

A carnavalização como “monumentalidade” a partir de Gianni Vattimo

Carnivalization as “monumentality” from Gianni Vattimo

DOI:10.18226/21784612.v28.e023030

Marcelo Barreira

Resumo: A proposta do artigo é colocar a festa do Carnaval como exemplo da monumentalidade preconizada por Gianni Vattimo. O autor italiano associa arte e antropologia, facultando o passo a mais da articulação argumentativa de Vattimo ao trazer o conceito de “monumentalidade”. Para ilustrar a aplicação desse conceito e compreender o processo mais amplo de carnavalização, analisaremos o desfile carnavalesco organizado por Joãozinho Trinta no ano de 1989, em que o monumento do Cristo Redentor é ressignificado político-culturalmente contra uma decisão jurídica a favor da Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Carnavalização. Monumentalidade. Política-Cultural. Estética. Gianni Vattimo.

Abstract: The purpose of the article is to place the Carnival party as an example of the monumentality advocated by Gianni Vattimo. The Italian author associates art and anthropology, providing a further step in Vattimo’s argumentative articulation by bringing the concept of “monumentality”. To illustrate the application of this concept to understand the broader process of carnivalization, we will analyze the carnival parade organized by Joãozinho Trinta in 1989, in which the Cristo Redentor monument is politically and culturally ressignified against a legal decision in favor of the Archdiocese of Rio de Janeiro.

Keywords: Carnivalization. Monumentality. Cultural-politics. Aesthetics. Gianni Vattimo.

Introdução

Em nosso artigo sublinharemos o valor do processo de carnavalização como manifestação “monumental”; para tanto, teremos como referência teórica o pensamento de Gianni Vattimo em sua articulação com a tradição hermenêutica contemporânea. As

manifestações artístico-culturais, como no Carnaval, conduzem-nos por caminhos novos. Caminhos com ritmos, tonalidades e tensões. Tais caminhos nos levam ao sentido de um povo pela construção da própria cultura e história. A história de um povo passa por suas manifestações culturais, em sentido amplo, como monumentos. Os monumentos – por definição, sempre históricos – abrem-se ao acontecimento. Por isso, um “povo” apresenta códigos, rituais e silêncios, constituindo uma sua identidade aberta.

Hermenêutica e realidade

A hermenêutica não é mais uma ciência da interpretação de textos. Ainda que tenha inicialmente se originado com a Reforma Luterana na exegese de textos bíblicos, no século XX, a hermenêutica adquiriu outros e mais amplos contornos enquanto compreensão filosófica da realidade. Nesse sentido, a hermenêutica relaciona arte e antropologia para uma nova compreensão de “realidade” (VATTIMO, 2007, p. 64). Para estabelecer tal relação entre a produção artística e a dimensão antropológica, a arte escapa de um modelo epistemológico do conhecimento científico, embora também, seja uma forma de saber.

A arte produz um saber livre, que prescinde de qualquer adaptação entre pensamento e coisa como critério de verdade. A arte é livre pois sua liberdade evoca a dinâmica de um acontecimento que não se encaixa em padrões cognitivos e morais preestabelecidos. O modo de a arte acessar o real passa pela experiência trazida por ela. Essa experiência acompanha a concepção kantiana da arte como um “livre jogo” e reconhece a pertença dos agentes da arte, seus jogadores, ao jogo (VATTIMO, 2007, p. 66). Não é possível separar o jogo de seus jogadores. O jogo é constitutivamente uma ação comunitária, ou melhor, o jogo é o melhor modo de se constituir comunidade. O pertencimento dos jogadores ao jogo é possível porque o jogo se configura em sua especificidade social como um sentir-se bem com nossos semelhantes.

Essa sua característica de associação coletiva se vincula à ação da arte. Desde a Grécia antiga, a arte era vista como a participação num jogo em sentido amplo. Naquela época, o jogo transcendia a individualidade de cada jogador. A arte antiga não era como a estética moderna, cujo esteticismo participa da tricotomia kantiana

das esferas culturais, que inclui a própria estética, o conhecimento científico e a prática moral, numa abordagem da arte como acesso à realidade e não como uma tarefa exclusiva para especialistas em artes, que cobram ingressos dos não artistas para que assistam sua manifestação cultural.

