

---

## Aurora de Amor: a transmissão de memórias dos carnavais de outrora<sup>1</sup>

Maria Paula MACIEL<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### RESUMO

Nesse trabalho, foram analisados os processos folkcomunicacionais presentes na fotografia carnavalesca. Trata-se de uma pesquisa de natureza exploratória de método qualitativo. O aporte teórico foi construído a partir de estudos bibliográficos, com base na teoria da fotografia como uma forma de transmissão de memória, encontrada no livro *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (2022) e através da ideia de o mundo imagem, presente nos ensaios realizados por Susan Sontag (2004). Os estudos sobre a festa do carnaval são feitos a partir da sua construção histórica, presente na pesquisa de L.D. Silva (2019) e da visão antropológica da celebração, tese da pesquisadora Rita de Cássia de Araújo (1996). Esses estudos tomam por exemplo a fotografia de Mário de Carvalho, feita através da consulta ao acervo de registros dos carnavais da primeira metade do século XX, curadoria de Paulo Carvalho (2018). Esses estudos foram intercalados com a Teoria da Folkcomunicação, criada por Luiz Beltrão (2014) e trazida para o mundo da análise fotográfica por Cristina Schmidt Silva (2011). Os resultados apontam que o processo folkcomunicativo das imagens carnavalescas são realizados pelo *operator*; *spectrum e espector* e que a transmissão de memória - a mensagem principal - está no que punge dentro da imagem.

Palavras-chave: folkcomunicação; fotografia; carnaval; líder de opinião; Barthes

### Introdução

“E nessa lembrança, a vida era linda e a gente ainda seria criança: eu imperador, você imperatriz e na fantasia a gente sorria feliz. Nessa aurora de amor, o tempo passou e a gente cresceu, e o sonho acabou e a gente se perdeu”, no frevo de bloco “Aurora de Amor” composto por Maurício Cavalcanti e Romero Amorim e entoado pelo coral do Bloco da Saudade, o eu lírico remonta os carnavais de outrora utilizando de elementos das ruas do centro da cidade do Recife. A poética utilizada faz com que o ouvinte

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP folkcomunicação, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 5 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Mestranda em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo. Contato: mariapaulamaciel@usp.br

---

visualize a cena como uma fotografia antiga. A fotografia, por sua vez, conta histórias: “a fotografia é histórica, ela só constitui se a olharmos” (BARTHES, 2022, p. 61).

A fotografia possui o poder da memória, muitas vezes visto como algo mágico. Isso porque a qualidade da fotografia é a de transferência de realidades, muitas vezes distantes do cotidiano, é a magia da imagem (CAIUBY, 2008). A cidade do Recife possui uma qualidade que os autores traduzem como mágica, na praça Maciel Melo existe uma singela placa que lê: “essa cidade é mágica, meio bruxa, enfeitiça, quebranta, tira as forças”. O centro da cidade e as imagens que relatam os carnavais que dele fizeram parte remontam um saudosismo dos carnavais de outrora, inspiram músicas e fantasias que remontam às festividades das décadas de 1930 a 1950.

O registro das fotos carnavalescas da primeira metade do século XX são raros. Isso porque na história do carnaval do Recife houveram diversas tentativas de “apagar” da narrativa a festa que vinha das ruas, das camadas subalternizadas que festejavam os dias de momo como uma celebração da liberdade, da brasilidade, do multiculturalismo e sincretismo característico de países que sofreram o processo de miscigenação forçada consequência das explorações europeias e estadunidenses. Esse ato de exclusão dos registros e das celebrações, faziam parte de uma tentativa de higienização da festa, substituindo as celebrações que misturavam, no caso do Carnaval do Recife - as heranças dos povos originários e africanos, que transformaram o entrudo português em uma celebração unicamente brasileira - em uma festa que remontasse aos bailes de máscaras da renascença italiana (SILVA, 2019).

