

## **A cidade e o carnaval: os processos mediativo e interativo nos circuitos Dodô e Batatinha <sup>1</sup>**

Fábio Sadao NAKAGAWA<sup>2</sup>  
Renata Ribeiro Faria BARBOSA<sup>3</sup>  
Luis Vinícius Gerico da SILVA<sup>4</sup>  
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA

### **Resumo**

Desenvolvida pelo Grupo de pesquisa Espaço- Visualidade/Comunicação-Cultura (ESPACC) em parceria com o Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (PETCOM), a pesquisa sobre os modos de configuração dos circuitos carnavalescos Dodô e Batatinha revelou os processos mediativo e interativo presentes no carnaval soteropolitano. No caso do circuito Barra-Ondina, instaura-se um carnaval produzido com base na lógica do espetáculo e estruturação produtiva do tempo. Em relação ao circuito do Pelourinho, verificou-se um carnaval orientado pela tradução das tradições e pela variação contínua do espaço.

**Palavras-chave:** carnaval; espaço semiótico; cidade.

Como se organiza o carnaval na cidade de Salvador é a principal questão desta pesquisa. Com base nela, outras dúvidas foram surgindo, tais como de que maneira a cidade se apropria do carnaval e é apropriada por ele? Quais são as formas comunicativas produzidas pela relação entre a cidade e o carnaval? O que há de específico em cada forma? Haverá, entre elas, uma possível convergência?

A estratégia metodológica adotada fundamentou-se no estudo de dois circuitos. Inicialmente, entre novembro de 2012 até abril de 2013, houve o período de observação do

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup>Orientador do trabalho. Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, Tutor do Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação (PETCOM) e membro do Grupo de Pesquisa Espaço- Visualidade / Comunicação -Cultura (ESPACC) da PUC/SP, email: [fabiosadao@gmail.com](mailto:fabiosadao@gmail.com).

<sup>3</sup>Bacharelada em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação (PETCOM), no período de maio de 2012 à abril de 2014, e-mail: [renatafarias.91@gmail.com](mailto:renatafarias.91@gmail.com)

<sup>4</sup>Graduando em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista do Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação (PETCOM), no período de fevereiro de 2014 à fevereiro de 2016, e-mail: [viniciuserico@outlook.com](mailto:viniciuserico@outlook.com)

circuito Dodô, também conhecido como circuito Barra – Ondina, com a intenção de perceber e registrar os momentos antes, durante e depois do carnaval. Entre novembro de 2013 até abril de 2014, foi retomado o período de observação do circuito Dodô e incluído o circuito do Centro Histórico ou Batatinha. Tal inclusão foi necessária para se poder entender uma configuração por meio da outra, pois são circuitos que, apesar de serem decorrências do “mesmo” carnaval, se organizam de maneira distinta.

Ambos os circuitos foram observados e analisados como textos culturais, uma vez que se entende que o espaço se apresenta pelas diferentes formas de representação, ou seja, por intermédio de suas espacialidades (FERRARA, 2008, p. 48) e que uma dada representação não apenas informa o modo de articulação de uma linguagem específica, mas também comunica o processo tradutório entre distintas esferas da cultura.

De acordo com Lotman (1996, p. 53), semioticista da escola de Tártu-Moscou, o texto cultural é composto na fronteira entre diferentes esferas da cultura e, por isso, configura-se como um dispositivo capaz tanto de atualizar as linguagens envolvidas, quanto de manter algumas marcas discursivas e formas de codificação já existentes na Semiosfera, a esfera em que ocorre todo e qualquer tipo de semiose.

Os circuitos Dodô e Batatinha articulam-se como textos culturais, na medida em que são produzidos pela ou na fronteira entre a cidade e a festa popular. Além disso, tornam-se ainda mais complexos quando se nota a presença do diálogo com outros sistemas culturais, tais como a música, a dança, a *performance*, os meios de comunicação, o turismo, a política, o mercado e a indústria cultural.

Levando-se em consideração a quantidade de esferas culturais envolvidas para a codificação do texto cultural e, sobretudo, o agenciamento de suas relações pela ou na fronteira semiótica, é possível verificar a distinção entre textos por meio da predominância ora do processo mediativo, ora do processo interativo.

Com base na distinção entre tais agenciamentos, surgiu a primeira hipótese de investigação da pesquisa, cuja proposição é a de que o carnaval na cidade de Salvador se organiza tanto pela fronteira cultural, por intermédio da dominância do processo de mediação entre as esferas culturais, quanto na fronteira cultural, onde há a dominância do processo de interação estabelecido entre elas. Na primeira, molda-se a cidade mediativa e, na segunda, sintetiza-se a cidade interativa (FERRARA, 2014, p. 46).

