

O CARNAVAL DO RECIFE ENTRE SEUS POLOS: UMA LEITURA DE SEUS PROCESSOS DE UNIFORMIZAÇÃO E SINGULARIZAÇÃO

The carnival of Recife between its poles: a reading of its processes of uniformization and singularization

Laure Garrabé¹

RESUMO: O carnaval do Recife destaca-se, em relação aos outros maiores carnavais dos grandes centros urbanos brasileiros, pelo número apresentado de formas e práticas da cultura popular local ou regional. Destaca-se também pela sua diversidade cultural, de estilos e de gêneros, sobre a qual se sedimenta a instituição carnavalesca recifense, tendo intitulado seu grande evento “Carnaval Multicultural”. Assim, promete ao público uma experiência democrática e singular, por definição

inatingível em outros carnavais. Apoiando o caráter exclusivo e inédito de algumas brincadeiras em particular, a instituição aproveita da singularidade das produções culturais pernambucanas para iluminar sua identidade, enquanto, na história, já as condenou pelos seus códigos estéticos e suas identificações socioculturais. Os dispositivos tecnológicos à disposição de todos e destinados à abertura do carnaval recifense sobre o mundo, notadamente a hiperespetacularização e o retorno declarado ao “carnaval de rua”, empreendidos por ela, não parecem contrariar polaridades socioculturais historicamente estabelecidas. Contudo, os brincantes e os foliões demonstram não serem despossuídos do talvez maior evento popular da tradição, usando de outras tecnologias, corporais e estéticas, ou seja, sensíveis, retomando assim a participação e garantindo certa inversão social. A partir de uma trajetória no centro da cidade dividida em “polos” pela ocasião, observaremos a arti-

¹ Laure Garrabé é graduada em Antropologia pela Universidade Lumière Lyon 2, e tem doutorado em Estética, Ciências e Tecnologias das Artes pela Universidade de Paris 8, na França. É pesquisadora associada na *Maison des Sciences de l’Homme Paris Nord*. Atualmente é professora visitante no Programa de Pós-graduação em Antropologia na Universidade Federal de Santa Maria, RS. É editora da Revista *Cultures-Kairós*.

culação entre o local e o global, a tradição e a modernidade, as proibições e os possíveis, das formas de expressão lá encontradas, e no coração das quais achamos essas tensões tecnológicas com as quais as coletividades negociam e resistem a suas polarizações. O discurso da instituição recifense, suas práticas de tradicionalização do carnaval e a elaboração da multiculturalidade serão aqui apreendidos, a partir do investimento estético dos diversos atores, necessariamente em rede, para a realização do evento.

Palavras-chave: Carnaval. Recife-Pernambuco (Brasil). Práxis. Estética. Espetacularização.

ABSTRACT: The carnival of Recife distinguishes itself from the others biggest carnivals of Brazil by the number of forms and practices of local popular culture. It distinguishes itself also by its cultural diversity, styles and genres on which insists the Institution of the Carnival of Recife, which has called its super-event “Multicultural Carnival”. By this way, it promises to the publics a democratic and singular experience, definitively impossible anywhere else. Emphasizing the uniqueness and exclusiveness of some of its traditional forms, or brincadeiras, the institution takes advantage of the singularity of the cultural productions of Pernambuco’s State to exalt its identity, yet in the history, it condemned them because of their aesthetics codes and sociocultural identifications. The technological devices intended for all and for the Recifense carnival’s world visibility, like the hyper spectacularization and the ambioned return to the “street carnival”, don’t seem like contradict its sociocultural polarities, historically established. However, performers and publics show they are not completely dispossessed of their traditions using others technologies, that are corporals and aesthetics, and thus reinvesting their real participation, guarantying a certain kind of social inversion. From a path in the city divided by “poles” for carnival, we will observe the articulation between local and global, tradition and modernity, prohibitions and possibilities, through the local forms of expression, in the center of which we find technological tensions with which collectivities negotiate, and resist to its polarizations. The discourse of the carnival institution, its practices of traditionalizing carnival and elaborating multiculturality, will be here apprehended from the aesthetic investment of the different agents necessarily networking to realize the event.

Keywords: Carnival. Recife-Pernambuco (Brazil). Praxis. Aesthetics. Spectacularization.

Este texto propõe uma reflexão sobre os processos de singularização e de uniformização do Carnaval do Recife, a partir de uma leitura dos investimentos estéticos das diferentes comunidades, necessariamente em rede, para que o mesmo seja realizado – a instituição carnavalesca, os brincantes e os foliões – no seu percurso entre os polos da cidade. Para a ocasião, pois, o Recife está dividido em polos, segundo categorias do órgão encarregado da institucionalização do carnaval, no caso, a Federação Carnavalesca de Pernambuco (FECAPE). Estes polos são aqui entendidos tanto como dispositivos tecnológicos colocados à disposição de todos, cenas onde são apresentadas formas de expressão, quanto como polaridades socioculturais, tais como o global e o local, o moderno e a tradição, o proibido e o possível, atravessando e construindo a historicidade do maior evento anual da cidade. Trata-se aqui de reintegrar as corporeidades e a experiência sensível como dinâmicas da produção cultural, para tentar entender qual é o papel da práxis, no seu sentido etimológico grego estrito, significando “ação”, porém “uma ação que tem seu fim em si mesma, e que não cria ou produz um objeto alheio ao agente ou a sua atividade” (VÁSQUEZ, 2011, p. 30) – e não como prática utilitária – na institucionalização da cultura num determinado grupo, empenhado em construir sua própria identidade, a partir de um objeto partilhado por vários outros, no espaço e no tempo.

Especificidade do carnaval do Recife: a diversidade como experiência

O carnaval do Recife é um dos maiores carnavais do País, segundo as infra e superestruturas liberadas, os empregos gerados, o número de turistas, e que atingiu, na edição de 2011, cerca meio-bilhão de reais.² Em relação aos outros grandes carnavais

² Este artigo baseia-se nos dados da edição do Carnaval Multicultural de 2011, publicados no site oficial da Prefeitura do Recife, no seguinte relatório público: “Carnaval leva multidão aos pólos e movimenta meio bilhão na economia”. Disponível em:

<<http://carnavaldorecife.com.br/2011/noticias/313/carnaval-leva-multidao-aos-polos-e-movimenta-meio-bilhao-na-economia>>.



brasileiros, o carnaval recifense destaca-se pelo número de formas e práticas locais, por sua diversidade cultural, é claro, mas também pela diversidade de estilos e de gêneros.