Enquanto a maior parte dos registros fotográficos da época aludem aos bailes, alguns fotógrafos decidiram ir às ruas. Mário de Carvalho foi um dos artistas que registrou o verdadeiro carnaval de rua. A partir da objetiva, ele deixou fotografias que servem para o remonte da memória do início da celebração. A consequência está no diálogo com a geração saudosista que segue até hoje na tentativa de remontar o que a fotografia grita como realidade: colocando camadas populares que não estavam nos grandes salões de festas exclusivas como personagens principais na sua contação de história. Seu trabalho pode ser encontrado em livros (100 anos de Frevo, lançado pela prefeitura do Recife em 2007) e em museus (Paço do Frevo, localizado na Praça do Arsenal). Entretanto, muitas de suas fotografias são usadas sem os devidos créditos e grande parte dos negativos são pertencentes a particulares - sua família - que tentam

---

fazer o resgate da memória deixado pelo fotógrafo, as colocando para domínio público a partir da internet (CARVALHO, 2018).

Essa falta de registro da história do povo faz com que ela continue a ser passada como ato de resistência pela memória, tornando-se um objeto do estudo da teoria brasileira de comunicação, a folkcomunicação. Considerando a fotografia processo folkcomunicativo, existe o questionamento: como ela comunica? A partir desse pensamento, o presente artigo tem como objetivo geral perceber a imagem carnavalesca a partir do seu potencial para ser um agente folkcomunicador, busca entender como cada personagem participante da narrativa fotográfica participa no processo da comunicação popular.

Para tal, o artigo sofre uma subdivisão de três partes que atendem os objetivos específicos: a) compreender a fotografia a partir da folkcomunicação; b) contar uma breve história do carnaval de rua do Recife; c) encontrar o elemento que punge na fotografia de Mário de Carvalho.

A ideia proposta a partir do objetivo geral é sugerir uma forma de estudo folkcomunicacional da imagem a partir da sua qualidade de transmissão de memória, levando em consideração que a fotografia é uma representação de algo que estará, para sempre, eternizado ao mesmo tempo que já encontra-se morto (BARTHES, 2022). Levada a natureza social da pesquisa foi observado que os métodos qualitativos eram os melhores indicados para construção do texto. A decisão foi tomada a partir do conhecimento de que esse método trabalha com a interpretação de fenômenos e atribuições de significados. O presente estudo se classifica como exploratório, uma vez que o seu objetivo é proporcionar maior familiaridade com o tema. Outro fator de importância na escolha do método foi sua característica flexível. Isso porque esse estudo trata-se de uma intersecção de áreas entre elas a comunicação (BELTRÃO, 2014; WOITOWICZ, 2015); história, mais precisamente, do carnaval (ARAÚJO, 1996; SILVA, 2019) e estudos sobre a fotografia e imagem (BARTHES, 2022; CAIUBY, 2008, SAMAIN, 2005, 2011; SONTAG, 2004).

### **O potencial folkcomunicativo da imagem**

A fotografia já foi diversas vezes analisada pelas ciências sociais, seja a partir de um estudo sobre a forma como a fotografia afeta o ser (BARTHES, 2022) ou sobre a

---

história da fotografia em relação ao mundo imagem (SONTAG, 2004). Isso acontece por conta do seu potencial mimético de transmitir o conhecimento cultural e social (a foto é sempre uma reprodução da realidade mas nunca a realidade em si).

A partir da fotografia é possível fazer os recortes temporais, sociais e culturais da história de um local, de uma família, de um festejo. A fotografia pode ser vista como uma forma de linguagem artística que opera como nossa herança, como uma forma de comunicação (SAMAIN 2011).

No entanto, para melhor compreender o potencial comunicativo da fotografia, faz-se substancial observar uma breve história da fotografia a partir da obra *O convés* e como ela se compreendeu como arte rentável. Apenas então é que se pode observar o valor da imagem como comunicadora *folk*.

A fotografia, no seu início, não era vista a partir da qualidade artística, utilizada apenas para meios científicos. Tal visão mudou a partir da obra “*O Convés*” (STIEGLITZ, 1907). Considerada como uma das fotografias mais importantes do século XX e que ditou o fazer fotográfico: ela trazia uma interpretação de uma cena obtida a partir da objetiva, contava uma história (UCHÔA, 2015).

