partir de determinado ideal, passa a desenvolver sua própria. De acordo com Laraia (2001), a lógica cultural dispensa comparações, pois cada cultura tem sua própria lógica e observar a partir da perspectiva individual não passa de um ato etnocêntrico.

Por conseguinte, Rufino (1993) propõe que para ter uma visão profunda sobre o carnaval, é válido entender a festividade como uma conjuntura social, com uma organização

social que apesar de desrespeitar o ideal de sociedade da qual em que está inserida, com sua característica de libertinagem, obedece a sua própria organização, que muito se parece com a sociedade nacional a qual pertence. Assim, se faz necessário entender quem são os indivíduos dessa organização, os foliões, os patrocinadores, os carnavalescos, os ricos, os pretos, as mulheres, os músicos e os fantasiados e quais são as relações sociais deles, nesse período que apesar de cultural, tem a liberdade como pauta.

4.3. O contexto carnavalesco dos anos de 1990 na capital Fortalezense.

Ao analisar o contexto do carnaval de rua em Fortaleza, capital do Ceará, situada no nordeste do Brasil, percebe-se que essa festividade está profundamente ligada às memórias individuais, muitas delas vivenciadas desde a infância dos brasileiros. Durante a década de 1990, o carnaval fortalezense era fortemente influenciado pelos costumes de outras capitais do país, ocorrendo principalmente nas ruas do centro e em bairros próximos. Porto destaca os espaços ocupados pelos foliões no final do século XX, enfatizando que a festa era majoritariamente frequentada por pessoas de menor poder aquisitivo. O carnaval tinha como principal cenário o centro da cidade. O percurso dos blocos, escolas de samba, ranchos e maracatus, partindo e retornando à Praça do Ferreira, evidenciava um centro urbano tomado pelos festejos.

O carnaval era vivenciado no centro da cidade. O itinerário que os Blocos, Escolas, de Samba, Ranchos e Maracatus faziam, tendo a Praça do Ferreira como o seu ponto de saída e de chegada, mostram o centro povoado com os festejos. Essa forma do desfile, com o corso alternando o seu percurso entre ruas largas, ruas estreitas e praças nos dão uma impressão de uma proximidade maior da população, permitindo uma maior interação e contato com as agremiações que desfilavam. (Porto, 2012, p. 4).

A festividade era considerada um patrimônio cultural da cidade, com blocos percorrendo roteiros definidos, participando de competições com jurados e desfilando em busca de premiações. O carnaval de Fortaleza refletia a cultura local, reunindo os praticantes do maracatu, os blocos de rua e os foliões que espontaneamente se juntavam ao percurso. Como destaca Abreu (1999, p. 38), “as festas são sempre recriadas e apropriadas, contendo as paixões, os conflitos, as crenças e as esperanças de seus próprios agentes sociais e é através da festa que pode se conhecer melhor a coletividade e a época em que aconteceram”.

Existe também um discurso recorrente de que, no Ceará, o carnaval ocorre majoritariamente no interior, especialmente nas cidades litorâneas. Dessa forma, Fortaleza acaba sendo vista como um refúgio para aqueles que preferem evitar a folia. “Identificamos

também a ideia de que Fortaleza, no carnaval, é um ótimo local para o descanso, atraindo assim pessoas que não gostam de muita folia” (Porto, 2012, p. 7).

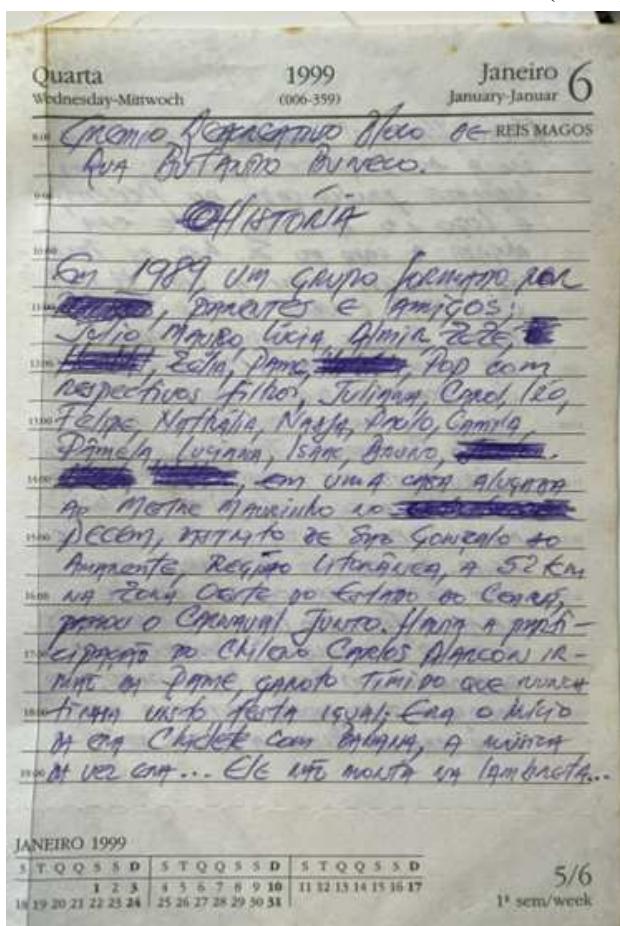
Por fim, Porto faz uma crítica ao pertencimento da festividade, questionando para quem realmente era destinado esse espaço de celebração dentro da cidade. Historicamente, Fortaleza tende a descentralizar suas manifestações culturais, afastando a população menos favorecida, que muitas vezes não tem condições de se deslocar para outros espaços urbanos. Nesse contexto, surge a ideia popular de que “em Fortaleza não se tem carnaval” e de que, para vivenciá-lo plenamente, seria necessário viajar para o interior (Porto, 2012).

O autor por fim, faz um crítica ao local de pertencimento da festividade, a quem pertencia esse ambiente que alegria e festas dentro da cidade que historicamente têm o costume de descentralizar o cultural, a fim de dispersar indivíduos menos favorecidos que com isso não teriam a capacidade de locomoção para ocupar outros espaços da cidade, por isso ele diz que, popularmente existe um ditado que em Fortaleza não se têm carnavais e as pessoas se deslocam até o interior para vivenciar ele (Porto, 2012).