A arte associada à cultura, como sua marca comum, evoca o real. A experiência artística, como se dava na Grécia antiga, era uma experiência coletiva num contexto de repetição ritual. A estética, então, era o fator de integração cultural num fundo mítico-religioso. Assim, ao inverso de uma esfera cultural específica, a arte expressava uma ritualidade coletiva como expressão essencial da cultura. Ritos apresentam, por meio de uma plasticidade não verbal, uma maneira de ser, viver, agir, sentir e construir um mundo e uma comunidade. Afinal, “culto” e “cultivo” são palavras que apresentam a mesma origem etimológica de “cultura”.

Na participação frutiva nesse ritual, como ao ouvir histórias comunitárias, há dois movimentos complementares: um movimento oscilante entre o que é próprio e o que é do outro; e um movimento de comunhão entre os participantes por conta do conjunto de referências implícitas às tradições de uma visão de mundo, numa comunhão “poética” de consciências. “Poética” não porque seja meramente imaginativa e sim porque é uma forma de compreensão não manipulável ou quantificável de mundo, típica da abordagem científica moderna, na linha do valor das histórias contadas numa comunidade, de acordo com a seguinte afirmação de Comaroff e Comaroff (1991, p. 36):

as forças profundas que as (visões de mundo) motivam, e seus variados meios de consciência, não emergem tanto a partir do conteúdo dessas histórias quanto a partir de sua poética, isto é, a partir de seu jogo inconsciente em signos e símbolos, de suas estruturas e seus silêncios, de suas referências implícitas.

Essa construção ritual e narrativa da vida comunitária tem sido mais eficiente do que a normatividade moderna construídas pelo princípio liberal de “racionalidade social” que entende a ideia de “dignidade humana” como algo universal e baseada numa intrínseca natureza humana (RORTY, 1999, p. 219). Nesse sentido, lembremos com Sarah Mahmood de que os campos de

concentração foram fruto de “condições específicas e necessárias da burocracia moderna, numa gestão científica e racionalidade instrumental.” (1996, p. 9) Isto não significa deixar de perceber os enormes avanços socioeconômicos do Estado democrático de Direito. O ponto aqui é alertar quanto a uma estreita concepção de racionalidade social que desvaloriza o peso político-cultural do afeto e da festa, pois há um fundamentalismo iluminista (HABERMAS, 2008, p. 4) que contraditoriamente acaba por distorcer a própria pretensão emancipatória do projeto iluminista democrático da modernidade ao reduzir o valor estético e político da tradição popular, especialmente diante de seu aspecto religioso. Exemplifiquemos esse valor emancipatório da ação político-cultural pela recuperação do conceito de “carnavalização”.

A carnavalização como ação político-cultural

Mikhail Bákhtin cunhou o conceito de “carnavalização” para mostrar a capacidade transformadora de uma festa popular. Bákhtin nos informa que a origem do carnaval é anterior ao medievo e remonta aos cultos do antigo Egito, quando se usavam máscaras em homenagem à deusa Isis e ao touro Apis — em referência a deuses greco-romanos (BÁKHTIN, 1987, p. 86); seja como for, para além da origem histórica, festas populares ressignificam uma cultura pela arte vivida coletivamente.

No medievo, uma criança vestir a mitra episcopal não seria uma ação emancipatória se nos basearmos numa essência de sociedade que exclua o valor rituais de transformação utópica por novos afetos e visões de mundo. A perspectiva ritual e temporalmente cíclica do Carnaval expressa paradigmaticamente esse processo. A carnavalização denota uma ação frutiva comunitária por inversões inovadoras da ordem política e moral, o que implica numa inversão da hierarquia social que a sustenta.

A inversão da estrutura medieval de poder, trazida pela festa do Carnaval, rompia provisoriamente com a hierarquia dessa sociedade, que era estruturada sob uma legitimação institucional do religioso. Desse modo, a carnavalização “profaniza” símbolos para deslocá-los de sua absolutidade divina, porém, sem uma absolutização da racionalidade humana como na secularização do antropocentrismo moderno e sua hipervalorização do cientificismo.