Por conta da sua competência de reprodução, a fotografia tornou-se uma arte rentável: enquanto imagens feitas a óleo demoram meses e não podem ser reproduzidas por qualquer pessoa, a fotografia poderia ser reproduzida quantas vezes fossem necessárias. Esse movimento possui algumas consequências, como aproximar o fazer artístico de uma massa que, antes, não tinha acesso (MARTINO, 2012). Além disso, acaba por se transformar em um modo de controle social através da indústria cultural: “a industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais - ou seja, burocráticos - de gerir a sociedade” (SONTAG, 2044, p. 32).

Ou seja, a arte fotográfica começa a fazer parte de uma máquina de controle social. Como observam-se nos estudos sobre indústria cultural, a hegemonia cultural dos que detêm poder na indústria possui as mais diversas consequências. Isso porque tendências de consumo rapidamente mudam, principalmente com a globalização mundial, onde as coisas estão cada vez mais conectadas (CAMPBELL, 2006). Esse fator é somado ao fato que a linguagem utilizada pelos meios de comunicação massivos da indústria cultural é instrumentalizada de forma racional para obter resultados na

---

criação de uma sociedade com o mesmo conhecimento. Sobre esse tema, afirma Martino (2012, p.62) que:

Se toda linguagem gera resultados, basta utilizar a linguagem de uma maneira x para obter resultado x de outra pessoa [...] Ao selecionar as informações, o profissional de mídia utiliza sua premissa de ser portador de um discurso válido e, no entanto, faz um uso estratégico da comunicação na medida em que a informação passada gera uma ação.

Isso implica que a fotografia pode ser utilizada como forma de construção de narrativas, muitas vezes excludentes. Como linguagem ela fica passível de manipular a mensagem. A fotografia exclui de uma forma ideológica, apaga a existência de pessoas ao não considerá-las dignas de registro, na escolha de quem deve ser o protagonista da imagem, quem devemos temer, ou odiar. A decisão de fotografar pode ser tanto excludente como uma forma de incriminar: “embora um evento tenha passado a significar, exatamente, algo digno de se fotografar, ainda é a ideologia o que determina o que constitui um evento” (SONTAG, 2004, p. 29). Uma área de estudo dos povos que foram subalternizados e excluídos pelas camadas elitizadas, é a folkcomunicação.

A folkcomunicação, em termos breves, ficou conhecida como a comunicação dos excluídos. Criada na década de 1960 pelo brasileiro Luiz Beltrão, ela compreende os meios informais de comunicação e o processo dialético de aceitação, negação, reinterpretação das mensagens pelos grupos sociais (WOITOWICZ, 2015). A metodologia para a pesquisa folkcomunicacional criada por Beltrão apoiou-se na necessidade de uma intersecção do ser humano e o contexto histórico social na identificação de papéis como o líder de opinião.

Considerando que as imagens fotográficas não são meros objetos, são recortes de tempo e espaço: a imagem é um ato de memória (SAMAIN, 2011). A folkcomunicação é a forma em que pode-se transmitir a memória entre as camadas subalternizadas, o intercâmbio de culturas, e resistência de tradições que as camadas elitizadas não julgam importantes, logo, acabam por excluir (BELTRÃO, 2014).

Em seus estudos sobre fotografia, Barthes (2022) fala que na fotografia existem três personagens, o *operator* (quem está fotografando), ele escolhe exatamente que quadro, qual contexto ele quer captar, que história ele quer contar. Normalmente, a escolha do *operator* é levada por sua própria emoção, que é “a essência da fotografia segundo o fotógrafo” (p. 19). O segundo personagem foi nomeado de *spectrum* (o

---

objeto, quem/ o que é fotografado), essa pessoa é a protagonista da imagem, no momento em que se é fotografado ele se torna *memento mori* (SONTAG, 2004), isso porque ele para de existir e vira uma representação, a morte é o eidos da foto. O último personagem é o *espector* (quem vê a foto) nele, cabe o gostar ou não gostar, o olhar é imbuído de contexto cultural.