5 NARRATIVAS DE UM BLOCO FAMILIAR: BUTANDO BUNECO NA PRAIA DO PECÉM

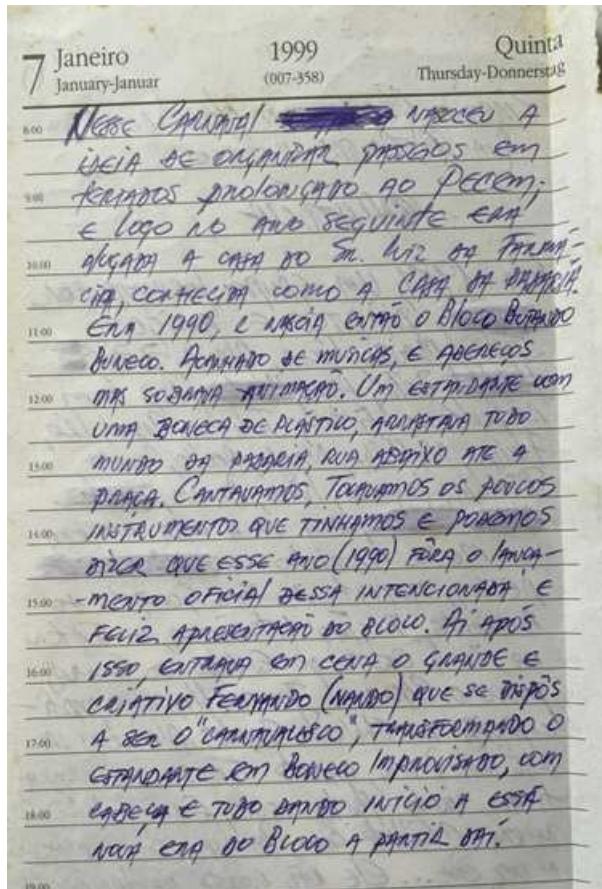
O registro oficial do início da história do Bloco de Rua Butando Buneco é uma cartilha escrita por um dos fundadores, Almir Pereira, em 1999. A iniciativa de escrever como o cortejo teve início, aconteceu com a vontade de registrar o evento em cartório e para manter algo que, até então estava apenas em memória e fotos, vivo para os demais parentes e amigos que entravam para participar, e para as crianças que nasciam na família. No texto narra que: “Em 1989, um grupo formado por parentes e amigos [...], em uma casa alugada ao mestre Marinho no Pecém, distrito de São Gonçalo do Amarante, região litorânea, a 52 km, na zona oeste do estado do Ceará, passou o carnaval”.

Fotografia 1 - Carta memorial: Escrito de Almir Pereira sobre a história do Grêmio Recreativo Bloco de Rua Butando Buneco (1999).



Fonte: acervo familiar da autora.

Fotografia 2 - Carta memorial: Escrito de Almir Pereira sobre a história do Grêmio Recreativo Bloco de Rua Butando Buneco (1999)⁷.



Fonte: acervo familiar da autora.

Conforme as memórias escritas, os foliões seguiram um trajeto que foi da rua da casa alugada até a praça principal, sempre acompanhado por músicas e adereços, mas, acima de tudo, carregados de animação. “Cantávamos, tocávamos e podemos dizer que esse ano

⁷ “Gremio Recreativo Bloco de rua Butando Buneco. História. Em 1989, um grupo formado por parentes e amigos; Júlio, Mauro, Lúcia, Almir, Zezé, Zélia, Pame, Pop, com respectivos filhos, Juliana, Carol, Léo, Felipe, Nathalia, Najla, Paulo, Camila, Pâmela, Luciana, Isaac, Bruno, em uma casa alugada ao Mestre Marinho no Pecém, distrito de São Gonçalo do Amarante, região litorânea, a 52 km na Zona Oeste do estado do Ceará passou o carnaval junto. Havia a participação de Chico Carlos Alarcon irmão da Pame, garoto tímido que nunca tinha visto festa igual; Era o início da era Chiclete com Banana, a música da vez era ... Ela não monta na lambreta... Nesse carnaval nasceu a ideia de organizar passeios em feriados prolongados ao Pecém. E logo no ano seguinte era alugada a casa do Sr. Luiz da Farmácia, conhecido como o cara da Farmácia. Era 1990, e nascia então o Bloco Butando Buneco. Acanhado de músicas e adereços, mas sobrava animação. Um estandarte com uma boneca de plástico, arrastava todo mundo da padaria, rua abaixo até a praça. Cantávamos, tocávamos os poucos instrumentos que tínhamos e podemos dizer que esse ano (1990) fora o lançamento oficial dessa intencionada e feliz apresentação do bloco. Ai após isso, entrava em cena o grande e criativo Fernando (Nando) que se dispôs a ser o “Carnavalesco”, transformando o estandarte em boneco improvisado com cabeça e tudo, dando início a essa nova era do bloco a partir daí.” Transcrição da Cartilha.

[1990] marcou o lançamento oficial dessa apresentação intencional do bloco"⁸. Assim, iniciava-se uma tradição familiar, movida pelo desejo de trazer alegria tanto para os parentes, quanto para aqueles que passam a temporada no litoral. O bloco, ainda em sua forma primitiva, já contava com um estandarte, instrumentos e uma organização espontânea, onde os familiares assumiam diferentes responsabilidades.

O primeiro a criar um boneco foi Fernando (Tio Nando), improvisando um espantalho sem braços articulados, apenas um cabo de vassoura com uma roupa, duas bolas para os olhos e um objeto fálico para o nariz que chamava a atenção de quem o via. Tio Nando passou a ser o principal responsável pela aparência artística do bloco. Uma das primeiras transformações do bloco foi a substituição do boneco improvisado por um boneco gigante, composto por cabeça, braços e vestimentas. A estrutura, desenvolvida para dar vida ao personagem durante a passagem, era incluída por uma pessoa em seu interior. Reconhecido como o "carnavalesco" da festa, Nando foi a grande inspiração do grupo. No ano seguinte, em 1991, a responsabilidade pelo desenvolvimento dos bonecos passou para Almir – então líder do bloco. Nando veio a falecer em 1996 em decorrência da AIDS, após seu falecimento, continuou sendo inspiração para a família na continuidade da festividade.

⁸ Trecho retirado da cartilha "Grêmio Recreativo Bloco de Rua Butando Buneco", escrita por Almir Pereira em 1999 sobre a história do bloco. Acervo Almir Pereira, 2024.

Fotografia 3 - Fernando (Tio Nando) “Carnavalesco” como rainha de bateria do Bloco Butando Buneco



Fonte: acervo familiar da autora.