Mediação e interação são diferentes e complementares, mas, ao se tensionarem, estabelecem entre si uma ordenação hierárquica e, com isso, configuram modos distintos de

funcionamento da fronteira semiótica e, portanto, da cidade. No domínio da mediação sobre a interação, a fronteira cultural funciona, principalmente, como espaço de delimitação entre sistemas, garantindo a manutenção de suas individualidades e o envio de informações de uma esfera à outra. Quando ocorre a dominância da interação sobre a mediação, a fronteira cultural atua como espaço de tradução entre as linguagens, possibilitando a intensa troca de informações entre os sistemas.

Na predominância do processo mediativo, o texto cultural é produzido pela veiculação comunicativa entre as linguagens para que se possa forjar entre elas uma simetria de códigos e signos. A simetria garante o controle de um sistema sobre o outro, pois a comunicação de natureza linear define os papéis entre uma esfera que atua como emissora e outra que funciona como receptora das informações. Dessa maneira, o texto edifica-se por meio das informações que circulam e são transmitidas de um sistema a outro.

Ao longo da pesquisa, a atuação da dominância do processo mediativo foi sendo percebida, especialmente, no circuito Dodô, o que gerou a segunda hipótese de investigação do trabalho: pela atuação dominante da mediação, a indústria cultural controla a veiculação comunicativa entre distintas esferas e desenvolve uma atividade predatória sobre a cidade e outras linguagens, utilizando os signos e códigos destas como matéria-prima para produzir o texto cultural do carnaval sob o controle midiático.

Diferentemente da mediação, a dominância da interação na fronteira semiótica constrói relações comunicativas entre as linguagens, nas quais se traduz o texto cultural. Nesse caso, a assimetria entre sistemas é fundamental para a articulação do texto, pois os arranjos, códigos e signos distintivos funcionam como ruídos comunicativos passíveis ou não de serem recriados e ressignificados.

Trata-se de uma relação comunicativa em que os sistemas atuam tanto como codificadores quanto como recodificadores das informações em trânsito, o que implica dizer que nenhum sistema atua como decodificador das informações de outra esfera cultural, pois a comunicação é dialógica e orientada pela retroalimentação comunicativa persistente entre eles. Por meio de suas alteridades, o texto cultural é fruto das tensões entre ações, que possibilitam fazer eclodir, na Semiosfera, formas inusitadas ou novos usos dos arranjos sígnicos já existentes.

Em relação ao carnaval em Salvador, a predominância da interação entre sistemas foi sendo percebida, principalmente, no circuito Batatinha. Por isso, houve a necessidade de incluí-lo no segundo ano da pesquisa, pois sua análise, além de clarear as dúvidas sobre o

próprio circuito, pode servir de laboratório para a investigação acerca da ordenação do circuito Dodô.

Além de funcionar como estratégia metodológica de análise, a inclusão do circuito do Centro Histórico na pesquisa permitiu elaborar a terceira hipótese do trabalho: a dominância do processo interativo sobre o mediativo no gerenciamento da fronteira semiótica possibilita a construção do carnaval pela contínua tradução das tradições dessa festa popular pelos diferentes usos do espaço.

### *O circuito Dodô e o carnaval espetacular*

O atual modelo de trios elétricos puxados por nomes conhecidos da música surgiu na década de 1950 no circuito da Avenida Sete de Setembro, também conhecido como circuito Osmar. No início da década de 1990, quando o carnaval de Salvador passou a ser profissionalmente comercializado, surgiu o circuito Dodô, com o objetivo principal de desafogar o grande contingente de pessoas nos circuitos preexistentes Osmar e Batatinha. Na época, o carnaval na cidade de Salvador já era intitulado como a “maior festa popular do planeta”.

O circuito Barra — Ondina recebeu oficialmente o nome de Dodô, artista que, em conjunto com Osmar Macêdo, inventou o trio elétrico. O circuito ocupa cerca de 70% da Avenida Oceânica e está localizado no trecho que liga o Largo do Farol da Barra à Avenida Adhemar de Barros, em Ondina. Por estar à beira-mar e, com isso, abranger um dos principais pontos turísticos da cidade, é a porção do carnaval comercialmente mais rentável para atrair os maiores patrocinadores e os mais importantes blocos e camarotes.