No momento que um fotógrafo aponta sua câmera para uma pessoa que foi despida do direito de protagonizar a sua própria história e a registra, ocorre um fenômeno folkcomunicação onde o *operator*, *spectrum* e *espector* funcionam como participantes dos processos folkcomunicacionais. Isso porque cada um está fazendo parte da transmissão da memória, do registro fotográfico. O breve espaço de tempo que levou para captar a foto privilegia o “fragmento do real - uma escolha” (SILVA, 2011, p. 4) e comunica um momento que foi real. A fotografia se transforma no mediador da lembrança na comunicação individual e coletiva, fazendo uma ponte temporal, histórica e espacial.

A noção da existência do passado faz com que camadas subalternizadas conheçam sua história e participem ativamente de uma luta para que a memória ainda exista. A fotografia torna-se instrumento de resistência. Esse movimento de luta pode acontecer nas mais diversas faces da história mundial, entretanto, tratando-se do carnaval, faz-se necessário entender a história por trás da sua celebração e como a fotografia carnavalesca é nela inserida.

### **Os verdadeiros donos da rua**

“E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas” (LISPECTOR, 2016, p. 397). O carnaval faz parte do pertencimento das ruas da cidade do Recife, principalmente do seu centro. Esse centro, representado por bairros como Boa Vista, hoje sofre uma visão: a do esquecimento e a da memória do que um dia foi (FONSCECA, 2023). Entretanto, nas semanas de folia de momo, acontece o fenômeno de reviver a cidade e seu centro, celebrando sua arte. Essa sensação acontece por conta da formação história do carnaval que personificou as ruas por onde os blocos passavam. O carnaval pernambucano possui uma formação diferente das demais demonstrações da

---

feira no país, os carnavais dos ranchos e das escolas de samba como festejos que não se adequam ao jeito pernambucano de fazer a festa (CÂMARA CASCUDO apud SILVA, 2019).

A história do carnaval no Recife e Olinda começou ainda no século XVIII, graças a Antônio Morais e Silva que desembarcou Recife em meados do século como fugitivo da inquisição, trazendo costumes portugueses, entre eles, a brincadeira do entrudo. Inspirados em práticas medievais, o entrudo distanciava-se dos costumes renascentistas da Itália, podendo ser definido como uma brincadeira de rua que muitas vezes conduzia desordem por onde passava, com o uso de instrumentos que são encontrados dentro de casa a exemplo de farinha, ovos, polvilho e água. A dinâmica da festa, por representar um período de liberdade, fez com que a brincadeira do entrudo acabasse por se popularizar com os escravos (CECULT, internet). O motivo apoia-se no fato que o entrudo recebeu forte influência de elementos afro-ameríndios e começou o processo de sincretismos que criou uma personalidade única para o carnaval de rua do Recife e de Olinda (MARCENA, 2011).

A evolução da brincadeira do entrudo ocorreu com a virada do século, que tornou-se uma comemoração que agradava as classes operárias das cidades e começou a possuir um curso presencial: ruas, praças, pontes e igrejas - outrora desprezadas pelos segmentos elitizados. Em outras palavras, a inversão social que a festa oferecia ao povo era tamanha que os transformava em donos da rua (ARAÚJO, 2018).

A razão pela rejeição seria a comemoração grosseira que pouco interessou às classes elitizadas do Brasil, que procurava dar preferências às luxuosas fantasias e bailes de máscaras (MARCENA, 2011). Isso fez com que as ruas fossem tomadas pelo povo que protagonizou a festa.

Em resposta ao protagonismo popular, as classes mais altas começaram a almejar a tomada da posse das festividades.. Para que isso ocorresse, foi feito um movimento da elite e seus meios de produção para que o entrudo fosse criminalizado e um carnaval a rigor do modo italiano de fazer a festa fosse implantado (ARAÚJO, 2018 p. 30):

O Carnaval idealizado pelas elites urbanas, com o qual desejaram substituir e eliminar definitivamente o Entrudo do rol das diversões momescas de resto, tido como selvagem, indecente, bruto, bárbaro e grosseiro inspirava-se nos monumentais festejos realizados em Veneza, Roma, Paris e Nice. O Carnaval

---

deveria converter-se num belo espetáculo, produzido pelas camadas ricas e letradas, para ser contemplado e aplaudido por todos.