Miller destaca que as pessoas tendem a esconder aspectos de si mesmas e que o lugar mais óbvio para isso é no interior de cada um, onde os outros não podem enxergar. A reflexão do autor sugere que o carnaval de rua tem o poder de revelar memórias e sentimentos guardados profundamente, permitindo que os indivíduos se expressem sem as restrições impostas pelas normas sociais. Durante esse período, fantasias, danças e músicas constroem uma narrativa de liberdade, enquanto as trajetórias desempenham um papel essencial na comunicação desse comportamento. Como Miller afirma, “a verdade que emerge no Carnaval se fundamenta em um conjunto de metáforas opostas à nossa ontologia de profundidade” (Miller, 1954, p. 31).

Fotografia 4 - Estandarte do bloco Butando Buneco (2003)



Fonte: acervo familiar da autora.

O primeiro estandarte do bloco foi produzido por Júlio, um dos irmãos da família do Almir e participante do bloco, que teve a intenção de agradar Fernando Lutti (Nando) e no momento da confecção escreveu o nome do bloco como “Botando Boneco”. No entanto, Tio Nando interviu, defendendo que se era para “botar boneco” era irreverente, por isso, poderia trocar a letra O pela letra U, transformando assim o nome do bloco em “Butando Buneco”. Almir explica que, o nome foi dado pelas pessoas que viam a batucada e a cantoria pelas ruas, insinuando que o grupo de familiares, estava, como na expressão, “dando trabalho”, assim, o nome se popularizou e foi intitulado como o nome oficial do bloco.

A dicotomia entre o sagrado e o profano se personificava no momento em que o bloco se prepara para fazer o seu percurso pelas ruas do Pecém, os participantes relatam que uma familiar ficava responsável de conferir o momento que o padre encerrava a missa, podendo assim, comunicar aos demais que a partir daquele momento o bloco poderia sair pelas ruas. Entretanto, mesmo antes do fim da missa, a baderna já estava concentrada na frente da casa em que a família estivesse hospedada naquele período.

Fotografia 5 - Roda de Samba (2006)



Fonte: acervo familiar da autora.

A música sempre esteve presente na família e influenciava a cantoria durante o cortejo, levando os participantes a tocarem e cantarem como melhor entendiam dos instrumentos disponíveis, assim a batucada ia angariando participantes desde a entrada da casa principal. No dia anterior à primeira saída do bloco, acontecia um baile de fantasias entre os familiares, uma festa particular que contava com música, danças e fantasias.

Fotografia 6 - Baile à fantasia dos integrantes do bloco Butando Buneco (2006)



Fonte: acervo familiar da autora.

Dessa forma, tendo como referência o corso que acontecia na Avenida Duque de Caxias, em Fortaleza, os participantes se concentravam na saída da casa principal onde toda a família estava hospedada. No início, com os instrumentos de batuque e a própria cantoria. Posteriormente, com uma banda contratada através de incentivo da prefeitura. Assim, o percurso se dava pela Rua São José, avenida principal do distrito, até a praça da cidade, onde faziam uma parada. Os bonecos interagiam com as pessoas e a banda se concentrava em tocar as músicas mais animadas e conhecidas, por fim, o cortejo se dirigia a casa inicial, dando apenas uma volta.

O evento chegou ao conhecimento do secretário de turismo da cidade de São Gonçalo do Amarante , que ofereceu reconhecimento ao Bloco Butando Buneco a fim de registrá-lo como evento oficial do distrito, propondo ainda que a banda da prefeitura acompanhasse o festejo. Mas por estar ligada a eventos de solenidade, foi recusada pelo presidente do bloco, alegando que as músicas eram outras e que o intuito era *gandaiar*, festejar. Por fim, o secretário ofereceu patrocínio de R\$3.000,00 para custos do bloco e assim, foi contratada a banda para acompanhar o festejo.

Fotografia 7 - Integrantes da banda acompanham o bloco na rua (2008)



Fonte: acervo familiar da autora.

A banda era composta pelo maestro “Boca” e mais 6 músicos, que após o patrocínio da prefeitura, puderam ser contratados. Eram pagos o cachê, a hospedagem, e a alimentação em troca dos dias trabalhados para acompanhar o bloco. Os músicos eram instruídos a cantar as músicas criadas pelos participantes e também marchinhas clássicas de carnaval.

O repertório incluía marchinhas tradicionais e também composições criadas pelos próprios organizadores, exaltando o bloco e homenageando o distrito do Pecém. Observa-se que a celebração gerou conexões entre as pessoas, transformando-se em um ritual que fortalece vínculos, orienta comportamentos e proporciona um profundo senso de pertencimento. De acordo com Harari (2018), os rituais possuem um caráter quase mágico, tornando o abstrato concreto e o real ficcional, sendo assim fundamentais.

Fotografia 8 - Bloco Butando Buneco na rua (2010)



Fonte: acervo familiar da autora.

4.1. Indumentária no bloco Butando Buneco

Segundo Miller (1954), o carnaval é um evento que envolve profundamente os indivíduos, incentivando a criação de fantasias, bonecos e customizações. No caso do bloco Butando Buneco, eram produzidas anualmente blusas temáticas que serviam como abadás⁹ para os participantes. “As pessoas da cidade foram até a sede do bloco para comprar uma blusa, a demanda era tão grande que precisávamos produzir mais para vender no dia do evento, todo mundo queria participar”, relatou Almir Pereira em entrevista¹⁰. Ele também conta que, além de terceirizar parte da produção, algumas das blusas eram confeccionadas e customizadas diretamente pelos integrantes, garantindo que todos saíssem às ruas devidamente uniformizados.

⁹ Abadás de carnaval podem ser de qualquer tipo de camisa, com cores arbitrárias e logotipos estampados.

¹⁰ Entrevista feita com Almir Pereira, fundador, responsável pela gerência do Bloco Butando Buneco e artesão dos bonecos gigantes do bloco, 74 anos, realizada no dia 7 de abril de 2024.

Fotografia 9 - Produção dos abadás (1997)



Fonte: acervo familiar da autora.

Observando de maneira atenta o desenvolvimento, percebe-se como se dava o método de criação das estampas nas camisas temáticas. A cada ano eram desenvolvidas possíveis estampas de forma improvisada no papel, que remetesse ao tema previsto, que normalmente, ressaltavam alguma crítica social e posteriormente em reunião com os demais familiares, as opções eram apresentadas para que a mais votada fosse então confeccionada.