A profanação traz a ideia de esvaziamento da absolutidade do poder sagrado. Não há nela a pretensão de simplesmente deslocar, de acordo com o conceito de *secularização*, um poder absoluto transcendente, o teocêntrico, para um poder absoluto imanente, com o antropocêntrico. O carnaval realiza conjunções paradoxais: a “conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar, da sabedoria com a estupidez, da tragédia com a comédia, do nascimento com a morte, da afirmação com a negação” (MIRANDA, 2002, p. 59-60).

Contudo, essas conjunções podem transformar-se numa reafirmação de estruturas já postas, especialmente no caso de uma ordem socialmente injusta. Isso é, a experiência de inversão trazida pelo Carnaval apresenta o risco de não só se tornar inócua, mas de ser um fugaz respiro de novos ares, reforçando o *status quo* a longo prazo diante do retorno descansado à aclimação de costumes já sedimentados. Diante desse risco de regresso, Charles Taylor prefere abordar o carnaval a partir da antropologia da performatividade e da experiência de Victor Turner – que já trabalhou no Museu Nacional do Rio de Janeiro – e não por meio da proposta bákhiana.

Segundo a apropriação tayloriana do pensamento do antropólogo Turner, as festas religiosas, especialmente o Carnaval, apontam para uma liminaridade e tensionamento social que dinamiza a sociedade e constitui a experiência por ele chamada de *communitas*. A *communitas* se expressa ritualmente. A prática carnavalesca ilustra essa experiência porque acontece de maneira coletiva por performatividade e não por normas jurídicas. A liminaridade preconizada por Turner é um jogo entre estrutura social e antiestrutura. A festa do Carnaval faz esse jogo ao tensionar liminarmente a vida social, tornando “a estrutura (social) menos fechada em si mesma, ao mesmo tempo em que lhe permitia aproveitar a energia da antiestrutura, a fim de renovar-se” (TAYLOR, 2010, p. 53).

Vimos esse processo no desfile de Carnaval de 1989 quando o GRES Beija-Flor, de Nilópolis, apresentou o enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia”. No carro abre-alas havia a imagem do Cristo Redentor como um patrimônio cultural e monumento histórico de significação múltipla como símbolo da cidade e do povo do Rio de Janeiro. O cardeal-arcebispo do Rio

de Janeiro, Dom Eugênio de Araújo Salles, proibiu, no entanto, o uso dessa imagem por conta do contexto “profano” do Carnaval. Diante dessa proibição, a solução do carnavalesco Joãozinho Trinta foi espetacular. Ele ressignificou o sentido político-cultural do Cristo Redentor. Ressignificação que consistiu paradoxalmente em transformar o monumento do Cristo Redentor de símbolo do Rio como uma referência espiritual e cristã diante das injustiças sociais.

No caso acima, uma ação carnavalesca recuperou um sentido espiritual do monumento imagem do Cristo Redentor que não estava na concepção original do enredo da Escola de Samba. Um sentido que veio como contraposição à posição jurídica do Cardeal-Arcebispo, detentor da tutela da imagem. Ao cobrir a imagem do Cristo Redentor com uma lona preta, como se fosse um saco de lixo, e colocar na imagem uma faixa com os dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós!”, bem como, colocando ao redor desse carro alegórico muitos integrantes fantasiados paradoxalmente como mendigos, Joãozinho Trinta fez dessa imagem proibida a expressão orante de um clamor por justiça de um marginalizado, o Cristo, para outros marginalizados, os mendigos. O ponto central dessa inversão foi a faixa com a oração impactante num contexto cenográfico de solidariedade com os mais pobres, denunciando a insensibilidade sociocultural dos representantes institucionais da sacralidade.

Ao resgatar um sentido espiritual da imagem que o próprio Cardeal não evocara em seu argumento jurídico de propriedade, a profanação carnavalesca revela o caráter emancipador de uma festa popular em sua ação subversiva e crítico-criativa. A contra-hegemônica carnavalesca, a partir dos “de baixo”, opera pelo dinamismo da *communitas* em sua diversidade antiestruturante da ordem social, numa regeneração da vida em que “o festivo permanece como um nicho em nosso mundo, no qual o (supostamente) transcendente pode irromper em nossas vidas, como quer o tenhamos organizado em torno de compreensões imanentes da ordem” (TAYLOR, 2010, p. 608).