Conforme o início do século XX e os avanços dos meios de comunicação, o folião ficava frente a informações sobre o carnaval expressas no jornal, seja como forma de anúncio ou de matéria, a tentativa era de usar os meios de comunicação e informação para influenciar e intimar apenas um carnaval elitizado (SILVA, 2018, p. 51) : “Os bailes, o corso e os clubes de alegorias eram percebidos como o “chic” do carnaval. Os clubes pedestres, maracatus e caboclinhos eram manifestações de um carnaval “popular”. Eventualmente, a postura elitista das federações carnavalescas gerou a consequência de que foram indicados papéis sociais que deveriam ser desempenhados pela elite foliã e pelo povo folião no que se tornou uma questão dicotômica entre o protagonista e o espectador. A mascarada, por exemplo, tornou-se considerado apenas uma celebração da elite (ARAÚJO, 1996).

Em contraste com os hábitos da elite, a resistência do povo foi a causadora do não desaparecimento do carnaval das ruas. Isso aconteceu a partir de falas, gestos e hábitos que foram se ressignificando com o passar do tempo. O corpo tornou-se político com a dança, as músicas, por sua vez, cantavam as revoltas. Enquanto existia a limitação da liberdade do povo, as ruas começaram a se revelar como território de consumo cultural popular que possui como característica a formação de singularidades, identidade e cultura histórica. A partir disso, o discurso popular só se fortaleceu e a camada popular começou a criar sua própria forma de comunicar e de manter a festa viva a partir da reinterpretação de seus costumes (SANTOS, 2018). Esse processo de resistência e de manter a memória carnavalesca viva obrigou as classes mais abastadas a aclamar a festa como do povo .

A alegria libertária dos carnavais da primeira metade do século XX inspirou a segunda metade, que utilizou das imagens que existiam da festa para reproduzir e criar um hábito de certas fantasias, costumes e músicas que perpetuam até a atualidade (SILVA, 2019). O registro dos primeiros grandes carnavais foi o que possibilitou a criação da memória e consagrou o povo como donos da ruas.

**O que punge na fotografia carnavalesca de Carvalho: uma tentativa de análise folkcomunicacional**

---

A criação da memória, momento imprescindível para o processo folkcomunicação, é possível através do líder de opinião. Ele representa o indivíduo que reconhece e resiste à hegemonia das classes elitizadas (BELTRÃO, 2014). A noção do líder de opinião tornou-se possível por conta dos estudos feitos previamente na Universidade de Columbia, que foram ministrados por Paul Lazarsfeld que tinha como missão a de compreender o processo comunicacional fora dos meios de comunicação de massa.

Com esse propósito, foi descoberto que os meios midiáticos visavam a mudança de atitude e hábitos de consumo em curto prazo, porém, não representavam eficácia significativa. Ao considerar esse fato, foi entendido que para que ocorra mudança comportamental, a influência precisa vir do “meio”: o líder de opinião (BELTRÃO, 2014). Isso é feito a partir de dois processos: o fluxo de comunicação em dois estágios (*two steps flow*) e em múltiplos estágios (LAZARFELD; MERTON, 2007).

Quando tratamos de dois estágios significa que para a informação chegar ao seu destino ela passa pelo formador de opinião – o líder de opinião. Os estudos ministrados por Lazarsfeld indicam, nesse caso, que líder de opinião é o agente de comunicação que estará, na maioria das vezes, no mesmo nível social e de franco convívio com o público. Os dois estágios podem evoluir para o que ficou conhecido como múltiplos estágios. Nesse caso, o líder de opinião, em algum momento como participante da sociedade, fez parte do grupo dos receptores da mensagem (BELTRÃO, 2014). Com ele, os padrões culturais que parecem estar sepultados na memória acabam por se renovar e, assim, facilitar interações sociais com o resgate de celebrações, alteração de hábitos de consumo, fortalecendo, assim, a cultura regional (AMPHILO, 2012).