No registro fotográfico de 1997 (fotografia 9), mostra familiares envolvidos na produção da estampa da camiseta do ano, por meio de telas e técnicas de *silk* em que as blusas precisavam ficar secando no varal da varanda da própria casa alugada para a concentração do bloco, entendendo que, as blusas eram confeccionadas, por vezes, dias antes do cortejo. Inicialmente a modelagem da camisa era uma espécie de mortalha, uma forma simples de recortar e costurar de forma rápida que ainda assim funcionasse para identificação do grupo.

A vestimenta dos participantes do bloco os distinguia dos demais, e todo o processo de criação da estampa, confecção das camisetas e seu uso durante o desfile promovia um senso de pertencimento ao grupo. A indumentária possuía esse poder simbólico e, dentro do contexto em que estava inserida, funcionava como um meio de comunicação. Como destaca Miller (1954), ela assumia uma função ocupacional, reforçando a identidade e o envolvimento dos brincantes com o bloco.

Fotografia 10 - Camisetas no varal (1997)



Fonte: acervo familiar da autora.

A imagem simboliza parte desse processo que conecta o artesão ao artesanato. As blusas sendo feitas manualmente pelos participantes, agregam envolvimento do indivíduo com o evento. “As roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser” (Miller, 1954, p. 22-23). A participante Pame relata que, no início do bloco, em meados dos anos 90, era ela quem costurava as camisetas de forma simples, além de algumas fantasias dos familiares, o estandarte que acompanhava o bloco na bateria de frente e as vestimentas que compunham os bonecos gigantes.

Com o passar dos anos e o acesso a tecnologia, a mortalha se tornou uma camiseta, que era encomendada a uma confecção local, as estampas eram mais detalhadas, tinham influências da estética dos anos 2000 e os *designs* incluíam algo relacionado ao tema vigente. As cores escolhidas eram vivas e vibrantes como vermelho, amarelo, verde e laranja. Além disso, sempre vinham com o nome do bloco, o ano e uma frase que representava o tema do ano. Na fotografia 11, é possível ler: “ De Cabral a Zé de Góis sai do mei que lá vai nós”.

Fotografia 11- Camisa dos anos 2000



Fonte: acervo familiar da autora.

4.2 Os bonecos gigantes

Almir explica que a inspiração para os bonecos gigantes eram os bonecos de Olinda, pois pesquisou sobre o Homem da Meia Noite e o Galo da Madrugada, produzindo assim, a princípio, dois bonecos: apelidados de Xuxa e Marinheiro. Os bonecos eram produzidos pelo presidente do bloco, que esculpia as cabeças e as mãos em blocos que isopor, que eram feitos sob encomenda, levando em consideração a densidade do material que necessitava ser maciço e por conta do tamanho de 50cmx50cm. Relata ainda o idealizador que durante as madrugadas que sucediam o carnaval, esculpia e pintava as cabeças dos bonecos, tendo como inspiração personalidades de destaque da cultura popular brasileira.

Por isso, os primeiros bonecos remeteram a Xuxa, com a pele negra e os cabelos dourados e a personalidade do Marinheiro, que fazia alusão ao homem que trabalhava nas proximidades litorâneas do distrito. Pouco tempo depois, foram adquiridos no conjunto principal, um homem negro com características brasileiras e chapéu de sambista e em seguida a personalidade da cantora, Carmen Miranda, com uma maquiagem específica, a pele branca e as frutas na cabeça. As vestes dos bonecos eram compostas de retalhos de tecidos baratos e os adereços, dependendo da sua complexidade, como as frutas eram comprados à parte, os demais, como chapéus eram esculpidos juntamente no isopor.

Fotografia 12 - Bonecos gigantes



Fonte: acervo familiar da autora.

Quanto à estrutura, a cabeça era acoplada a um cano de policloreto de vinilo (PVC), que tinha como apoio uma encosto de banco ou cadeira que seriam descartados. Assim eram parafusados para dar estrutura ao boneco, os ombros formavam um T e nas extremidades, as ombreiras eram feitas de baldes, cortados ao meio e também parafusados ao cano de PVC. Por fim, os braços também eram feitos de cano de PVC, com as mãos esculpidas no isopor e acopladas ao plástico, as mãos por sua vez, eram costuradas junto às vestimentas do boneco, para dar firmeza aos movimentos que poderiam vir a acontecer.

Uma tela de tule era o que separava a pessoa que vestia o boneco e o público, nesse contexto, o boneco se tornava algo mágico, vivo. As filhas do Almir, que conduziam os bonecos durante anos, relatam que as pessoas falavam olhando para a cabeça do boneco e não se davam conta que ali dentro existia uma pessoa vestida e dando vida às personalidades.

Fotografia 13 - Boneco Gigante “Marinheiro”

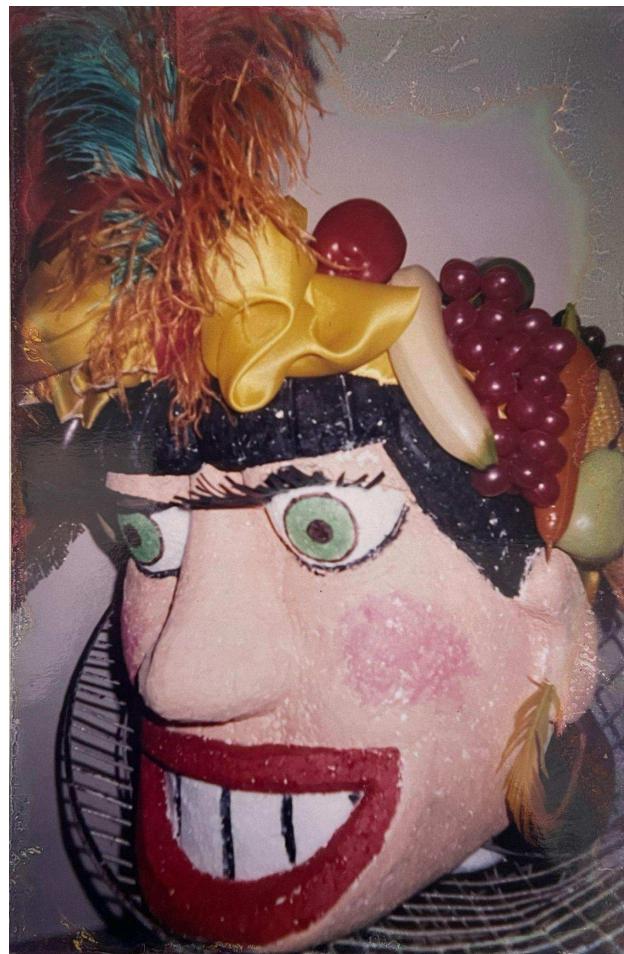


Fonte: acervo familiar da autora.