Como a cidade do Rio o faz com suas escolas de samba, ou Salvador com seus blocos afro e trios elétricos, a cidade do Recife investe bastante nas suas exceções culturais, formas de expressão ditas tradicionais que não apresentam nenhuma variante em outros Estados, ou seja, que lhes são exclusivas. Os recursos e medidas empregados nessas encenações, notadamente através da organização do campeonato das melhores agremiações, contribui bastante para a perpetuação dessas tradições. A competição gera uma dinâmica de renovação, pelos esforços de criatividade exigidos, quer no desenho e no figurino das indumentárias, quer na invenção de detalhes, vindo se enxertar nas codificações musicais, coreográficas ou dramatúrgicas, estruturando a forma de expressão. Ainda que essas práticas adentrem os contextos das lógicas globais do entretenimento, elas não perdem, contudo, seu caráter local, podendo ser atualizadas na contemporaneidade. Porém, a apreensão dos processos de “tradicionalização” (CANDAUI, 1998) pela FECAPE, traz certo “culto da performance” (EHRENBERG, 2010) tecnológica. Este culto não se refere somente aos dispositivos tecnológicos empregados, os quais visariam a exaltação dessa exclusividade, mas (algo que não entendo bem) também age sobre os modos de se relacionar esteticamente com o carnaval e na forma de relacionamento social criada. O discurso das campanhas carnavalescas oferecem, isto é, vendem, experiências e vivências sempre únicas. Pode se dizer que quem vai ao carnaval do Recife não se decepcionará: “É o melhor carnaval do mundo” – é o que menciona ostensivamente uma manchete da página web da Prefeitura do Recife. Ao lado da encenação dos “heróis sociais”, teorizados por Roberto DaMatta (1979), tais como o negro no bloco afro de Salvador, o mulato nas escolas de samba do Rio, o folião os encontrará, respectivamente encarnados, no maracatu-de-baque-virado e no frevo. [...] “o frevo mulato foi consagrado símbolo de identidade cultural e proclamado fonte de toda a pernambucanidade” (ARAÚJO, 1997, p. 216). Além deles, o folião também encontrará o índio, nas tribos de índios, e o caboclo, nos caboclinhos

e no maracatu-de-baque-solto. A diversidade historicamente instituída da formação da sociedade brasileira está aqui presente, nos seus melhores e maiores adornos.

É que a diversidade pernambucana é excepcional, com suas quatorze “brincadeiras” – como são também chamadas localmente – registradas (FONTE FILHO, 1999). A instituição o entendeu muito bem, tratando com um carinho particular umas delas: o frevo, que, aliás, foi registrado como patrimônio imaterial de Pernambuco, pelo IPHAN, em 2007, assim como o maracatu-de-baque-virado, o maracatu-de-baque-solto, e o caboclinho, manifestações essas que se encontram atualmente em processo de registro pelo mesmo órgão. Dois grandes eventos encontram este tratamento particular, todavia não chegam a se constituir em práticas, pois não implicam uma arte de fazer encerrada em códigos determinados: melhor dizendo, são espaços de expressão para os indivíduos se exprimirem fora de coletividades identificadas, por partilharem fundamentos práticos e simbólicos. Estes eventos participam também da tradição do carnaval do Recife, mas foram instituídos mais tarde, e com outros processos de tradicionalidade, ou “maneiras de ser tradicionais no tempo” (CANDAUI, 1998, p. 81): o Galo da Madrugada, tombado pelo Patrimônio Imaterial de Pernambucano, dessa vez pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE)³, em 2009, e a Noite dos Tambores Silenciosos.

A Prefeitura do Recife incentiva essa riqueza, de modo a batizar seu evento de “Carnaval Multicultural”: “O Carnaval Multicultural do Recife, [diz a Prefeitura], é assim: democrático, popular e diversificado. Totalmente descentralizado, com polos de animação espalhados por toda a cidade”.⁴ Ela promete, assim, uma experiência de cidadania,

³ A Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) é a instituição responsável pelo registro do patrimônio do Estado. Além do patrimônio de bens imateriais, Pernambuco foi o primeiro a instituir o Registro do “Patrimônio Vivo” (Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002), que reconhece e valoriza, por meio de bolsas mensais, mestres da cultura popular do Estado.

⁴ Site da Prefeitura do Recife. Disponível em: <<http://www.carnavaldorecife.com.br/>>.

e até encoraja os foliões a praticarem o exercício da cidadania através de trajetórias entre seus polos. Vale ressaltar que esse projeto contraria aparentemente as análises clássicas funcionalistas do carnaval, como espaço-tempo da inversão social. De fato, parece que a instituição, promovendo assim o evento, já teria idealizado essa experiência da alteridade no lugar dos foliões, e garantido até a realização dessa alteração. Mas, caso se defina a ordem popular de uma prática como fábrica de um laço social em torno da práxis e da experiência de diferentes *ethos* estéticos, para além dos pertencimentos (GARRABÉ, 2010), podemos esperar que, neste percurso entre os polos da cidade, esse projeto alcance uma redução das distâncias espaciais, assim como dos contrastes socioculturais. Do mesmo modo, caso se defina a experiência democrática como fábrica de laço social, a partir do debate das diferenças, devemos reconhecer que esta só pode ser realizada a medida que os sujeitos o façam por si mesmos. Essa observação vale ainda mais quando falamos de uma região, de uma sociedade e da historicidade de um objeto social, notórios por terem instrumentalizado suas produções culturais, a fim de definir sua identidade e se colocar em cena.