Por conta da qualidade perene da fotografia, entende-se que ela acaba por passar por diversas mãos que continuam a reproduzir a sua mensagem, transformando-se em um convite ao sentimentalismo (SONTAG, 2004). Isso implica que o líder de opinião poderá ser mais de uma pessoa, atendendo ao fluxo de comunicação em múltiplos estágios. Tomando por exemplo a fotografia de Mário de Carvalho entende-se que ele, na função de *operator*, julgou que a realidade captada era digna de registro, notou que existia alguma mensagem a ser transmitida. As pessoas fotografadas, embora sejam consideradas objetos, na condição de *spectrum*, estão eternamente nas fotografias comunicando para os observadores os costumes da época: as fantasias que usavam,

---

como dançavam nas ruas, como relacionavam-se entre si. Na posição de protagonismo acabam por executar para sempre essa função, embora na realidade eram pessoas comuns que, muito provavelmente, não estão mais aqui, porém, um dia, estiveram. “Isto foi” na medida que “ainda é” (BARTHES, 2022).

Observar a fotografia lida diretamente com questões subjetivas: gostar ou não gostar. O fenômeno do gosto está associado às questões culturais, que definem o olhar do *espector* (BARTHES, 2022). A imagem tem uma característica polissêmica, nela estão incluídas a visão do fotógrafo e o que ela evoca no universo do observador (CAIUBY, 2008).

O *espector*, ao tornar-se líder de opinião após ter captado a mensagem por trás da fotografia, reproduz a sua interpretação da imagem uma vez que, apesar da fotografia ser a mais óbvia arte mimética (SONTAG, 2004), a fotografia nunca é uma realidade, é uma quase verdade (BARTHES, 2022). O *espector*, acaba por reabilitar fotos antigas, atribuindo a elas um novo contexto (SONTAG, 2004).

Logo, a imagem é a mesma, mas a interpretação pode estar longe do que Carvalho pensou ao registrá-las entre as décadas de 1930 e 1950. Essa mensagem estará inserida no que toca à fotografia, no que punge quem a observa.

O livro escrito por Barthes (2022), sugere que a fotografia pode ser percebida e comunicada através do *studium* e do *punctum*. O primeiro é o *studium*, que possui uma função mais prática: informar ou representar, apenas. Enquanto o *punctum*, é o detalhe que atrai. Na foto como experiência capturada, o *punctum* funciona como o que liga a paixão pelo presente (o ato de observar a foto) com a paixão pelo passado (algo nesse momento que lhe toca): ele grita a partir de um detalhe, que, muitas vezes, é o que marca, o que transmite a memória, o que se transforma em *memento mori* (SONTAG, 2004), ele leva em consideração a máxima de Goddard: “não existem imagens simples”. Enquanto o *studium* é sempre codificado, o *punctum* não, ele depende do contexto e do olhar de quem a observa.

A partir da figura do *punctum* é finalizada a estrutura folkcomunicacional da fotografia onde existem três possíveis líderes de opinião ( *operator*, *spectrum* e *espector*), que a partir de um meio (a fotografia) reproduz a mensagem ( *punctum*). A memória é passada através dessa mensagem como analisa a imagem 1:



*Um passista (1958). Foto Mário de Andrade, reprodução: Revista O Grito. Acesso em 07.06.23*

Um homem ouve os metais do frevo, em um ato de corpo liberto ele dança até que um grupo se abre a sua frente, ele aproveita a liberdade, o momento de ser estrela e salta para o ar com as pernas e braços abertos, no meio de uma multidão impressionada, um fotógrafo Mário de Carvalho nota que neste momento existe uma história para contar: e assim o faz. Essa fotografia está pendurada em museus, servindo como um registro de diversidade cultural em um momento histórico que comunica uma história que cada uma cria em relação à imagem, a citada acima é a história da autora.

A fotografia é um mapa que leva ao desvendamento da história e da cultura regional (SILVA, 2011): o homem centralizado que pula pode ter um contexto diferente mas, ele punge, ele toca. Em uma análise folkcomunicacional pelos moldes de Barthes(2022), o *punctum* (a mensagem) está no pulo: mais precisamente nos braços e pernas abertos, entregando-se à plateia e às lentes.