A memória carrega no presente elementos fundamentais da cultura, como códigos e vivências. Conforme destacado por Barros (1999), sem a memória, uma cultura perde suas bases ideológicas, econômicas e culturais que se formaram ao longo do tempo. Seu espaço de permanência está nos ambientes sociais de interação, onde atua como um verdadeiro repositório cultural, preservando a identidade e a história de um grupo específico.

As fotografias são representações da realidade, rememorar eventos ou épocas que foram relevantes para contextos culturais específicos, através da imagem, torna-se possível. Para além da memória, a fotografia é capaz de criar novas memórias, compartilhando das memórias individuais e construindo a teia das memórias coletivas.

Fotografia 14 - Boneco gigante em homenagem à artista Carmen Miranda



Fonte: acervo familiar da autora.

Referência para a música popular brasileira, Carmen Miranda, nascida em Portugal, foi responsável por popularizar a música brasileira internacionalmente, levando ritmos como o samba para o exterior. Ostentando um figurino exuberante, cheio de frutas e cores vibrantes, e seu jeito irreverente, ela conquistou plateias ao redor do mundo e ajudou a criar uma imagem alegre e festiva do Brasil. A representação da Carmen Miranda, além de levar o nome da esposa do presidente e artesão do bloco, também simboliza a importância da música brasileira para os participantes, que tocavam e compunham canções e marchinhas, assim como, a deslumbrante e chamativa vestimenta.

4.3 Os últimos anos

A tradição de tirar uma foto com os membros da família e participantes do bloco na frente dos bonecos e estandarte se estendeu por anos após o cortejo percorrer todo o seu itinerário e voltar para as instalações da casa principal onde todos os familiares estavam hospedados. Nesse momento, os bonecos, o estandarte e as demais decorações eram

enfileiradas e os participantes convocados a se aglomerar próximo aos artefatos para a famosa foto oficial.

Fotografia 15 - Foto oficial (2007)



Fonte: acervo familiar da autora.

O carnaval, para a família, possuía o teor de liberdade criativa, momento em que deixava as dificuldades da vida de lado e poderiam aproveitar para serem artistas livremente. Almir conta em entrevista que, antes mesmo do evento, passava noites esculpindo os bonecos, desenvolvendo as estampas das camisas ou escrevendo músicas para o ano. Como a atividade era paralela a sua vida comum, encontrava tempo disponível para dedicar a criação nas madrugadas. Pame, sua esposa e também idealizadora engajada no evento, conta o quanto era trabalhoso, porém compensador realizar as atividades do bloco, sendo a forma que eles tinham de expressar a alegria e a festividade dos familiares e amigos, que se empolgavam para participar e se envolver nas demandas criativas.

Fotografia 16 - Almir (à esquerda) e Carmem “Pame” (à esquerda), idealizadores do bloco, durante o carnaval (1998)



Fonte: acervo familiar da autora.

No ano de 2012, em Fortaleza, um dos assíduos participantes sofreu um acidente que comprometeu os movimentos dos braços e pernas. Sandro, além de ser uma das pessoas mais engajadas na animação do bloco, era genro de Almir e Pame, noivo da filha caçula. Com isso, foi o núcleo familiar de Almir e Pame que ficaram responsáveis pelos cuidados médicos, o que dificultou o empenho ao acontecimento do bloco nos anos seguintes.

Além dos motivos pessoais, se faz necessário uma análise sobre os incentivos turísticos e tecnológicos do distrito do Pecém. De acordo com o Governo do Estado do Ceará, foi inaugurado em 2002 o Complexo Industrial e Portuário do Pecém, em São Gonçalo do Amarante, modificando a vida no distrito.

Para Albuquerque (2005) o “Pecém foi alvo de investimentos destinados ao mesmo tempo para o turismo e para a industrialização, atividades naturalmente antagônicas que geraram nesse lugar mudanças sociais e ambientais de cunho considerável.”. Com isso, entende-se que o alto investimento industrial no distrito se sobrepõe ao investimento dado ao turismo. Em 2008, com o intuito de gerar empregos formais e estimular a tecnologia, implantou-se a Companhia Siderúrgica do Pecém (CSP), atualmente ArcelorMittal Pecém, que iniciou suas operações em 2016, sendo responsável por transformar o cenário dos habitantes do distrito.

Em 2014 foi realizado o último cortejo, ano de Copa do Mundo sediada no Brasil, a camisa remetia ao tema, estampada com diversos países. Devido às condições de saúde dos participantes e à idade avançada dos organizadores, não foi possível transmitir a tradição para a nova geração, o que permitiria a continuidade da festividade. No entanto, a memória do bloco permanece viva entre os moradores do Pecém, seja nas recordações daqueles que participaram, no acervo de mais de seis mil fotografias de Almir Pereira ou nas histórias compartilhadas com as crianças que testemunharam a festa ainda muito jovens. Como destaca Halbwachs (1968), “mesmo quando se trata de lembranças de nossa infância, vale mais não distinguir uma memória pessoal.”

Com o turismo em segundo plano, o incentivo para a continuação com a tradição do cortejo foi afetada, tanto pelo interesse dos familiares em manter a tradição, quanto com o incentivo financeiro para o custeio do bloco. Após 24 anos de seu início, o Bloco Butando Buneco encontrou o fim.

Fotografia 17 - Presidente do Grêmio Recreativo Almir Pereira (à esquerda) com filha (ao centro) e genro (à direita) no último ano do bloco (2014).



Fonte: acervo familiar da autora.

Mesmo em 2024, Almir segue empenhado em preservar a história do Bloco Butando Buneco. Ele continua esculpindo cabeças de bonecos gigantes em isopor e prestando homenagens a figuras marcantes do Pecém, local que, por mais de duas décadas, foi palco dessa celebração cultural.

6 CONFETE E SERPENTINA: OLHAR SOB O BLOCO DE CARNAVAL BUTANDO BUNECO

Andrea Barbosa (2019) defende que apenas olhar não dá conta da experiência que a imagem fotográfica possibilita. Para Barbosa, é importante que o objeto fotográfico seja entendido como uma peça sensorial a ser compreendida em diferentes instâncias, pois é a partir das relações sociais que a fotografia é capaz de referenciar a experiência.

Neste capítulo, as imagens foram selecionadas para demonstrar a relação da infância da pesquisadora com o bloco e a influência deste na formação de sua identidade cultural. Inicialmente, as peças foram selecionadas a partir dos sentimentos revelados por sua visualização no momento da catalogação e estão organizadas cronologicamente para traçar as intersecções entre a trajetória do bloco e sua história de vida.