Isto coloca em questão o papel da espetacularização das formas e práticas locais, pois é alvo do encontro, ou do desencontro, entre quem manda, quem faz e quem curte. Pergunta-se, portanto, como as diferentes comunidades do carnaval – a instituição, os brincantes, foliões e demais públicos – lidam com seus modos de apropriação deste superevento que é supostamente “de todos”? Como constroem a emulação do evento e manifestam seus reconhecimentos, apropriações ou resistências e (in)satisfações? Para tentar responder à questão do caráter polifônico da apropriação do evento tradicionalizado, devemos nos remeter à experiência estética. A este respeito, a ferramenta de “conduta estética” pode ser pertinente. O filósofo Jean-Marie Schaeffer define-a como “uma atividade e não uma atitude passiva” (2004, p. 14), “de discriminação cognitiva de discernimento” (2004, p. 17), que “pode comportar componentes imaginativos” (2004, p. 16) e, enfim, ser “acompanhada de uma satisfação experimentada na própria atividade cognitiva” (2004, p. 17). Através dela, cada um forja formas de socialização e de individuação através de

suas práticas, devolvendo assim o sentido político da estética – estética como *aisthesis* ou a percepção pelos cinco sentidos, o percepto e suas mais ou menos imediatas consequências, o afeto e até o conceito – ou seja, do sensível, tornando-a ética.

Essas condutas são suscetíveis de dar a ler as próprias produções de identificação e de institucionalização dos foliões, dos brincantes e da FECAPE, precisamente por que são todos indivíduos, ao mesmo tempo psíquicos e coletivos, reunidos em torno de códigos estéticos e técnicos, ou seja, sensíveis e materiais. Aí, jogos entre uniformização e singularidades se desenham em várias dimensões, e desvelam relações de dominação e de poder. Assim, toma forma tanto certa “política do performático” – não restrita a ações verbais –, que desempenha um papel crucial “na contestação política e na reformulação contínua do sujeito” (BUTLER, 2004, p. 210), como uma “política da estética” (RANCIÈRE, 2004) do evento, manipulando, com uma força singular, tensões históricas no coração dos desafios de cada um: o legado de um patrimônio, para a FECAPE, a experiência de um evento inédito, para o folião, e a herança da tradição, para os brincantes.

Geoestética da rua recifense

A cidade do Recife caracteriza-se pelo ecossistema do mangue. A metáfora foi largamente usada pelo “movimento”⁵ artístico local, dito do “Mangue-Beat”, ou ainda, a “Cena Mangue”, articulando expressões espetaculares musicais, coreográficas e teatrais, ou tudo junto. São essas expressões que realizam a hibridação cultural pernambucana, que podemos ver como verdadeira criouliização, no sentido do poeta Édouard Glissant, e que é “em relação à mestiçagem, a produção do imprezível” (1996, p. 89), “uma dimensão errática [...] tornada a dimensão do Tout-Monde” (1996, p. 87), e que se traduz materialmente por “choques, intrincações, repulsões, atrações, convivências, oposições, conflitos entre culturas dos povos na totalidade-mundo

⁵ O etnomusicólogo Carlos Sandroni (2009, p. 64) mencionou a grande variedade de estilos sob essa etiqueta e por isso critica a identificação do fenômeno mangue como “movimento”.



contemporânea” (1996, p. 84). Por isso, ela é decididamente ancorada no “glocal”, no sentido da noção destacada por Roland Robertson (1995), pois o local é aí privilegiado, e vale como qualidade estética da produção, e não simplesmente como lógica de circulação, melhor caracterizada neste caso, pelo global. O global atua aí como lógica econômica, e não prevalece como prática de reconhecimento, ao contrário do local. Se, para qualificar tanto a cidade como o carnaval do Recife, a metáfora veneziana prevaleceu no início do século 20, ou seja, no período do nascimento da instituição carnavalesca (1911), hoje é a “imagem-símbolo”, como diz Fred 04 no *Manifesto do Manguê*⁶ (1992), de uma “antena parabólica enfiada na lama”, que representa a hiperlocalidade pernambucana ligada ao regime reticular do mundo global que caracteriza o século 21. O movimento teve um impacto nacional e internacional inesperado, notadamente graças, sobretudo, a sua produção musical (Chico Science e Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Junio Barreto, Lenine, DJ Dolores, entre os mais conhecidos fora), que foi largamente difundida no mundo e na tela web. E de fato, a FECAPE dá uma boa visibilidade ao movimento artístico-intelectual, pois o “Polo manguê” – a maior cena com as maiores caixa de som – é colocado na praça do Marco Zero, cuja orientação faz sentido, olhando, de um lado, para o Recife histórico e suas ruas pavimentadas, e, do outro, para o horizonte sem fim e imprevisível do mar interligando o Novo Mundo, o Atlântico Negro e o Velho Continente. A cidade agradeceu por esse reconhecimento internacional da produção cultural recifense, também com a edificação, em 2007, na rua da Aurora, do “monumento manguê-beat”, um guaiamum estilizado, de ferro colorido; com o tombamento do ‘movimento’, no dito “Patrimônio Vivo” de Pernambuco (promulgação do decreto-lei n° 3.551 pela FUNDARPE), em 2009, e, em 2010, no Pátio de São Pedro, com a abertura do “Memorial Chico Science”, dedicado ao cantor desaparecido, e um dos pioneiros e instigadores dos mais importantes da Cena Manguê. A escolha da metáfora,

como disse o antropólogo Jean Benoist a respeito da noção de crioulização, não é neutra para o etnólogo (1996, p. 19). Não é neutra, também, para o artista. Deve-se ressaltar, portanto, como neste caso as características da geografia recifense – seu ecossistema, hoje em estado de substrato, do manguê, caracterizando o encontro entre as águas doces e salgadas e a reatualização permanente dos recursos de vida, pelo ambiente subaquático, garantindo sua fertilidade; assim como seus canais irrigam a cidade, garantindo a troca permanente das pessoas, das ideias e das mercadorias – corresponde a sua produção cultural, tanto sob o ponto de vista da criação de produtos musicais, coreográficos e teatrais, como sob o ponto de vista da maneira de criá-los, de se apropriá-los, e comunicá-los, quer dizer, de sua práxis estética. Mas como essa geoestética se configura na divisão carnavalesca da cidade?