A decisão de Mário de Carvalho de fotografar o verdadeiro carnaval -a festa que está nas ruas e pertence às ruas- deixa como prova um fato inegável: as pessoas estavam lá, com suas sombrinhas, cores, metais, purpurinas. O desmonte cultural ocorre por todos os lados: o estrangeiro que domina o mercado, apaga memórias, cria pós verdades e muda histórias; o nacional que não vê valor na memória cultural, na resistência artística do carnaval. Essas fotos oferecem à população o fôlego para remontar e querer reviver esses dias em um eterno agora: celebrar enquanto relembram, materializando e comunicando em uma foto.

---

### **Considerações Finais**

A memória é um fator importante na transmissão de mensagens folkcomunicativas. A fotografia, por ser uma arte mimética, é uma das melhores vertentes de transmissão da memória. Nesse cenário, existem as condições ideais para o estudo da estrutura folkcomunicacional da fotografia. O presente artigo se caracterizou pelo estudo da fotografia a partir da sua potência para folkcomunicação, intercalando visões antropológicas e comunicacionais sobre a imagem, utilizando de exemplo o trabalho do fotógrafo Mário de Carvalho durante os carnavais recifenses da primeira metade do século XX.

O primeiro passo correspondeu a compreender o potencial da fotografia como agente folkcomunicador. Para fazê-lo, a pesquisa focou em falar do papel da fotografia no contexto da Indústria Cultural (MARTINO, 2012) e sua participação na criação de narrativas e pós-verdades que excluem camadas da população (SONTAG, 2004). A partir desse contexto, a fotografia passa a ser uma prova eterna do que um dia existiu quando ao mesmo tempo é uma morte súbita (BARTHES, 2022). A partir da sua condição de eterno agora, a fotografia acaba por servir na criação de recortes temporais, sociais e culturais, ou seja, é uma linguagem que opera como herança (SAMAIN, 2011). É assim que ela ganha característica folkcomunicativa: a partir da transmissão da memória (BELTRÃO, 2014; SILVA; 2011).

Para o segundo passo, existiu a necessidade de mostrar o processo histórico e antropológico do carnaval e sua função de reviver o centro da cidade do Recife. Para tal, fala-se brevemente do processo de formação do carnaval (SILVA, 2019) e a briga dicotômica entre as classes elitizadas e subalternizadas sobre quem deveria ser o dono da festa (ARAÚJO, 1996). Nesse cenário, comprovou-se a natureza de resistência que a festa acarreta e que atitudes como fotografar os verdadeiros donos da rua durante os festejos é uma forma de afirmar: eles existem. Enquanto a mídia focava nos salões de bailes que excluem, alguns poucos fotógrafos voltaram-se para o povo e transformaram o curso da história do Carnaval do Recife, produzindo provas que servem como lembretes aos povos que vieram depois, trabalho executado pelo fotógrafo Mário de Carvalho e divulgado de forma contínua por sua família.

A história que Carvalho registrou a partir da objetiva atende ao noema da fotografia: isto foi à medida que isto é (BARTHES, 2022). O fotógrafo nem as pessoas

que são registradas existem ao mesmo tempo que continuam a comunicar a verdade de um tempo que foi na esperança do ele pode vir a ser comunicado para futuras gerações. Com essa construção que o terceiro item foi criado, com a missão de atender a lógica folkcomunicacional e identificar o líder de opinião (BELTRÃO, 2014) na fotografia e utilizar de exemplo uma fotografia de Carvalho.

Para isso, foram intercalados os estudos do estadunidense Lazarsfeld (2007), Beltrão (2014) e Barthes (2022) que esclareceram que o líder de comunicação pode ser mais de uma pessoa a partir do seu contexto (quem fotografa, quem é fotografado e quem observa a fotografia, ou, no caso dos estudos barthesianos: *operator, spectrum e spectator*). O meio sendo a fotografia a mensagem está no que essa fotografia toca: a mensagem está no que punge o espectador que assume a posição de continuar a mensagem e evocar novos sentimentos em pessoas que ainda desconhecem a história da fotografia, nesse caso, carnavalesca.