Nesse processo, notou-se uma explícita relação entre a formação da identidade cultural e individual com as experiências vividas. Desse modo, a partir da análise das fotos, também foi possível enxergar a materialização desses aspectos formativos na religião, criatividade, espiritualidade e ideais de liberdade incorporados pela vivência, aspectos igualmente intrínsecos nos conceitos de carnavalização.

É comum para nós ver uma pessoa velha ir buscar o álbum de família para explicar as relações genealógicas que, no entanto, raramente são perceptíveis nas imagens e que resultam, de toda maneira, de uma organização social praticamente irreconhecível (Barbosa, 2019, p. 192).

A fotografia é uma forma de manter viva a experiência, mas todas as relações, criações e festejos são infundadas sem uma explicação lógica baseada em uma organização social. No contexto do carnaval de rua no Pecém, a estrutura do bloco carnavalesco depende da atuação de diversas figuras essenciais: diretores, compositores, compositores das músicas, instrumentistas, costureiros responsáveis pelas blusas, aqueles que vestiam e pintavam os bonecos e, claro, os foliões que davam vida à celebração. Essas relações são construídas por meio da experiência, e mesmo para alguém que participou do bloco, mas guarda poucas lembranças, muitas das fotografias podem carecer de sentido.

Posso estar acostumado, como já disse, com uma certa paisagem social onde a disposição dos atores me é familiar, a hierarquia e a distribuição de poder permitem-me fixar, grosso modo, os indivíduos em categorias mais amplas. no entanto, isto não significa que eu compreenda a lógica de suas relações. o meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos. (Velho, 1978, p. 5).

Para Velho (1978), o indivíduo ao participar do objeto de análise pode estar viciado a certos contextos, fazendo assim necessário questionar tudo ao seu redor, principalmente, o que acredita ter certeza. Porém, é através da imersão no ambiente que os questionamentos podem ser complexos.

Cabe ao observador, exercer um trabalho etnológico ao vivenciar o campo. Para o desenvolvimento desta pesquisa, a autora propôs uma análise fotográfica dos álbuns de família, com imagens registradas durante os anos de 1990 e 2014, período em que o Bloco Botando Buneco saia pelas ruas do distrito do Pecém.

A autora passa a participar do evento e das fotografias a partir do ano de 2003, após o seu nascimento. Parte de sua infância está registrada por meio do evento do carnaval e a importância que tinha para a família. Por esse motivo, acredita-se que a análise fotográfica a partir do método da iconografia, traga a compreensão da relação entre as representações visuais e os diferentes contextos sociais e culturais (Panofsky, 1983).

Ao longo da pesquisa, por meio da análise de fotografias e do diálogo com familiares, foi observado pela autora que grande parte das lembranças foi permeada por interferências pessoais. Os anos vivenciados no carnaval de rua no Pecém foram inicialmente registrados como momentos mágicos, animados e memoráveis.

No entanto, constatou-se, por meio das entrevistas realizadas, que essa percepção não era unânime entre os demais participantes. Esse contraste levou à compreensão de que uma das principais características da infância é a inocência, que permite ao indivíduo vivenciar o ambiente de forma idealizada, ignorando conflitos e tensões subjacentes, enxergando apenas os elementos lúdicos, como confetes e serpentinas.

Fotografia 18 - Família reunida junto aos bonecos gigantes após cortejo carnavalesco (2003).

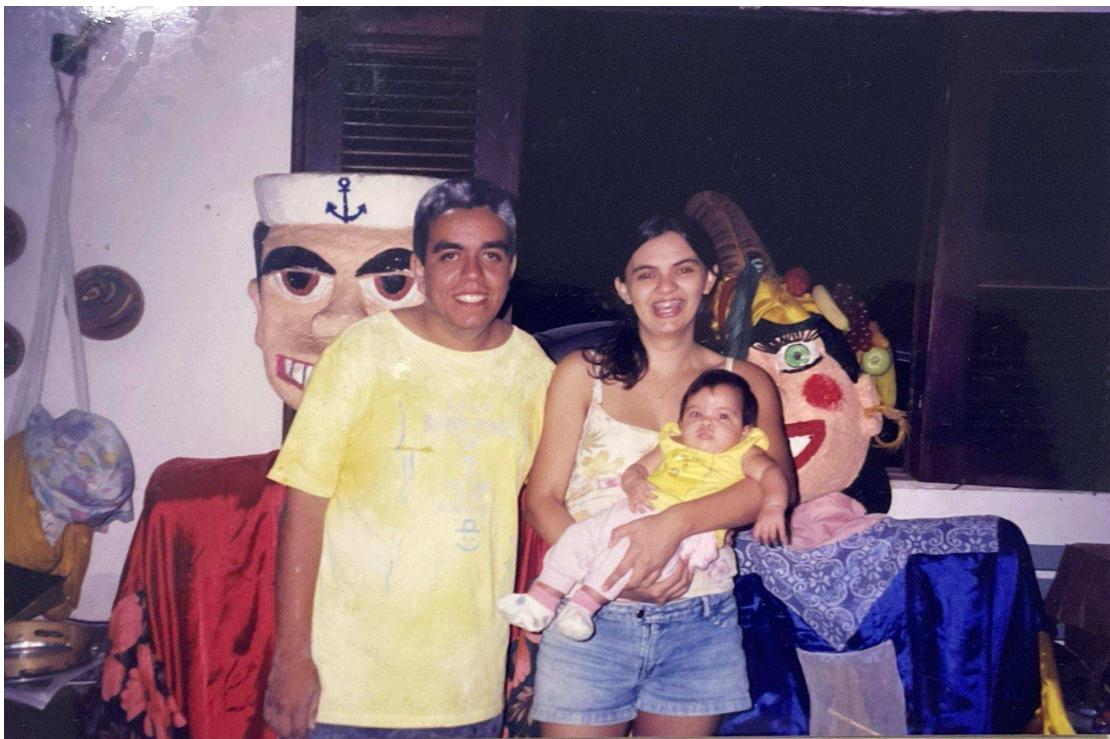


Fonte: acervo familiar da autora.

A fotografia de 2003, na qual a autora aparece pela primeira vez nos braços da mãe quando ainda bebê aos quatro meses de idade, possibilita a identificação de quatro bonecos ao fundo. Da esquerda para a direita, esses bonecos são nomeados como Marinheiro, Carmen Miranda, Xuxa Negra e um último cujo nome não foi recordado. Dentre eles, o primeiro chama particular atenção, pois, anos mais tarde, viria a assumir um significado profundo na trajetória espiritual da autora.