Para o Carnaval, a Prefeitura do Recife divide a cidade em vários “Polos”. Alguns são cenas fixas, como o “Polo manguê”, outros são trajetórias de um ponto para outro, como o “Polo de todas as tradições”, que vê passar o desfile, na rua Dantas Barreto, de todas as agremiações carnavalescas – cerca de duzentas, em 2011 – concorrendo no Campeonato. Essa divisão explicita a diversidade dos estatutos dados às formas de expressão e seus dispositivos tecnológicos, embora se utilize de categorias arbitrárias. Dessa divisão, podemos ver se perfilar a seguinte tipologia, juntando os estatutos conferidos às atividades que lá serão encontradas, e que acabam se revelando marcadores significantes: os polos determinados por marcadores estilísticos (*Corredor do frevo, Polo de todos os frevos, Polo das tradições, Polo de todos os ritmos, Polo manguê*); os polos determinados por marcadores estatutários (*Polo das agremiações, Polo das fantasias e carnaval infantil*); polos determinados por marcadores econômicos (*Polos descentralizados, Polos comunitários*) e polos determinados por marcadores étnicos (). Entendemos que essa distribuição geográfica é calcada em polaridades socioculturais historicamente estabelecidas, as quais, no entanto, não dissolvem certas fronteiras. Vale destacar a este respeito que o centro ganha as maiores infraestruturas e as formas mais locais e mais importantes, dentre as quais o Galo da Madrugada e a Noite dos Tambores Silenciosos, enquanto as periferias devem se contentar com os “Polos

⁶ Escrito por Fred 04, em 1992, membro do grupo hoje dissoluto: Chico Science e Nação Zumbi. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/>>.

decentralizados” e “Polos comunitários” – ambos chamados significativamente de “Polinhos” – pelos quais “as comissões organizadoras, formadas pela sociedade civil, [e que] são as responsáveis em coordenar todo o processo de montagem do carnaval no seu bairro”.⁷ Imaginamos que a capacidade das comissões comunitárias em montar o carnaval nos seus devidos bairros é proporcional ao poder econômico e às responsabilidades que a Prefeitura do Recife lhes confere. Ademais, não sabemos exatamente, pelo seu nome, o que ocorre nesses polos: os enunciados evocam por eles mesmos uma clivagem socioeconômica, e não expressões culturais, nem experiências estéticas, contrariamente a todos os outros polos. E, claro, nestes últimos polos, menos definidos esteticamente, quer dizer menos *qualificados stricto sensu*, para os quais não se atribui nenhuma qualidade – sendo que “a *qualitas* é o que desce ‘nas coisas’ (em sua indistinção) e se imprime como força de distinção, de especificação, de nominação: é o que funda a coisa pelo seu nome”, nos diz Barthes (2002, p. 86) – vão poucos turistas.

Atrás dessa divisão existe, portanto, também um projeto social. A FECAPE clama por um “retorno ao carnaval de rua”. Este desafio de reconquista da rua, tomada como sua principal questão⁸, pode ser interpretado como a confissão de uma desafeção generalizada do evento, abafado, talvez, pelas suas proezas tecnológicas, pois o Carnaval Multicultural do Recife é o lugar do gigantismo e da multidão.

Multidões

O Galo da Madrugada é o maior bloco carnavalesco do mundo, e entrou mesmo no *Guinness Records Book*, em 1994, onde se encontra até hoje.

⁷ Ver “Prefeitura do Recife”. Disponível em: <<http://www.carnavaldorecife.com.br/2011/polinhos>>.

⁸ “A inclusão dos cortejos carnavalescos e orquestras itinerantes fortalecem e incrementam o carnaval de rua, de chão, que em muitas cidades vem perdendo força. O Governo do Estado, como indutor da política cultural, deve promover o carnaval em todas as suas dimensões”, explica o Secretário de Cultura, Fernando Duarte. Disponível em: <<http://www.fundarpe.pe.gov.br/convocatoria-do-carnaval-garante-a-valorizacao-das-matrizes-da-cultura-pernambucana>>.

É o evento superlativo da espetacularização. É o primeiro que vê levantar o sol da temporada carnavalesca, ao som do frevo – “essa dança neobrasileira só do Recife. Só do carnaval de rua do Recife”, dizia Gilberto Freyre (2007, p. 186) – que lá faz valer sua etimologia suposta de corrupção da palavra “fervo”: até o pôr do sol, uma multidão de gente banhando-se no próprio suor e escorregando no suor dos outros, pipoca mesmo numa verdadeira ebulição provocada pelo gasto de energia, este último sendo o provável próprio fim do evento. O clube nasceu em 1978, e aspirava à conquista da rua pela expressão da rua. Porém, não resistiu à devoração da hiperindustrialização do evento, também marcador da potência política e econômica da modernidade urbana. A fervura provinda da festa e da amplificação sonora, substituindo até as batidas do próprio coração, não impede a massificação dos sentidos e dos consensos, provocando certa anestesia da expressão singular, já adiantada com o (abuso de) álcool e outros psicotrópicos. Multidões podem, apesar da bagunça magistral da folia, ser canalizadas. O som, mas, sobretudo sua manipulação, pode ser tomada como um desses canais. Há, contudo, outros: vale acrescentar que este desejo da verdadeira expressão da rua na rua, ou sua repressão, motivou várias vezes os movimentos de institucionalização na história da instituição carnavalesca do Recife.

O Primeiro Congresso Carnavalesco foi criado, em 1911, pela elite econômica, política e intelectual da cidade, e presenteado por representantes dos antigos “corsos” e dos chamados “clubes pedestres”, constituindo os principais atores tradicionais do carnaval neste período. Com o Congresso, acabou-se o Entrudo e suas “porcarias de toda espécie condenadas pelas elites urbanas” (REAL, 1990, p. xiv), a fim de que essas se inspirassem nas “festividades monumentais realizadas em Roma, Paris e Nice” (ARAÚJO, 1997, p. 204). Até então, o carnaval se resumia a corsos alegóricos no modelo europeu desfilando em cima de carros, e em grupos de “pedestres”, aquelas multidões anárquicas, desorganizadas, sujas e coloridas, ao olhar das elites. Não tão coloridas, pois, em 1831, foi decretada uma lei que proibia os negros e os escravos de usarem máscaras e participarem do Entrudo, “por razões de ordem política, cultural e religiosa”