Sobretudo durante o mês de janeiro, o trecho do circuito Barra — Ondina começa a transformar-se e assumir a sua configuração carnavalesca. Dia após dia, a cidade, as zonas de tráfego de circulação automotiva, as moradias, alguns comércios locais e a praça de Ondina, vai cedendo lugar à montagem do circuito. Embora prevista pelos moradores da região, por conta dos vários anos de instalação dos camarotes, a mudança ainda causa indignação em muitos habitantes, que precisam alterar seus percursos e hábitos cotidianos para dar passagem aos trios elétricos e foliões.

Durante o carnaval, a normalidade do lugar sofre mais perturbações, com as transformações ocorridas também no entorno do trecho Barra — Ondina, onde 18 ruas perpendiculares à Avenida Oceânica passam a funcionar como pontos de fixação de

barracas de comércio de bebidas e alimentos, além de serem utilizadas como entrada e saída do circuito. Nas ruas transversais à avenida, o comércio local cobre suas fachadas com tapumes a fim de evitar possíveis depredações dos foliões e de inibir aqueles que usam, como mictório, a fresta entre a calçada e a fachada.

Dentre as várias modificações na vida da cidade, a intervenção no local de montagem do camarote de Salvador, que fica no final do circuito Dodô, ganhou destaque na mídia por causa do protesto organizado pelo Movimento Desocupa, que, por intermédio das redes sociais, chamava as pessoas para protestarem contra as autorizações concedidas pela prefeitura à iniciativa privada para o uso comercial dos espaços públicos. Apesar da proibição da realização da manifestação pela Justiça, que acatou a ação movida pela Premium Produções Criações Artísticas e Eventos Ltda., no dia 14 de janeiro de 2012, mais de quinhentas pessoas atenderam ao chamado do Movimento.

Tomado como referência desse tipo de concessão, o camarote de Salvador tornou-se alvo dos manifestantes, pois sua instalação isolou com tapumes a praça de Ondina, interrompendo seu uso três meses antes do carnaval, além de bloquear a passagem da população a uma das vias de acesso à praia.

No ano seguinte, nos dias 04 e 11 de janeiro, protestando contra o desuso da praça por conta do carnaval, o Movimento Desocupa promoveu o evento denominado “Despedida da praça”, o qual solicitava aos frequentadores do lugar que respondessem, com giz ,no chão da praça, a pergunta: “o que você vai deixar de fazer aqui enquanto a praça estiver fechada por causa do camarote Salvador?”. Na despedida, também foi fixada, no lugar, uma faixa que continha a seguinte frase “Adeus Praça de Ondina! Até depois do camarote salvador”, uma vez que ela e outros espaços desaparecem durante o carnaval.

A manifestação em 2012 e o evento jocoso em 2013 indicam a possibilidade do surgimento de formas comunicativas que se posicionam contra à ação implementada pelo poder público e pela iniciativa privada para a fabricação do carnaval na cidade. Ambas, articuladas pela interação entre a cidade, a política e os meios de comunicação, demonstram uma capacidade de organização dos indivíduos que se caracteriza como a nova multidão proposta por Hardt e Negri.

Internamente diferente e múltipla, ela se organiza pelo confronto entre diferentes ideias, vozes e conversas por intermédio dos meios de comunicação e manifesta-se, na cidade e por meio dela, como um agir comum de um sujeito social ativo (HARDT; NEGRI,

2005, p.140). A irrupção da nova multidão demonstra que a cidade, em conjunto com outras esferas culturais, possibilita a formação do texto pela predominância do processo interativo.

A nova multidão da manifestação e do evento organizados pelo Movimento Desocupa, além de se colocar contra o uso privado da praça, também redesenha a praça como lugar de manifestação da opinião pública e como arena de debates agenciada pela comunicação face a face. Dessa maneira, a praça adquire um novo uso que transcende o lazer e se aproxima, sincronicamente, de um tipo de espacialidade imersa na memória cultural da Semiosfera, a ágora, lugar imprescindível para a formação da democracia em Atenas.

Apesar da pouca força para serem ouvidas pelo poder público e pelo mercado, as vozes da nova multidão contrárias aos usos do espaço pelo modelo hegemônico do carnaval colaboram para tornar a cidade um organismo vivo e interativo, capaz de gerar e abarcar formas comunicativas imprevistas pela programação institucional vigente. Elas também permitem demonstrar que a cidade interativa não exclui e não é excluída pela mediativa, mas que ambas coexistem, pois elas não funcionam como se uma fosse o negativo da outra, mas como modos distintos de apropriação da cidade e da codificação da cultura e da sociedade.