Desse modo, a arte produzida coletivamente num ritual indica a necessidade de uma ampliação, de uma abordagem estética da cultura como compreensão da realidade como acontecimento e não como um produto caracterizado por sua “beleza”. Na modernidade,

a retratística acabou privilegiando a individualidade burguesa das classes eruditas e secularizadas, em detrimento das manifestações populares. No entanto, a *communitas* está mais presente na construção simbólica religiosa, pois há uma relevância social desses símbolos na vida popular, marcando sua identidade cultural. Por isso, uma ressignificação da estética kantiana permite olhar para os ritos religiosos como uma compreensão poética de mundo.

O valor estético das manifestações culturais

Esse olhar é possível quando se tem uma abordagem ampla do valor estético de manifestações culturais, sobretudo daquelas que se perdem em sua origem coletiva, tradicional e sem assinatura; manifestações que se assiste distraidamente e sem holofotes ou autógrafos (VATTIMO, 2002, p. 83) e como expressão de um estilo de vida comum. Exemplifiquemos isso com a origem religiosa do carnaval, que não há de ser sublinhada de tal maneira que se pretenda uma ortodoxia que capitule o mais vivo dessa manifestação “pra tudo se acabar na quarta-feira”, conforme o samba de Martinho da Vila, que continua: “Mas a quaresma lá no morro é colorida/Com fantasias já usadas na avenida/Que são cortinas/E são bandeiras/Razões pra vida/Tão real da quarta-feira”.

A esfera religiosa é um fundo musical do qual muitos de nossos contemporâneos são desafinados, mas isso não significa uma perda para eles porque tal fundo musical, além de difuso, não é uma marca essencial do processo cultural em países desenvolvidos do Hemisfério Norte. Diferentemente desses países, no Brasil, nosso maior desafio não vem dos protagonistas das manifestações populares, mas do risco de folclorização de uma manifestação cultural, mesmo daquelas manifestações de origem e de fundo religioso, por interesses exclusivamente comerciais e turísticos, como se um produto cultural fosse vendido como enfeite de eventos em geral. A espetacularização (DEBORD, 1992) é redutora da complexidade cultural e estética de um povo em sua música, facilitando a sua vendagem numa unidimensionalidade exótica, o que evoca uma postura de tipo colonialista.

Acompanhando a atual fabricação midiática de “belezas”, temos no risco da domesticação turística o maior desafio às manifestações culturais feitas de baixo para cima, a partir do povo.

Com a ordem burguesa napoleônica, houve a proibição da festa e do carnaval, no entanto, sem o uso da força, a indústria cultural domesticou sutilmente a aleatoriedade e salutar confusão das festas populares. Domesticação que veio acompanhada por ingressos caros e pela delimitação de espaços privativos e assépticos para se assistir um produto técnico, apesar de seu caráter cultural, na linha da crítica de Rousseau a espaços não-republicanos.

Nesta mesma linha, em sua preferência pela cultura dos “de baixo”, Boal repensou a dicotomia conceitual clássica entre o erudito e o popular. Para tanto, ele distinguia o popular e o erudito da seguinte maneira: o erudito é conhecer a cultura popular de outro povo. Um alemão que conheça samba é erudito e um brasileiro que conheça a música de Beethoven é erudito. Assim, o fundador do Teatro do Oprimido rompe com uma separação entre o popular e o erudito em sua interpretação elitista e faz dessa separação algo estéril diante da efetiva relevância de uma produção cultural. Tratando-se de teatro em espaços abertos e com compromisso com a democracia, o Teatro do Oprimido ilustra bem o valor da cultura popular e não elitista da proposta do teatrólogo Augusto Boal.