(ARAÚJO, 1997, p. 207). Tal decreto foi abandonado, entre 1905 e 1910, quando essas multidões foram aumentadas por migrantes rurais, fugindo da crise da indústria açucareira, e por imigrações de operários, trabalhando no desenvolvimento urbano, multidões para as quais as discriminações e as estigmatizações se deslocaram. Porém, estas refletiam sua contemporaneidade, o contexto do Modernismo por vir, seus valores e seu *ethos* brasileiro antropófago, se bem que foi nelas e nesse período que foram criadas ou consolidadas as formas de expressão ‘estritamente’ e ‘exclusivamente’ pernambucanas: o maracatu-de-baque-solto, o frevo e o caboclinho. Em 1920, foi criada a Liga Carnavalesca de PE, continuando uma organização das agremiações carnavalescas, inspirada no modelo do Império colonial. Em 1935, nasceu a Federação Carnavalesca de Pernambuco, a FCP – hoje FECAPE – fundada pelo jornalista Mário Melo e os empreiteiros detentores dos maiores capitais da cidade⁹ (REAL, 1990, p. 203). O órgão pretendia “disciplinar, centralizar e regular o Carnaval”¹⁰, e desempenhava tarefas como afiliar os clubes, legalizar seus estatutos, organizar suas diretorias, classificá-las em categorias, buscar recursos no comércio e indústrias locais para redistribuí-los, e, mais tarde, obter suas licenças, elaborar os contratos para serem negociados com o Sindicato dos Músicos, e enfim, manter paz e harmonia entre eles (REAL, 1990, p. 203-204). Podemos perguntar, nessas condições, qual é mesmo o espaço deixado aberto para a decisão e a expressão dos próprios grupos, da gente da rua? Nos anos de 1960, a FCP ainda era dirigida por industriais, intelectuais e políticos (REAL, 1990, p. 204). Foi somente nos anos de 1990 que a liderança foi entregue aos carnavalescos e líderes dos clubes, “a gente que faz o carnaval de rua” (REAL, 1990, p. 204). Segundo a antropóloga norte-americana Katarina Real, autora do clás-

sico *Folclore do Carnaval do Recife*¹¹, texto resultante de uma pesquisa conduzida, entre 1961 e 1966, e implicada na FCP, por ter assumido cargos na Comissão Pernambucana de Folclore e a diretoria da Comissão Organizadora do Carnaval, entre 1966 e 1968, “sem essa orientação”, o carnaval viraria uma espécie de evento anárquico, com “elementos sem estrutura ou definição própria” (REAL, 1990, p. 204). Mas o carnaval, como tempo-espaço da inversão e do transtorno, não poderia suportar nenhuma desorganização?

Vale sublinhar o caráter paternalista dessa organização, que determinava quase tudo no lugar dos próprios praticantes e detentores da tradição. De fato, essa institucionalização não se satisfaz apenas por regulações jurídicas, no seio dos grupos, mas teve um impacto as vezes inalterável sobre as codificações formais e estéticas de várias práticas. O maracatu-de-baque-solto é um dos exemplos mais significativos dessa formatação, desde que integrado ao carnaval do Recife, entre os anos 1930 e 1940, quando foi imposto aos músicos trocarem seu “baque-solto”, padrão rítmico próprio, pelo “baque-virado”, padrão rítmico das nações africanas de maracatus, ou maracatu nação (REAL, 1990, p. 81; GUERRA-PEIXE, 1980, p. 91), e ademais, um cortejo real. Como já expus em outro trabalho (GARRABÉ, 2011), ele resistiu e defendeu seu próprio baque, para além das injunções institucionais, agarrando-se à própria qualidade estética e estilística, mas as personagens do cortejo real e as baianas caracterizam, hoje em dia, a fisionomia do maracatu-de-baque-solto, enquanto provém de outra forma de expressão, o maracatu-de-baque-virado, que tem substrato, simbólico, cultural, religioso e ornamental, bem diferente. Essa formatação é de toda forma ativa ainda hoje, visto que se encontra circunscrita às especificações do caderno de pontos para a avaliação dos grupos no Campeonato: a ordem dos personagens na deambulação, a cor das perucas e dos sapatos, o tempo de atuação, cada

⁹ Os irmãos A. e O. Moreira Pinto, a família Vitta e Rafael Fischer, um europeu, dono da companhia dos tramways, superintendente da Great Western, e primeiro Presidente da FCP (REAL, 1990, p. 203).

¹⁰ *Anuário do Carnaval Pernambucano*. Recife: Federação Carnavalesca de Pernambuco, 1938. *Diário Oficial de Pernambuco*, Suplemento Cultural, Recife: ano XX, fev. 2006.

¹¹ “Katarina Real” é o nome brasileiro da autora, Katherine Royal Cate. Esta obra da autora é, na verdade, uma encomenda do eminente folclorista pernambucano Renato Almeida, a qual representava para ele, como o concede a autora, a promessa de uma maior difusão do Carnaval do Recife no território nacional (REAL, 1990, p. xxiv).



detalhe é registrado e, se não for respeitado, pontos serão descontados. A longo prazo, ela vale como forma de instituição da tradição, escapando em grande parte da boa vontade dos praticantes, pois tais exigências são frequentemente vividas por eles como detalhes independentes da boa manutenção da tradição. Lembro, a este respeito, de um depoimento – nada sarcástico, apesar de sua tendência bairrista – que o historiador Severino Vicente da Silva postou no seu blog, a partir de uma conversa que assistiu, entre maracatuzeiros do baque-solto e representantes da FECAPE:

“Mas não dá para assistir sem reagir a esse negócio de exigir que o bandeirista do maracatu rural use uma cabeleira à la Luiz XIV, como se faz nas escolas de samba do Rio de Janeiro. Tudo bem que é tradição do carnaval do Rio de Janeiro imitar a corte do Dom João I, mas não é necessário essa subserviência absoluta em querer ficar parecido e igual aos outros e destruir as nossas invenções.