Entretanto, na tentativa de impedir a realização do protesto organizado pelo Movimento Desocupa com a liminar emitida pela Justiça, fica demonstrada a possibilidade de a cidade defendida pela nova multidão ser identificada como o negativo da outra, ou seja, como uma não ordem ou como uma ameaça à ordem vigente. Essa interpretação ocorre pela percepção de uma ordem por intermédio da outra, isto é, do ponto de vista do bom funcionamento do projeto imposto para a cidade carnavalesca, o protesto pôde ser julgado e classificado como um movimento capaz de gerar o caos na cidade.

A predominância do processo mediativo na produção do circuito carnavalesco Dodô foi se confirmando no decorrer da pesquisa, ao se perceber o uso da cidade, principalmente, como base de inscrição das formas do carnaval e como suporte para as mensagens publicitárias. Conforme ocorrem as transformações na região Barra – Ondina, a cidade vivida vai se apagando para iluminar o espaço gerenciado pelo espetáculo.

No processo de veiculação entre a cidade e a festa popular, o gerenciamento das esferas envolvidas é articulado pelo bios midiático que, de acordo com Sodré, corresponde à esfera de atuação humana constituída pelo mercado aliado aos meios de comunicação (SODRÉ, 2002, p.25). Acrescenta-se à lógica da difusão da cultura de massa o domínio da

expansão da esfera da negociação e, portanto, do capital, pela crescente extensão dos meios de comunicação, denominada, pelo autor, tecnocultura.

Por meio da lógica do meio técnico-comunicacional, o percurso com aproximadamente 4,5 quilômetros de extensão do Largo do Farol da Barra até a avenida Adhemar de Barros transforma-se numa grande passarela do carnaval. Em comparação com os outros dois circuitos, o circuito Barra – Ondina é o que mais se parece com uma longa linha, onde cada trio elétrico leva por volta de cinco à seis horas para atravessar. Nela, desfilam os principais e tradicionais blocos do carnaval soteropolitano, como Cocobambu, Nana Banana, Cerveja e Cia, Araketu, Crocodilo, Camaleão e Olodum. Na passarela, também se instalaram os camarotes mais importantes, entre eles, Axé Bahia, Oceania, Brahma, camarote da Central, Skol, Pida, Cerveja e Cia, Nana, Planeta Othon e camarote Salvador.

A percepção visual do espaço como uma passarela contígua é produzida por três artifícios principais: a instalação das luminárias especiais, a montagem dos camarotes e a ordenação da escala de horários de saída dos trios elétricos. O primeiro decorre da substituição das luminárias já existentes pela iluminação com refletores e luzes mais potentes. Do início até o final do trecho onde passam os blocos de carnaval, são instalados vários postes, dispostos em sequência nas laterais da grande passarela, que iluminam a totalidade do circuito e, com isso, delimitam sua trajetória, destacando-a do todo. Em contraste com o conjunto da cidade, a parte literalmente iluminada se transforma num palco horizontal, cuja percepção é fortalecida pelo ponto de vista em perspectiva produzido pelos postes de iluminação em sequência.

O segundo recurso principal para a produção da grande passarela é a montagem dos camarotes nas diferentes construções dispostas ao longo do trecho. Moradias, lojas comerciais, edificações abandonadas e prédios são substituídos por camarotes que alteram suas fachadas com apliques os quais contêm identificação visual e símbolos carnavalescos. A tridimensionalidade do espaço é substituída por uma tela contígua composta predominantemente por imagens bidimensionais, que escondem a cidade e tornam o local opaco aos usos cotidianos. Cada imagem funciona como um indicativo de localização no espaço e como modo de perceber a distância entre os camarotes, visto que as marcas habituais de posicionamento na cidade desaparecem com o intenso tráfego de foliões.

A cidade travestida pelas imagens possibilita perceber o seu uso como veículo de informações transmitidas e codificadas pelo bios midiático para a edificação de uma

modalidade padronizada de carnaval. Processados por um segundo sistema semiológico, os signos da cidade e da própria festa popular são utilizados como forma na qual é acrescentada outro sentido, distinto do original, que entende o carnaval como festa espetacular.

Esse discurso de segunda mão foi denominado por Barthes (1978, p. 131) como mito ou fala roubada, quando buscou entender os textos oriundos do processo de mitificação produzidos pela Indústria Cultural. Por meio dela, configurações sógnicas já existentes são utilizadas como suporte para conduzir um sentido determinado por uma classe social específica e, com isso, induzir o modo pelo qual serão interpretadas. É por isso que Barthes afirma que “a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada” (1978, p.132).