Esse boneco, representando um marinheiro, remete a uma entidade da Umbanda, religião de matriz africana, na qual a autora foi acolhida e apadrinhada por uma entidade pertencente à linha dos marinheiros. Essa relação simbólica conduz à reflexão sobre a fotografia como um possível marco inicial de um percurso histórico e espiritual, no qual, mesmo sem consciência de sua própria existência à época, a autora já se encontrava, de alguma forma, sob a observação e proteção desse elemento que a acompanhava.

Fotografia 19 - Autora aos 4 meses de idade (no colo) e seus pais (2003)



Fonte: acervo familiar da autora.

Ao analisar fotografias e registros audiovisuais capturados por filmadoras da época por meio da iconografia e da iconologia, metodologias que se detêm na dimensão dos significados e seus valores simbólicos (Panofsky, 1983), percebe-se que presença do marinheiro se destaca de forma significativa, evidenciando como uma figura inanimada pode expressar sentimentos múltiplos e despertar conexões simbólicas.

Nesse caso, de alguma forma, além do vínculo afetivo com o mar, o oceano e aqueles que trabalham no porto, observa-se que a inserção da autora nesse ciclo carnavalesco ocorreu desde a infância. Nesse contexto, torna-se pertinente estabelecer um recorte temporal para compreender a construção da imagem do marinheiro para a cultura popular.

Tradicionalmente, essa figura era idealizada como um homem que servia ao exército, representando valores como honra e disciplina. No entanto, para além dessa visão cristalizada, o marinheiro também carregava o estereótipo do homem sedutor, cuja presença nos portos era marcada pela conquista de olhares e pela interação com diferentes culturas e realidades.

Coloca-se o problema de criticar essas nações e imagens mais ou menos estereotipadas que nos chegam através desses veículos e perceber quanto e como podemos conhecer sobre essas realidades espacialmente distantes (Velho, 1978, p. 8).

A rememoração de histórias possibilita uma análise mais ampla dos acontecimentos que transcendem a perspectiva da infância, permitindo compreender como ações, músicas e atitudes influenciam na formação do indivíduo. Esse processo revela a transitoriedade da existência humana, evidenciando a finitude das pessoas e a preciosidade dos momentos vividos.

Nesse sentido, datas comemorativas, rituais e festividades assumem um papel essencial na construção de significados e no fortalecimento das relações humanas, situando-se dentro de um contexto espaço-temporal. A renúncia a esses rituais pode resultar no enfraquecimento das conexões, espirituais ou familiares, uma vez que é por meio dessas práticas que a vida se manifesta em suas diversas dimensões — nas alegrias, tristezas e transformações.

Além disso, observa-se que crianças que nascem e crescem nesse ambiente são diretamente influenciadas por essas experiências, consolidando laços e memórias. Assim, a participação nesses rituais se configura como um privilégio, proporcionando não apenas a vivência coletiva, mas também o reconhecimento do valor simbólico

Fotografia 20 - Autora e bonecos gigantes



Fonte: acervo familiar da autora.

Para além do caráter festivo, a vivência carnavalesca proporcionou a introdução à arte e ao conhecimento artístico, valorizando a apreciação musical – com destaque para o samba e a MPB –, bem como a customização de vestimentas como forma de manifestação identitária.

A criatividade, nesse contexto, emerge como um meio de expressão e liberdade. No processo de construção da identidade, o ambiente em que o indivíduo está inserido desempenha um papel determinante, uma vez que a experiência cumulativa pode estimular ou limitar a ação criativa (Laraia, 2001).

Posso estar acostumado, como já disse, com uma certa paisagem social onde a disposição dos atores me é familiar, a hierarquia e a distribuição de poder permitem-me fixar, grosso modo, os indivíduos em categorias mais amplas. no entanto, isto não significa que eu comprehenda a lógica de suas relações. o meu conhecimento pode estar seriamente comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos (Velho, 1978, p. 5).

O autor observa que a familiaridade com o ambiente de pesquisa pode influenciar a análise crítica, tornando o olhar potencialmente invejado. A autora destaca o desafio de distanciar-se emocionalmente do objeto de estudo, buscando evitar que o texto se torne um relato pessoal, impregnado por suas próprias emoções. No entanto, esse esforço revelou-se

um exercício complexo, pois é complicado o enfrentamento de sentimentos e memórias que, até então, não tinham sido completamente racionalizados.

Durante esse processo, a autora confrontou suas recordações de infância, revisitou momentos dos quais ainda não possuía plena consciência de si mesma e, paralelamente, deparou-se com a trajetória das pessoas ao seu redor, tanto aquelas que sempre amou, quanto as que aprenderam a amar ao longo da pesquisa. A experiência demonstra que conhecer os outros pode ser um exercício tão desafiador e, por vezes, doloroso quanto o autoconhecimento.

Acredito que seja possível transcender, em determinados momentos, as limitações de origem do antropólogo e chegar a ver o familiar não necessariamente como exótico mas como uma realidade bem mais complexa do que aquela representada pelos mapas e códigos básicos nacionais e de classe através dos quais fomos socializados (Velho, 1978, p. 8).

Por meio da fotografia, o não visto pode revelar mais sobre si mesmo do que se imaginava. Assim, compreendeu que as palavras são produtos dos momentos vividos, enquanto o ato de registrar imagens pode proporcionar uma exposição ainda mais intensa, inclusive para si próprio. As fotografias capturaram aquilo que, muitas vezes, passou despercebido aos olhos no instante vivido, mas que, de alguma maneira, deixou marcas.

Fotografia 21- Autora fantasiada aos 3 anos de idade (2006)



Fonte: acervo familiar da autora.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As interações sociais e as experiências coletivas demonstram que a cultura não apenas molda os indivíduos, mas também é constantemente transformada por eles, sendo impulsionada pela memória, pela criatividade e pela inovação. A memória, por sua vez, desempenha um papel essencial nesse processo, pois permite que os conhecimentos e as experiências de gerações passadas sejam preservados e transmitidos, sendo a memória coletiva fundamental para a identidade social, e essa identidade se manifesta em diferentes formas de representação simbólica. Entre essas representações, destacam-se os objetos e artefatos culturais, que funcionam como âncoras de memória, perpetuando narrativas e consolidando a experiência humana ao longo do tempo.