Soube que um desses senhores, que se julgam senhores da cultura por estarem em posto de mando, querendo convencer os donos de maracatu de que eles teriam que ter um “pálio” assim e assado, para poder receber, pontos da Comissão Julgadora, percebeu que seus ouvintes não estavam entendendo o seu palavreado perguntou se o pessoal sabia o que era pálio. A resposta: “moço, o pálio que conheço é um carro”. Pois esse pessoal que “conhece” por ouvir dizer que tem um povo em Pernambuco, está impondo a cabeleira dos franceses do século XVIII aos caboclos do Maracatu de Baque Solto. E ainda dizem que estão guardando o nosso Patrimônio Cultural.”¹²

Pois é, a realidade dos maracatuzeiros da Zona da Mata Norte não corresponde sempre àquela dos funcionários da instituição.

Os dispositivos tecnológicos da rua agem também sobre essa formatação, tendo a ver com certa forma de desposseção. A superespectacularização

da instituição proíbe quase que totalmente o contato com o público: os brincantes desfilam em trechos de rua delimitados por separadores atrás dos quais os espectadores ficam em pé, sentados em bancos ou nos camarotes. Este dispositivo resulta no desaparecimento da contingência das interações com os públicos, da improvisação sobre os códigos da trama estrutural tradicional, do desenvolvimento da individualidade de cada praticante e sua contribuição pessoal à tradição coletiva, e, sobretudo, do prazer do jogo sutil de transgressão da tradição. Para os brincantes concorrendo no carnaval, preocupados (ou atrapalhados) com as regras da competição e os eventuais maus-olhados que devem afrontar ou se esquivar, as nuances do qualitativo da ação espetacular desaparecem em benefício do quantitativo. A prática entra numa lógica de produtividade e quantidade em detrimento da elaboração das ações e do desenvolvimento de condutas estéticas. Podemos acrescentar que, neste processo, entra também em jogo a ideologia securitária de nossas sociedades (pós-)industriais, o que implica se afastar e prevenir toda forma de eventual perigo, e, também, o fato de que, para a maioria dos grupos, é a FECAPE, e não eles, que manipula as ferramentas de negociação da visibilidade e da “dici-bilidade” das formas de expressão do carnaval, tais como a escrita e o dinheiro – ao princípio da lógica da mercadoria – e das quais as agremiações mais populares são frequentemente carentes. Contudo, o impacto da FECAPE sobre essa formatação será mais ou menos importante, segundo a institucionalização das formas for mais antiga (como para o frevo e o maracatu-de-baque-solto) ou mais recente (como para o Galo da Madrugada e a Noite dos Tambores Silenciosos).

O Galo da Madrugada, o maior bloco carnavalesco do mundo, foi invadido pelas multidões, a despeito de si mesmo, devido ao seu crescente sucesso, sem que seus organizadores pudessem prever. Sua ascensão foi fulgurante: em 1978, o clube contava com setenta e cinco pessoas; em 1985, ganhou seu primeiro trio elétrico; em 1990, o doravante bloco contava com um milhão de pessoas; em 1991, empregou dois carros de som e oito trios elétricos; em 2009, dois milhões de pessoas lotaram cada centímetro quadrado das pontes e das ruas dominadas pelo fantasmático e gigantesco

¹² Disponível em: <<http://www.biuvicente.com/blog/>>. Postado pelo autor em 24 de outubro de 2009, às 10h03 min. Acesso em: 24 out. 2009, cf. <<http://biuvicente.blogspot.com/2009/10/luiz-xiv-no-maracatu-rural-ou-o-samba.html>>.



boneco do Galo.¹³ No mesmo ano, seguiu-se seu tombamento como “Patrimônio Vivo” de Pernambuco. Podemos pensar que a FECAPE não desempenhou aí um papel muito importante. Os indivíduos procuram na rua mesmo, sem pretender se comprometer com os valores do clube carnavalesco, a própria experiência da multidão, que fabrica um laço no instante. O valor da experiência aí procurada é o de se achar agente da fabricação deste laço social e cultural, para além daquele proposto pela sociedade pernambucana institucionalizada. Podemos lembrar aqui que Toni Negri e Michael Hardt mobilizam a teoria do “carnavalesco”, de Bakhtine, para construir seu conceito de ‘multidão’: “uma teoria da organização baseada na liberdade das singularidades que convergem para a produção do comum” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 211). Assim, nessa recoletivização da rua pela gente da rua, constrói-se, menos a pernambucanidade de que uma verdadeira relação estética estabelecida com a multidão, ainda movida pelas variantes dos frevos, sonorizando o espaço e modelando certa energia contagiante, visando a própria construção coletiva da folia carnavalesca.

Porém, podem ser arroladas outras formas de energia coletivamente construídas, caracterizando “a cara” do carnaval recifense. No âmbito sensorial e estético, e claro, simbólico, a Noite dos Tambores Silenciosos oferece uma experiência da multidão quase contrária à anterior. O povo lá aglomerado, onde desfilam os séquitos e batuqueiros do maracatu-de-baque-virado, pretende homenagear os eguns, espíritos invisíveis, porém tangíveis, dos escravos e negros livres mortos pelas consequências do escravagismo. Depois do desfile, pouco antes da meia-noite, as conversas, os movimentos, as batidas param. Fogos são acesos em braseiros, e cresce ali aquela tensão dos corpos, sujeitos querendo ao mesmo tempo solidão e união a fim de se exprimirem e viverem ao mesmo tempo. Dinâmica de produção coletiva da expressão, força concretizando-se em ato. Se Gilberto Freyre via nas nações de maracatus a expressão coletiva do

banzo, nostalgia que pode inclusive levar à morte, essa é claramente substituída, hoje, pelo axé, paradigma energético, positivo e rítmico, exprimindo uma modalidade poderosa de expressão da dinâmica. Instituída gradativamente nos anos de 1960, pelo jornalista Paulo Viana (GUILLEN; LIMA, 2006, p. 192 *sq.*), a Noite dos Tambores Silenciosos aparece como a expressão de certa resistência do povo, não aquela resistência estabelecida nas preferências étnicas e culturais, mas no campo sociopolítico da cidadania: um minuto de silêncio rompendo o barulho da festa mais galvanizada do ano, eis um ato de inversão social. Entre os batuqueiros ali presentes até meia-noite, ninguém assiste por obrigação, nem vem para apresentar o maracatu-de-baque-virado para o povo; é outra coisa que ali acontece: é a liberdade de expressão que parece ser experimentada.