O terceiro recurso analisado pela pesquisa, que ajuda a transformar o espaço na lógica contígua do tempo, decorre da estruturação da escala de saída dos trios elétricos no período de quinta à terça. Em cada dia, programam-se os horários de partida de aproximadamente 140 blocos e trios elétricos, com intervalos de 15 a trinta minutos entre eles.

O gerenciamento do espaço pelo tempo permite não apenas controlar a duração de cada desfile, mas também garante, principalmente, a diferenciação mercadológica entre atrações: há uma hierarquia entre os valores dos abadás e das inserções publicitárias nos trios, que depende da escolha do bloco, do dia e do horário do desfile. Tal valor já é positivado pelo turismo e pelo comércio, por conta do circuito estar à beira-mar.

A extensa passarela do carnaval produzida pela racionalização do espaço por meio da lógica produtiva do tempo gera a cidade iluminada pelo carnaval, o palco de atrações e o espaço de exponibilidade das imagens. A cidade é envolvida pela dinâmica do tempo de espetáculo carnavalesco para tornar-se mercadoria, produto de exportação e símbolo de alegria esfuziante.

A intenção do espetáculo, conforme Debord (1997, p.14, tese 4), é produzir uma representação independente da realidade para mediar as relações sociais. Um tipo específico de imagem, que faz sentido para uma classe social particular, mas que é propagado como modo ideal de um indivíduo aparecer e, portanto, elemento crucial para a veiculação comunicativa entre todos dentro da ordem imperativa do capital vigente.

Expor-se pelas máscaras sociais do carnaval Barra — Ondina de maneira afirmativa e corroborada pelo mercado implica, de um lado, estar nos pequenos palcos que surgem

atrás da maioria dos trios elétricos, delimitados pelas cordas puxadas pelos cordeiros e, de outro, pertencer ao grupo seletivo e/ou pagante que frequenta os grandes camarotes, que oferecem ao folião segurança privada, *shows* exclusivos, espaços *gourmet* e de serviços de beleza, além da sacada para ver o desfile de rua e também para ser visto.

No primeiro, privatiza-se o público e segregam-se os espaços entre pagantes e a pipoca, conjunto de foliões sem abadás que circulam pelas beiradas delimitadas pelas cordas. No segundo, publiciza-se o espaço privado pela lógica da exposição intensiva das imagens espetaculares.

No entanto, a grande exponibilidade do espaço durante o carnaval ocorre com as transmissões *on-line* e televisuais feitas por importantes emissoras do país: a Rede Globo, o Sistema Brasileiro de Televisão e a Rede Band. Nos carnavais de 2013 e de 2014, as duas primeiras posicionaram suas cabines de transmissão no trecho inicial do circuito e a última emissora instalou-se no fim do circuito. Ambas as localizações são pontos estratégicos do trecho Barra — Ondina, pois, na parte inicial, está inserido o cartão postal da cidade, o Farol da Barra e, na parte final, aglomeram-se os principais camarotes. Esses pontos também são fundamentais para a divulgação da imagem dos cantores e bandas dos trios elétricos e, por isso, tornam-se paradas obrigatórias para que se possa gravar ou exibir, ao vivo, a entrevista feita pelos apresentadores das emissoras.

As transmissões geradas pelos meios de comunicação garantem a expansão da exponibilidade e da espetacularização do carnaval para além do território local. Característica fundamental do bios midiático, a teledistribuição mundial das imagens e a rapidez dos deslocamentos do capital pelo trânsito da informação definem a atuação da midiática, compreendida por Sodré (2002, p.22) como “uma ordem de mediações socialmente realizadas no sentido da comunicação entendida como processo informacional, a reboque de organizações empresariais”. Ela, portanto, também age no domínio do processo mediativo entre a cidade e a festa popular sob a tutela do bios midiático, para integrar pessoas, meios de comunicação e mercadoria por meio de regimes de exposição pública da cidade carnavalesca do espetáculo.

### *O circuito Batatinha e os seus carnavais*

Pensado como alternativa aos tradicionais circuitos Dodô e Osmar, o circuito Batatinha ou circuito do Pelourinho (Pelô) foi criado por intermédio do projeto Pelourinho

Dia e Noite, da Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia, Secult, em 1995, durante a implantação do plano de revitalização do bairro do Pelourinho e Centro Antigo, operacionalizado na década de 1990. Inicialmente conhecido como Carnaval da Saudade, justamente por lembrar as comemorações mais tradicionais da festa, foi batizado de Batatinha em homenagem a Oscar da Penha, um dos maiores cantores e compositores soteropolitanos do samba e da cultura popular.