Na perspectiva acima de “cultura popular”, a ressignificação cultural do carnaval transformou o sentido de uma festa ao fazê-la sair dos salões dos clubes de elite para o encontro com o povo nas ruas. Esse processo de recriação original de uma manifestação cultural europeia com o samba vindo dos morros foi uma construção popular da identidade nacional distinto da mesma busca por vias eruditas e antropofágicas dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922, conforme a proposta de Boal, ainda que as escolas de samba tivessem surgido no final dessa década de 1920. Por isso, afirma a historiadora Soihet:

O processo de predomínio da cultura popular no carnaval carioca consolida-se com as escolas de samba, que teriam surgido em fins da década de 1920, quando ocorreu uma concentração maior da população pobre nos morros e nas áreas suburbanas. Os componentes das escolas de samba provinham das camadas mais baixas da população (SOIHET, 1998, p. 159).

Nessa inversão sociocultural entre a estrutura elitista e a antiestrutura popular, o carnaval chega à rua e encontra o samba que desce dos morros. Há, então, uma mudança radical para um

espaço público e aberto. Infelizmente, com a espetacularização da indústria cultural, o carnaval voltou aos muros. A indústria cultural organiza e financia o lazer, delimitando-o espaço-temporalmente em instituições destinadas para esse serviço.

Ao contrário do carnaval de rua, há manifestações culturais, artísticas e religiosas institucionalmente representadas, como em museus, que restringem seu espaço para que os crentes ou os que pagam assistam especialistas na competência de seu serviço exclusivo. Na República, contudo, Rousseau considerava fundamental de que tudo seja visto por todos, ou seja, em espaços abertos ao público:

[...] as peças teatrais são encenadas em lugares fechados, parecidos com uma prisão. Ora, se a própria encenação é um jogo de faz de conta, distante do real, imitação e fingimento são palavras de ordem e mais nocivo ainda é a clausura, distante da natureza. A encenação da virtude a céu aberto, próximo ao natural, com os próprios espectadores participando com cantos e um enredo bem próximo da cultura popular, eis os ingredientes dessa obra produzida por Rousseau, que tão fortemente corrobora com sua crítica ao teatro (BUGANO, 2010, p. 7).

Em que pese a perspectiva rousseuniana, a indústria do entretenimento comercializou o carnaval e o tornou um pacote a ser vendido para turistas. Com a sua espetacularização turística, o desfile das Escolas de Samba se tornou um lugar de competências profissionais a ser assistido presencialmente por quem consegue pagar. Daí o relato crítico de Luiz Carlos Magalhães diante do esvaziamento do papel do samba vindo dos morros nos desfiles atuais:

Tenho medo que a bateria se transforme numa massa sonora, e o samba acompanhe isso. Esses dois elementos têm uma função secundária hoje, são acessórios. O carnaval mudou de dono. Antes, era o sambista. Hoje ele é apenas um personagem do carnaval. Em ala dos compositores tem muita gente da classe média. Não é errado, mas perde a identidade. Os compositores de morro não podem entrar na briga porque não tem “bala” pra isso. É uma democracia excludente em função da disputa. O samba ficou descaracterizado, burocrático. Lá nos primórdios, o carnaval não tinha nada a ver com samba, mas eles se juntaram e se tornaram filhos sem pai. (MARQUES, 2010).

Por essa burocratização domesticadora, a festa do Carnaval – como um monumento político-cultural que não é feito de pedras – passa a ser monopólio de técnicos e se transformam em produto comercial do mesmo modo que a arte consumida em lugares fechados, como museus e teatros. Comparativamente aos especialistas de igrejas e museus, os atores da cultura popular são como religiosos sem clero e artistas sem teatro.

Uma abordagem estética da cultura não deve menosprezar a construção coletiva de um povo, no caso do Carnaval, em sua mais importante expressão de resignificação, conforme vimos acima com a emergência das escolas de samba; pois, mesmo a transformação do Carnaval em espetáculo, não consegue impedir o impulso subversivo da *communitas*, sempre presente, como vimos com o desfile da Beija-Flor de 1989. Uma visão de mundo tradicional e nem sempre escolarizada não exclui uma autotransformação coletiva, “na criação de modos sempre novos de (uma coletividade) entender-se” (VATTIMO, 2005, 143). Para além da objetivação sociológica de um fenômeno cultural, importa aqui enfatizarmos um modo plural, potente e democrático de se mobilizar politicamente os afetos coletivos.