Dentro desse contexto, a cultura material, conforme explorada por Miller, revela a influência dos objetos na estruturação da sociedade e na construção das identidades individuais e coletivas. Elencando a fotografia como um instrumento singular na preservação da memória. Sua capacidade de capturar momentos e fixá-los no tempo permite que indivíduos e grupos sociais construam narrativas sobre suas experiências e consolidem suas histórias.

A partir do estudo sobre o carnaval, enquanto ritual, desempenha um papel fundamental na construção da cultura brasileira, funcionando como um espaço de inversão das normas e valores sociais vigentes. Ao explorar a dicotomia entre o carnaval e eventos patriotas, evidencia um momento de ruptura com a rigidez hierárquica e social, permitindo a experimentação de uma liberdade controlada.

O carnaval brasileiro se apresenta como um fenômeno cultural complexo, que não apenas reflete a diversidade e as contradições da sociedade, mas também opera como um mecanismo de resistência e transformação social. Através da ritualização, ele se mantém como um espaço de contestação e celebração, onde os limites entre o sagrado e o profano, a ordem e a transgressão, o real e o imaginário se tornam fluidos, reafirmando sua relevância enquanto expressão da identidade cultural.

A trajetória do Bloco de Rua Butando Buneco evidencia a riqueza cultural e afetiva que permeia os festejos populares no Brasil. Desde sua concepção espontânea entre familiares e amigos até sua consolidação como um evento tradicional do distrito de Pecém, o bloco reflete a importância da memória coletiva e da preservação das tradições. O reconhecimento do Butando Buneco como um evento significativo para a comunidade e seu apoio por parte das autoridades locais são prova de sua relevância cultural. A iniciativa de

documentar sua história, através da conservação das fotografias e da carta memorial, assegura que futuras gerações possam conhecer a tradição familiar como um símbolo de identidade, pertencimento e conexão entre seus participantes.

Por fim, a relação da autora com o evento do Bloco de Carnaval de Rua Botando Buneco representa a capacidade de retratar a relação entre fotografia, memória e identidade cultural, com foco na experiência pessoal. A partir da análise de fotografias de sua infância, a autora buscou compreender como essas imagens registram não apenas momentos festivos, mas também conexões simbólicas e sociais que ajudam a construir sua identidade.

Conclui-se que a fotografia, enquanto registro estético e simbólico, desempenha um papel fundamental na construção das narrativas identidades individuais e coletivas no contexto do Butando Buneco. A pesquisa demonstra como as imagens extrapolam a função documental e se tornam elementos de âncoras de memória e pertencimento, reforçando a conexão dos integrantes com a história do grupo e sua identidade cultural.

Por meio da análise documental, bibliográfica e qualitativa, percebe-se que a fotografia não retrata apenas momentos, mas também assume um caráter interpretativo. Os registros visuais ressignificam símbolos, preservam tradições e desafiam normas preestabelecidas, evidenciando a importância da memória imagética na consolidação de manifestações culturais populares. Dessa forma, o estudo reafirma a fotografia como uma ferramenta essencial de comunicação e identidade dentro do carnaval e de outras expressões culturais.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **O império do Divino:** festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. São Paulo: Fapesp, 1999.
- ALBUQUERQUE, Maria Flávia Coelho. **Zona costeira do Pecém:** de colônia de pescadores a região portuária. 2017 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual do Ceará, 2005.
- ARANTES, Nélio. **Pequena história do Carnaval no Brasil.** Revista Portal de Divulgação, n.29. Ano III. Fev. 2013, ISSN 2178-3454
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec,2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- Ball, M., & Smith, G. **Ethnomethodology and the Visual:** Practices of Looking, Visualization, and Embodied Action. In: T. S. Methods, Margolis, Eric; Pauwels, Luc. London: Sage. 2011.
- BARBOSA, Andréa. **A experiência da imagem na etnografia.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2019.
- BARRETT, T. A theoretical construct for interpreting photographs . **Studies in Art Education**, v. 27, n. 2, p. 52-60, 1986.f
- BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BISPO, M. S.; GODOY, A. A Etnometodologia enquanto Caminho Teórico Metodológico para Investigação da Aprendizagem nas Organizações. **Revista De Administração Contemporânea**, v. 16, n. 5, p. 684-704, 2012.
- BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza:** tradições e mutações. 2007. 297f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **Un Art moyen:** ensaio sobre os usos sociais da fotografia. Paris: Minuit, 1965.
- DAMATTA, Roberto. **Carnaval, malandros e herois:** para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HARARI, Yuval. **21 lições para o século 21.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

JESUS, João Jacinto do Amaral de. **A carnavaлизação das comemorações do Halloween em uma comunidade escolar segundo a percepção de seus participantes.** 96 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LARAIA, Roque. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale.** Paris: Plon, 1958.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria Lúcia Machado. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAUAD, Ana Maria. **Imagens de passagem:** fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950. In: VIII ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 1998, Vassouras.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas:** estudos antropológicos sobre a cultura material. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIRANDA, Dilma. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. **Tempo Social**, v. 9, n. 2, p. 125-154, 1997.

MÜLLER, M. Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach. In: PAUWELS, Luc; MANNAY, Dawn (ed.). **The SAGE Handbook of Visual Research Methods.** London: Sage, 2019.

NORA, P. Comment écrire l'histoire de France? In: **Les Lieux de Mémoire III:** Les France 1 conflits et partages. Paris: Gallimard, p. 11-32, 1992.

PANOFSKY, E. **Iconografia e Iconologia:** uma introdução ao estudo da Arte Renascentista. In: Meaning in the Visual Arts. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

PORTO, Tiago Cavalcante. O carnaval no centro da cidade: mudanças e permanências no local da festa em Fortaleza. **VI Simpósio Nacional de História da Cultura**, 2012.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro:** o vivido e o mito. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

SHAW, Lisa. **Carmen Miranda.** London: British Film Institute, 2013.

SILVA, Tomaz. **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Zélia Lopes da. Os espaços da festa: o carnaval popular de rua do Brasil dos anos 20. **História & Ensino**, v. 4, p. 153-172, 1998.

UCHOA, Antonio Giovanni Figliuolo; GODOI, Christiane Kleinübing. Metodologias Qualitativas de Análise de Imagens: origem, historicidade, diferentes abordagens e técnicas. **IV Congresso Brasileiro de Estudos Organizacionais** - Porto Alegre, RS, Brasil, 19 a

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. *In:* NUNES, Edson de Oliveira. **Aventura Sociológica.** Rio de Janeiro: Zahar, p. 121-132, 1978.