O circuito Batatinha é composto por diferentes manifestações festivas e mistura de ritmos que incluem, durante os seis dias de carnaval, a passagem dos blocos carnavalescos; o desfile de fanfarras, marchinhas e mamulengos; a encenação do teatro de rua e apresentações de bandas e grupos de *reggae*, *pop-rock*, *axé*, *afro pop*, *hip-hop*, *samba*, *arrocha* e grandes bandas (bandões) de percussão.

O espaço compartilhado pela diversidade possibilita contemplar a tridimensionalidade da cidade, que abarca, sincronicamente, diferentes tempos numa espacialidade múltipla e heterogênea. Nela, espalham-se os foliões e as atrações pelos largos e ruas estreitas do Centro Antigo e do bairro do Pelourinho – que corresponde às ruas que vão do Terreiro de Jesus até o Largo do Pelourinho e as praças Municipal e da Sé. O espaço tem arquitetura colonial, com cerca de oitocentos casarões tombados, que datam do século XVII e XVIII e o calçamento é formado de paralelepípedos.

Por ter um fluxo menor de pessoas, o circuito é também marcado pela presença de famílias com crianças e idosos, residentes no Pelourinho ou nos bairros próximos ao centro. Quanto a isso, é curioso observar a enorme quantidade de crianças fantasiadas que tomam as ruas do centro histórico e envolvem-se numa série de brincadeiras típicas de carnaval, como “guerras” de jatos d’água, espuma e confete.

O circuito Batatinha, portanto, assemelha-se às comemorações mais primordiais do carnaval, caracterizadas pela ausência de cordas, uso de fantasias, entretenimento gratuito e realização de brincadeiras nas ruas. Em razão disso, pode ser entendido como um lugar de contínua tradução das tradições (MACHADO, 2003, p.30) e, de certo modo, de resistência, sobretudo à espetacularização do carnaval promovida pelo poder econômico e pela mídia, como ocorre no circuito Barra – Ondina.

A tradução das tradições decorre do processo de interação entre as esferas culturais, pois ela depende dos repertórios distintos de cada sistema para torná-los sincrônicos e simultâneos sem que fiquem homogêneos e, com isso, permitir que possam ser atualizados.

Dessa forma, o texto cultural resultante é composto tanto por elementos variantes quanto por elementos invariantes que passam a conviver sincronicamente na cultura.

Por meio desse tipo de tradução, nota-se, em cada texto, o funcionamento da memória cultural que, de acordo com Lotman (1996, p. 158), deve ser compreendida de uma dupla perspectiva, pois engloba tanto uma memória informativa, voltada à conservação de dados, quanto uma memória criativa, centrada na criação de novos arranjos e signos. Pela orientação das duas tendências – informativa e criativa – a contínua tradução das tradições permite ao texto cultural inserir-se num contexto mais amplo da cultura, uma vez que, se isolado, não seria um texto da cultura.

Entender esse processo no âmbito do circuito Batatinha exige, antes de tudo, reconhecer que ele ocorre no Pelourinho, um bairro que tem forte apelo turístico e concentra boa parte da população negra residente em Salvador. Por causa dessa conjuntura, inúmeras são as manifestações culturais que ocorrem naquele espaço durante o ano, muitas delas, absolutamente avessas ao apelo comercial ou à imagem emblemática do próprio Pelourinho, da Bahia e do carnaval de Salvador que, comumente, é midiaticamente exibida. Tal diversidade, por si só, gera uma memória de usos do espaço, da mesma forma que constitui um fator de enorme resistência ao poder constituído e à imagem espetacular que busca estabelecer uma normatização do próprio carnaval a qual, por sua vez, contraria aquilo que, de fato, caracteriza a festa popular original.

Se considerarmos que nenhuma cultura é uma totalidade, não se pode falar que o carnaval explicita uma única visão de mundo, mas diferentes “visões”, ou seja, diferentes carnavais, traduzidas por meio de linguagens e modalidades expressivas variadas. As ocupações feitas no Pelourinho por pequenos grupos durante o carnaval, mediante os mais variados tipos de manifestação festiva, expressam perspectivas distintas que não podem ser sintetizadas em uma representação única e totalizadora.

Tal diversidade, não deixa de ser crítica e de manter uma posição de resistência perante a imagem espetacular que caracteriza o circuito Barra – Ondina, pela qual se estabelece a padronização de uma determinada forma de usufruto do carnaval. É justamente por meio desse processo de natureza interativa que se torna possível vislumbrar a ação da memória, pois é na relação com o contexto cultural mais amplo, que envolve o histórico de usos feitos do Pelourinho e a própria imagem oficial edificada pelo espetáculo, que o texto cultural carnavalesco é continuamente revisitado.