A ornamentalidade cultural

Para essa autotransformação cultural é decisivo encontrarmos “um estilo que pretende validade cultural na época do ornamento plural” (VATTIMO, 1992, 77). A ornamentalidade, como qualidade do enfeite, evoca a contingência de algo não essencial, algo frágil e periférico. Esse conceito é atribuível ao caráter ontológico das circunstâncias de uma política-cultural marcada pelo devir, pelo acontecer.

Há uma secularização da estética clássica pela pós-aurática e atual intensificação da cultura de massa. Essa secularização acompanha uma leitura inessencial e, assim, ornamental da arte. Coextensivo ao conceito de “ornamentalidade” (VATTIMO, 2002, 82), a “monumentalidade” é um conceito vattimiano que se escora no lema de Hölderlin: “o que permanece, fundam-no os poetas” (VATTIMO, 2002, p. 82). A monumentalidade, então, evoca o resíduo do que historicamente permanece “não pela sua força, mas pela sua fraqueza” (VATTIMO, 2002, p. 83).

Essa permanência residual, porém, não se pauta pelo tempo cronológico. A ruína do monumento é medida pelo enfraquecido de sua relevância histórica e político-cultural. Um monumento é, por definição, “histórico”, tornando redundante a expressão “monumento histórico”, em que pese a ambivalência dessa sua relevância histórica. O tempo esculpe o caráter residual de um monumento feito ruína. A monumentalidade transparece sua ruína como passagem e perda de um evento, temporalmente enfraquecido política e culturalmente. Assim, o acontecimento, que hoje faz história, não participa mais do movimento, ora enfraquecido, do significado histórico subjacente à fraqueza de determinado evento registrado em um monumento (VATTIMO, 2002, p. 83).

Vimos isso no conjunto de eventos recentes de derrubada de estátuas que homenageiam colonizadores e racistas. Afinal, manter em pé tais estátuas indica e reforça resquícios do valor desses ideais ainda hoje? Em caso afirmativo, o que fazer? Destruir essas estátuas ou recolocá-las em museus, configurando-as propriamente como “ruínas”? Junto a esse caráter enfraquecido de monumentos, há outros que denotam a força simbólica e a atualidade de lutas históricas, como àqueles que representam as lutas contra a colonização e o racismo.

De qualquer modo, diante da ambivalência histórica acima, a monumentalidade, como contraponto a uma essência cultural transhistórica, também favorece uma recontextualização atual do significado de ações político-culturais diante de valores sociais. Daí o conceito “monumentalidade” como uma metáfora da abertura histórico-cultural ao acontecimento. Acontecimento que surge de maneira estranha, configurando uma história e reconfigurando uma cultura, como a oxigenação vitalizante de uma queda d’água.

A melhor maneira de se traduzir essa vitalidade é pela arte. A frase de Hölderlin, “o que permanece, fundam-no os poetas” (*apud* VATTIMO, 2002, p. 82), seria então lida como a importância de uma monumentalidade desde um viés estético. Vemos essa monumentalidade, em seu aspecto político-cultural, na maneira de um povo festejar, como no Carnaval. Na festa do Carnaval, a cultura popular, dos de “baixo”, expressa essa fraqueza histórico-cultural, demandando sua proteção especial diante da voracidade dos de “cima”, que seria o risco de espetacularização turística e seu

subsequente desenraizamento contextual; daí o valor de conceber o caráter “monumental” de uma manifestação cultural no longo ciclo de uma história que é tecida por novos acontecimentos, mas sempre em vista de um processo educacional que valorize as matrizes de identidade cultural para as novas gerações.

Essa proteção jurídica de uma manifestação não significa, contudo, uma busca de pureza essencial da manifestação. O registro de um bem imaterial não é para restringir uma contínua ressignificação de um processo cultural coletivo, mas para proteger uma coletividade diante da indústria cultural. Logo, o registro não visa negar uma vitalidade cultural, sempre transformadora, a partir de dentro de suas matrizes, numa autotransformação cultural para além do monopólio epistemológico em cultura ou em “estética” de museólogos.

Desse modo, instituições governamentais que são responsáveis pela preservação cultural, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), trazem critérios estéticos que reforçam o poder “clerical” de especialistas, agora com seus rigores metodológicos de produção de saber, que podem esvaziar ou não a capacidade popular em seu destino soberano. Democratizar essas instituições seria um antídoto à negação dessa auto-soberania popular em sua autotransformação cultural.