A imagem é memória (SAMAIN, 2011), ao mesmo tempo que é mágica (CAIUBY, 2008). No contexto do carnaval ela inspira novos hábitos de folia que celebram o passado: são os saudosismos da lembrança registradas por Carvalho que são expressas em diversas formas de arte: criação de fantasias, filmes e músicas. Como finaliza a canção Aurora de Amor eternizada pelo Bloco da Saudade: “Mas quem sabe se agora neste carnaval, você Colombina e eu Pierrô a gente se encontre ainda quem sabe num bloco de amor chamado saudade”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMPHILO, Maria Isabel. Folkcomunicação e as teorias sociais. Razón y Palabra, núm. 80, agosto-outubro, 2012 Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador
- CAMPBELL, Colin. Cultura, consumo e identidade / Organizadores Livia Barbosa, Colin Campbell - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- CARVALHO, Paulo. VÔTE. ESPIA SÓ: Mário Carvalho. Disponível em: <<https://voteespia.blogspot.com/2018/07/mario-carvalho.html>>. Acesso em: 30.05.2023.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. Mana, 14, 2, p. 455-475, 2008
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia; tradução Júlio Castañon Guimarães - 8ª ed- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- BELTRÃO, L. Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e de fatos e expressões de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. 247p - (Série Comunicação, 12)
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins; SILVA, Augusto Neves da (Org.) Tempos de folia:

- estudos sobre o carnaval no Recife / Isabel Cristina Martins Guillen e Augusto Neves da Silva – Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2018.
- FONSCECA, Homero. Breve Biografia de um Bairro Polifônico. In: Revista Continente. Recife, ed. 269, 2023.
- LISPECTOR, Clarice. Todos os contos / Clarice Lispector; organização de Benjamin Moser - 1ª ed - Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- LORENA, Carmo Daun e. Subsídios para a análise da festa: o carnaval visto pelas Ciências Sociais. Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies, vol. 6, n. 2, 2019, pp. 51-67
- MARIANA. Mostra fotográfica “O Baile da Vida”, no Museu da Cidade, é opção de lazer neste Carnaval. Museu da Cidade do Recife. Disponível em: <<https://museudacidadedorecife.org/mostra-fotografica-o-baile-da-vida-no-museu-da-cidade-e-opcao-de-lazer-neste-carnaval/>>. Acesso em: 30.05.2023
- MARTINO, Luís Mauro de Sá. Teoria da comunicação: ideias, conceitos e métodos. 3ª ed - Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- Revista O Grito. Fotos incríveis do Carnaval de antigamente no Recife - Revista O Grito! — Cultura pop, cena independente, música, quadrinhos e cinema. Revista O Grito! — Cultura pop, cena independente, música, quadrinhos e cinema. Disponível em: <<https://revistaogrito.com/fotos-incriveis-do-carnaval-de-antigamente-no-recife/>>. Acesso em: 30.05.2023
- SAMAIN, Étienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. HUCITEC. São Paulo, 1998. p. 113-119. 2a. edição: Editoras SENAC/HUCITEC, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. Étienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. Revista Poiesis, 17, p. 29-51, 2011.
- SILVA, Cristina Schmidt. Memórias culturais: O uso da fotografia na pesquisa empírica de folkcomunicação. In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0869-1.pdf>. Acesso em 28.05.2023
- SILVA, L.D Carnaval do Recife 2ª ed - Recife: Cepe, 2019.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia; tradução Rubens Figueiredo - São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STIEGLITZ, Alfred. The Terminal. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270032>>. Acesso em: 29.05.2023
- UCHÔA, Carlos. Notas sobre a história da fotografia: o “estranho encontro” entre realidade e ficção. Ide, v. 38, n. 60, p. 237–245, 2015. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062015000200019&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062015000200019&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 3 jun. 2023.
- WOITOWICZ, Karina Janz. José Marques de Melo e a história da folkcomunicação: Contribuições para o estudo da comunicação dos marginalizados. Revista Brasileira de História da Mídia, v. 7, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/7643>>. Acesso em: 02. 05. 2023