A prova dos corpos

Assim, a implicação estética dos brincantes se entrelaça a relações extraespetaculares, podendo estas serem mágicas e/ou políticas, levando também a uma leitura, no evento, do que Didier Fassin e Dominique Memmi chamaram de “governo dos corpos”: “as modalidades de uma relação para si mesmo e para os outros num quadro definido por códigos e regulamentos, normas e valores, relações de autoridade e de legitimidade, interações com o Estado e a lei” (2001, p. 10). Para tanto, devemos admitir que a experiência estética é uma relação dinâmica e não a consequência sensorial de uma relação com obras e dispositivos da arte, matérias e materiais, social e institucionalmente, construídos. No campeonato, concorrem onze práticas (*Blocos de Pau e Corda, Clubes de Frevo, Clubes de Boneco, Troças, Maracatu Baque Solto, Maracatu Baque Virado, Caboclinhos, Tribos de Índios, Bois de Carnaval, Ursos e Escolas de Samba*), menos os afoxés, blocos de samba e blocos afros, pois não caracterizam as tradições locais. O prêmio é, contudo, insuficiente para representar o alvo das motivações das agremiações. Para alcançar as exigências da FECAPE, os grupos, sobretudo as agremiações rurais, trabalham meses para se organizar e juntar dinheiro e tempo suficientes. Apesar de uma profissionalização nascente, eles raramente se beneficiam do apoio de produtores, embora essa

¹³ MAIA, Anderson, “O galo”. Ver o site oficial do Galo da Madrugada. Disponível em: <<http://www.galodamadrugada.org.br/>>..

opção esteja em desenvolvimento. As exigências da FECAPE são parecidas com aquelas próprias aos profissionais do espetáculo; sabemos, contudo, que os brincantes não somente não são profissionais do milieu, mas também se acham de certa forma, no contexto carnavalesco, despossuídos da própria prática. Sendo assim, cabe perguntar: então, o que eles buscam, o que vêm fazer no carnaval?

Brincam. Quando devolvemos ao verbo brincar, que é uma categoria da ação, toda a sua complexidade, entendemos melhor como ela torna discernível os desafios, tanto dos grupos quanto dos indivíduos, em sua relação com a instituição e com a folia. Brincar torna-se uma conduta estética complexa. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2004) distingue ao menos treze sentidos do verbo brincar, dos quais podemos destacar dois investimentos estéticos opostos, mas complementares, da noção do jogo – o seu sentido usual – segundo a teoria de Johan Huizinga (1951): sua “natureza agonística”, desempenhada pela competitividade no campeonato e visando um certo regime da espectacularidade, e sua “natureza lúdica”, desempenhando o regime sutil da qualidade da ação, ou mesmo um certo regime da performatividade.¹⁴ O encontro carnavalesco favorece o primeiro, o regime do quantitativo, em detrimento do segundo, o regime do qualitativo. Os brincantes usam de virtuosidade e demonstram sua maestria técnica diante dos concorrentes, todavia, a relação de prazer, condicional para que haja conduta estética, desaparece nessa lógica. Entrementes, fora da modalidade competitiva, os brincantes buscam claramente a sutileza dos pontos de transgressão dos códigos da tradição, de forma a se apropriarem dela e colorizá-la com sua personalidade e individualidade próprias. Ao contrário do que acontece no âmbito da megaespetacularização do Campeonato, o tempo e o espaço são calculados, os gestos e as indumentárias determinados, e a transgressão é, sim, eliminatória. Certos brincantes vão até praticar ritos para aumentar suas performances físicas: a atuação do rito garante, sim, certa forma de indi-

viduação, ainda que remeta o evento a uma lógica esportiva. Nessa modalidade, a brincadeira aparece como o que o filósofo Bernard Stiegler chamou de “sociedade de serviço” (2005, p. 37), isto é, uma sociedade onde cada um fica no seu lugar de animador ou de espectador, onde não se veem mais trocas transformadoras entre ambos, nem relação estética do sujeito com a sua experiência do evento, e mesmo com a tradicionalidade da prática e do contexto abrangente. Surge, ao contrário, com clareza, o modelo clientelista do “espaço rua”, que Roberto DaMatta caracterizou como sendo próprio da sociedade brasileira (1979; 1991). Os dispositivos providos pela FECAPE são, na realidade, formas de “tecnologias de controle” (STIEGLER, 2006, p. 28), que afastam os brincantes e os públicos da sua própria tarefa de produção – de criação – e gera uma relação afetivamente desinvestida em relação ao carnaval. Essa desindividuação gera uma des-responsabilização, deixando todos desempenharem os papéis que os tecnocratas lhes atribuem. A participação na obra comum – no centro do conceito de *multitude*, segundo Hardt e Negri (2000) – que deveria se estabelecer, torna-se, então, impossível, e o carnaval acaba por se instituir, dessa forma, como o objeto, ou seja, o brinquedo de uma sociedade, e não mais como o espaço de prática do sujeito.

À guisa de conclusão

Este percurso entre os polos do carnaval do Recife mostra que este não pode ser reduzido à uniformização de um superespetáculo global, nem a um superespetáculo local. Para parafrasear Nestor García Canclini, o Carnaval Multicultural “não é ainda este espaço público transnacional” e, sim, algo “redefinido por práticas e expressões que não se enquadram estritamente em suas instituições nacionais” (CANCLINI, 2000, p. 17), no caso, instituições regionais. Essa experiência percorrida poderia representar o espaço intersticial de Homi Bhabha, nem uma nem outra, mas entre as duas modalidades descritas acima, ou o processo de crioulização de Glissant, como dinâmica cultural provinda de uma diversidade primordial e se ramificando tanto e mais.

De um lado, o folião fica desorientado, desnor-

¹⁴ Desenvolvo essa complexidade no capítulo V da terceira parte da minha tese de doutorado. Ver Garrabé (2010, p. 494-593).



teado pela ênfase na singularização local, fazendo do evento um evento inconfundível pelas tantas formas de expressão locais, efeito multiplicado com suas características ecoando umas nas outras. De outro lado, contudo, ele reconhece as práticas securitárias, ou policiais, e suas tecnologias de controle, reformando o espaço do cotidiano social, o qual reproduz os contrastes sociais e a ênfase das diferenças, de modo que se contrapõe ao projeto inicial e entusiasta – eufórico? – do evento democrático prometido pelo “Carnaval Multicultural”.