Assim, entender o circuito Batatinha como um lugar de memória implica reconhecer a maneira pela qual ele atualiza aquilo que, de fato, caracteriza o carnaval. Para entendê-lo, é necessário mencionar o célebre estudo feito por Mikhail Bakhtin sobre François Rabelais e a cultura popular na Idade Média.

Segundo o autor, toda festa verdadeiramente “livre”, assim como o carnaval, pressupõe uma determinada “concepção de mundo” (BAKHTIN, 1996, p.07) relacionada a uma coletividade. É por isso que o carnaval “ignora toda distinção entre atores e espectadores” (1996, p.06), uma vez que aqueles diretamente relacionados com o festejo estão, primeiramente, envoltos pelas crenças que lhes são comuns. Com isso, há o rompimento de hierarquias preexistentes, visto que todos os envolvidos passam a constituir um só “corpo”, o que, segundo Bakhtin, faz que o carnaval exista “para todo o povo” (1996, p.06). Logo, não cabe delegar a outrem o festejar.

A consciência do comum entre os integrantes da maioria dos blocos carnavalescos do circuito Batatinha não está relacionada com a ideia de estar no bloco, mas de fazer parte dele. Tal consciência é fruto da formação e atuação de suas associações. Muitas delas, responsáveis por blocos como Arca do Axé, Cultural, Arca de Olorum, Zambião, Abi Si Ayê, Afro Liberdade e Jogo de Ifã, têm a cultura afro-brasileira como raiz de formação identitária e atuam, em suas comunidades, por meio de ações afirmativas e atividades culturais e socioeducativas. Para esses grupos, o bloco carnavalesco é mais uma maneira de compartilhar crenças, ideias e valores, ou seja, um modo de agir e de estar no mundo.

Além do comum compartilhado, qualquer festejo carnavalesco pressupõe o rompimento, ainda que momentâneo, das normas instituídas pela ordem vigente em proveito daquelas que são características ao próprio carnaval. Por conseguinte, o carnaval funciona pela “lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes ‘do alto e do baixo’” e, também, “pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões” (BAKHTIN, 1996, p. 10). Dessa perspectiva, a liberdade deve ser entendida como uma das marcas centrais do carnaval, pela qual se pode depreender o caráter contraventor que caracteriza esse tipo de festejo.

Uma vez que o carnaval envolve uma lógica que lhe é própria, produzida pela inversão de normas estabelecidas, ele é fruto da interação que se estabelece entre os textos culturais normativos e a “visão de mundo” oposta. Nesse processo, há a assimetria entre diferentes códigos, já que os primeiros servem de base para a transcontextualização

promovida pelos textos culturais carnavalescos. Todo arranjo sígnico “oficial” é, de alguma forma, ressignificado e, muitas vezes, ridicularizado pelo texto carnavalesco, o que o torna semioticamente heterogêneo.

Além do mais, é essencial considerar o fato de que qualquer festejo carnavalesco constrói uma espacialidade singular, que pode acarretar a ressignificação dos usos e sentidos dos espaços já existentes. Assim, o espaço passa a ser objeto de transgressão. É por isso que Bakhtin (1996, p. 6) assinala que o carnaval “não tem nenhuma fronteira espacial” delimitadora, que estabeleça a distinção entre o lugar da festa e o local da “vida cotidiana”: todas hierarquias são abolidas.

Como o carnaval pressupõe “visões de mundo” relacionadas a diferentes coletividades, não pode ser entendido como uma ruptura em relação ao dia a dia, mas deve ser visto como parte dele, de modo que é o espaço do cotidiano que adquire novos usos durante o período festivo. Assim, qualquer cerceamento predeterminado do espaço que se imponha sobre o cotidiano da cidade, a exemplo do que ocorre no circuito Barra – Ondina, já pressupõe uma deturpação daquilo que, de fato, caracteriza o carnaval.

A diversidade de manifestações que caracterizam o circuito Batatinha gera, igualmente, diferentes maneiras de ocupar as ruas do centro histórico. Apesar de haver uma programação prévia do horário de desfile para cada grupo e/ou bloco, distintos trajetos são realizados sincronicamente com o percurso oficioso e cada manifestação promove uma interação ímpar com o espaço e com todos os envolvidos. Assim, quando caminha pelo centro histórico, a cada esquina, o transeunte depara-se com um ritmo, uma vestimenta e uma *performance* singular.