Reforçamos que nosso ponto não é ser contra especialistas em culturas, e sim, dar o protagonismo aos agentes populares das manifestações culturais de rua. A objetivação epistemológica de um fenômeno cultural, retirando da coletividade seu protagonismo cultural, pode não favorecer a ressignificação histórica de uma manifestação cultural como acontecimento vivo e imprevisível teoricamente, que escapa aos padrões autorreferenciais de análise de uma dinâmica criativa de uma coletividade construir o próprio sentido de mundo.

Questões políticas que versam concretamente sobre a vida cultural passa pela tradição revigorada da dinâmica de uma coletividade protagonista em sua recriação e resistência a processos de espetacularização pela indústria dita “cultural”. Uma tradição cultural implica num viés estético de ressignificação cultural como ampliação poética de construção de mundo pela abertura ao

estranho, como aos refugiados, trazendo uma oxigenação e riqueza culturais como construção identitária histórica e historicizável de um grupo social. O maior critério de valorização cultural é a sua potência semântica de ampliação de nossas imagens de mundo, articulando e compreendendo novos valores.

Considerações finais

Em nossa recuperação do conceito vattimiano de “monumentalidade”, tivemos em vista uma validação “monumental” da manifestação do Carnaval. Essa perspectiva a uma autocompreensão estético-cultural do que somos enquanto “brasileiros”. Nossa literatura e nossas festas podem não ter amplitude universal, mas expressam o que somos e como nos compreendemos. Manter viva uma cultura, nossa e comum, olhando proximamente quem somos, gera uma visão de mundo mais alargada porque pluraliza e amplia a sensibilidade em geral, esvaziando um modo de validação desde perspectivas transhistóricas.

Referências:

- BÁKTHIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BÁKTHIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, W. A obra de arte *na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 90-107.
- BUGANO, T. R. N. *Retorno à inocência: uma investigação da filosofia de Rousseau à luz da ópera “O adivinho da aldeia”*. 2010. Disponível em: <https://revista.fajopa.com/index.php/contemplacao/article/view/6/7> Acesso em: 05 jul. 2021.
- COMAROFF, J.; COMAROFF, J. *On revelation and revolution – Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.
- COX, H. *A festa dos foliões*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- DA MATTA, R. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan 1991,

- DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- HABERMAS, J. Notes on Post-secular Society. *New Perspectives Quarterly*, Malden (USA), v. 25, n. 4, p. 17-29, 2008.
- MAHMOOD, S. Cultural Studies and Ethic Absolutism: Comments on Stuart Hall's ‘Culture, community, nation’. *Cultural Studies*, v. 10, n. 1, p. 1-11, 1996.
- MARQUES, G. *Qual é o futuro? Descaracterizado ao longo do tempo, samba-enredo vive uma fase ‘acelerada’*. 21 dez. 2010. Disponível em: <http://www.sidneyrezende.com/noticia/114205+qual+e+o+futuro+descaracterizado+ao+longo+do+tempo+samba+enredo+vive+uma+fase+acelerada> Acesso em: 12 ago. 2021.
- MIRANDA, I. D. Gil Vicente e o teatro medieval: a carnavalização em O Auto da Barca do Inferno. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 24, n. 1, p. 59-66, 2002. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/2404/1691> Acesso em: 21 ago. 2021.
- RORTY, R. *Filosofia como política cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- RORTY, R. *Ironia, Contingência e Solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- RORTY, R. *Philosophy and social hope*. London: Penguin, 1999.
- SOIHET, R. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- TAYLOR, C. *Uma era secular*. São Leopoldo: UNISINOS, 2010.
- VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Relógio D'Água: Lisboa, 1992.
- VATTIMO, G. O fim da filosofia na idade da democracia. In: PECORARO, R. *Nihilismo e (pós)modernidade: Introdução ao “pensamento fraco” de Gianni Vattimo*. São Paulo: Loyola, 2005.

VATTIMO, G. O belo como experiência comunitária. *In*: PAIVA, R. (org.). *O retorno da comunidade*. Mauad X: Rio de Janeiro, 2007.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Martins Fontes, São Paulo, 2002.