A singularização do evento perde sua potência diante dos dispositivos tecnológicos empregados pela sociedade do espetáculo, a qual provoca uma espécie de industrialização generalizada: corporal, tecnológica, estética, que cede a certo “terrorismo da percepção”, segundo as palavras do neurocientista Alain Berthoz. Essa aplicação de lógicas consumeristas projeta as corporeidades na lógica quantitativa, aniquilando as condutas individualizantes. Nessa configuração, os públicos não fazem a experiência de práticas, mas somente a experiência do espetáculo, melhor, da espetacularização dessas práticas: permanecemos públicos, permanecemos brincantes, a medida que, segundo o projeto carnavalesco da instituição, devemos nos contentar em aplicar as estruturas que ela decretou como tais. Não somos convidados a experienciá-las. Nessa transfiguração, por vezes estereotipada do público em consumidor, e dos brincantes em animadores, os dispositivos da cidade fecham os possíveis da relação, privilegiando o ver – a lógica da *théa* – reduzindo cada um à representação do seu papel, sem nunca ser o agente do evento. Nesse sentido, a possibilidade de saída do papel social (GOFFMAN, ano; DAMATTA, ano) diminui, alterando assim a dita inversão social da análise clássica do fenômeno carnavalesco.

De outro lado, decorrendo dessas tensões do tecnológico sobre a relação social, encontramos investimentos estéticos coletivos inéditos, que resistem às polarizações das primeiras. A Noite dos Tambores Silenciosos reinventa o maracatu-de-baque-virado porque ela devolve sentido ao mesmo, fora de toda lógica institucional de tradicionalização do carnaval. Podemos notar, assim, que, nessa multidão do Galo da Madrugada, onde o frevo é vetor, o povo parece reatuar ou reconstituir um

carnaval dentro do carnaval, e, em certas dimensões, fora do controle da instituição.

A energia é, etimologicamente, um “*passage à l’acte*”, a expressão e a projeção da ação para fora: não é excesso, é elaboração sensível, cujos devires são imprevisíveis. Podemos constatar que o grau de comprometimento estético deixado ao indivíduo determina largamente a realidade da inversão carnavalesca. Assim, a conjugação de um projeto social com a encenação da tradição, tomada como justificação de um fenômeno social, é apenas ‘diversão’. Uma prática, carnavalesca ou não, constrói identificação e relação, uma relação estabelecida a partir de técnicas que são também tecnologias do sensível, de corporeidade se transformando, pelo percepto e o afeto, e as vezes pelo conceito, cuja carga simbólica participa da ética. É o que se defende, na historicidade das tradições. E como bem o disse Foucault, acerca do poder e da liberdade, a inversão social media-se pela prova do corpo.

Referências

- ARAÚJO, Rita de Cássia B. *Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.
- _____. *Carnaval do Recife: a alegria guerreira, Estudos Avançados*, v. 11, n. 29, p. 203-216, 1997.
- BARTHES, Roland. *Le neutre*, Cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Seuil; IMEC.
- BENOIST, Jean. *Métissage, syncrétisme, créolisation: métaphores et dérives, Études créoles*, v. XIX, n. 1, p. 47-60, 1996.
- BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots*. Discours de haine et politique du performatif. Paris: Editora, 1994; Amsterdam: Editora, 2004.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Mexico: Grijalbo, 2000.
- CANDAU, Joël. *Mémoire et identité*. Paris: PUF, 1998.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, bandidos e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979.
- _____. *A casa e a rua*. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara; Koogan, 1991.



- DIÁRIO OFICIAL DE PERNAMBUCO. Suplemento Cultural. Recife: ano XX, fev. 2006.
- EHRENBERG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris: Fayard; Pluriel, 2010.
- FONTE FILHO, Carlos da. *Espetáculos populares de Pernambuco*. Recife: Bagaço, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. 5 ed. São Paulo: Global, 2007.
- GARRABÉ, Laure. *Les rythmes d'une culture populaire: les politiques du sensible dans le maracatu-de-baque-solto, Pernambuco, Brésil (Ritmos de uma cultura popular: as políticas do sensível no maracatu-de-baque-solto, PE-Brasil)*. 2010. 300f. Tese (Doutorado em Esthétique, Sciences et Technologies des Arts) – Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, Paris, 2010.
- GARRABÉ, Laure. “Negra ou popular ? Esthétiques et musicalités des maracatus de Pernambuco. *Volume! La revue des musiques populaires*, Éditions Se-teun, 8-1, p. 105-129, 2011.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.
- GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2 ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editora, 1980.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a Espetacularização da cultura popular (1960-1990), *Saeculum*, João Pessoa, p. 183-198, jan./jun. 2006.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude: war and democracy at the age of Empire*. New-York: The Penguin Press, 2004.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Essai sur la fonction sociale du jeu. Paris: Gallimard, 1951.
- PREFEITURA DO RECIFE. Carnaval leva multidão aos pólos e movimenta meio bilhão na economia. Disponível em: <<http://carnavaldorecife.com.br/2011/noticias/313/carnaval-leva-multidao-aos-polos-e-movimenta-meio-bilhao-na-economia>>.
- MAIA, Anderson. O galo. Disponível em: <<http://www.galodamadrugada.org.br/oGalo.php?cod=7>>.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- REAL, Katarina. O folclore no carnaval do Recife. 2 ed. Recife: Ed. Massangana; FUNDAJ, 1990.
- ROBERTSON, Roland. Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, M.; LASH, S. ; ROBERTSON, R. *Global modernities*. London: Sage, 1995. p. 23-44.
- SANDRONI, Carlos. O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco, *Claves*, n. 7, p. 63-70, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Objets esthétiques? *L'Homme*, Espèces d'objets, v. 2, n. 170, p. 25-45, 2004.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- STIEGLER, Bernard, *Constituer l'Europe 2. Le motif européen*. Paris: Galilée, 2005.
- STIEGLER, Bernard. *ARS INDUSTRIALIS*. Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel. Paris: Flammarion, 2006.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. *Filosofia da práxis*. 2 ed. Buenos Aires: CLACSO; São Paulo: Expressão Popular, 2011.