É com tal multiplicidade que o carnaval se espalha por diferentes ruas, becos e praças do Pelourinho, mesclando, em vários trechos, suas diversas manifestações. Ao contrário da contiguidade que distingue a passarela do circuito Barra – Ondina, marcada por uma temporalidade linear edificada pela sucessão de trios elétricos, o Batatinha funciona mediante a simultaneidade de várias formas expressivas. Constrói-se, assim, uma espacialidade caracterizada pelo *continuum*, ou seja, pela sincronia de distintos trajetos que, por sua vez, estabelecem relações entre si.

Revela-se, então, aquilo que Deleuze e Guattari (2012) definem como “espaço liso” ou nômade, ou seja: uma espacialidade caracterizada pela “variação contínua” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 197), resultante de trajetos que são continuamente refeitos. Não é à toa que os autores (2012, p. 213) associam à “ação livre” e ao lazer tal espacialidade, uma

vez que ela é destituída de pontos que estabelecem, *a priori*, um percurso ou uma norma a ser seguida. Entendido como uma ação verdadeiramente livre, tal como define Bakhtin, o carnaval não pode ser dissociado dos sobressaltos e das variações que assinalam tal espacialidade. Trata-se de um carnaval proscrito.

Pode-se dizer que as diferentes manifestações que ocorrem no circuito Batatinha promovem o alisamento do espaço, mediante a correlação de diferentes linguagens e trajetos, nem sempre previsíveis. Ao contrário, a segmentação promovida pelo circuito Barra – Ondina tende a aproximar-se daquilo que Deleuze e Guattari (2012) definem como espaço estriado: uma espacialidade dividida, que estabelece de antemão os pontos a serem seguidos pelos trajetos, da mesma forma que define os papéis que deverão ser atualizados por todos: um carnaval prescritivo.

### *Considerações finais*

Durante os períodos de observação e de registro fotográfico dos circuitos Dodô e Batatinha, a primeira impressão que ficou registrada foram as maneiras divergentes de orientação da percepção no espaço. No primeiro, para seguir os foliões, foi necessário correr atrás do trio elétrico e tomar fôlego nos intervalos entre os desfiles. No segundo, na tentativa de acompanhar as diferentes manifestações festivas, foi preciso deslocar o corpo para os lugares onde ocorria cada atração, tornar múltiplo o olhar para perceber as atividades que adentravam o campo visual e atentar para as informações distintas que chegavam, ao mesmo tempo, pela visão e pela audição.

No decorrer da análise, a impressão inicial colaborou para o entendimento da espacialidade carnavalesca conduzida pela contiguidade do tempo, por meio da dominância do processo mediativo entre as esferas culturais, e da espacialidade do carnaval orientada pela continuidade do espaço, gerada pela dominância do processo de interação entre as linguagens. No entanto, como já foi discutido no início da análise, mediação e interação não são processos excludentes e colaboram para tornar a fronteira semiótica mais complexa, pois ela ao ser tensionada por eles, gera a dinamicidade da cultura.

Considerando, ainda, a movimentação nos arredores do circuito Dodô, onde se instalam barracas de comida e bebida, surge uma espécie de quermesse e lugar de interação face a face, observa-se que, embora seja estruturado prioritariamente pela mediação, o carnaval espetacular também é capaz de gerar outra festa de natureza predominantemente

interativa, que funciona ao mesmo tempo como parte aditiva do espetáculo e como sua contraparte. Nela, foliões sem abadá e com diferentes abadás misturam-se e consomem as mercadorias das barracas instaladas por comerciantes de baixa renda ou vendidas pelos camelôs. É a parte da população excluída da riqueza do carnaval, mas que ganha seu sustento com os frequentadores daquele circuito.

Na ambiguidade entre os processos mediativo e interativo, também é possível cogitar a construção de uma espacialidade híbrida, que parece se aproximar do outro circuito não incluso nesta pesquisa, o circuito Osmar. Tal correlação, longe de querer se posicionar como conclusiva, é apenas para demonstrar que a natureza fenomênica da cidade, e, no caso, também a do carnaval de Salvador, precisa ser continuamente revista pela análise, pois ela é apenas um recorte no tempo que congela o objeto para poder dizer algo sobre ele e por meio dele.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. São Paulo; Brasília: Hucitec, Universidade de Brasília, 1993.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Mil platôs**. Tradução de Peter PálPelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 2012. vol.5.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade, objeto empírico da comunicação. In: CASTRO, Paulo César et al. (Org.). **A rua no século XXI**. Alagoas: Edufal, 2014.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação Espaço Cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do império**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.
- LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera**. Madrid: Cátedra, 1996.
- MACHADO, Irene. **A escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.