UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO - FAED
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

"NA TELA DA TV, NO MEIO DESSE POVO": OS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS NO MERCADO DE BENS SIMBÓLICOS

WILLIAN TADEU MELCHER JANKOVSKI LEITE

FLORIANÓPOLIS, 2016

WILLIAN TADEU MELCHER JANKOVSKI LEITE

"NA TELA DA TV, NO MEIO DESSE POVO": OS ENREDOS DAS ESCOLAS DE SAMBA DE FLORIANÓPOLIS NO MERCADO DE BENS SIMBÓLICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História – Área de Concentração: História do Tempo Presente.

Linha de Pesquisa: Linguagens e Identificações

Orientador: Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer

FLORIANÓPOLIS
2016

L533t Leite, Willian Tadeu Melcher Jankovski
Na tela da TV, no meio desse povo: os enredos das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos / Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite. - 2017.
149 p. il.; 29 cm

Orientador: Rafael Rosa Hagemeyer
Bibliografia: p. 121-126
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação - FAED, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2017.

1. Carnaval – Brasil. 2. Televisão – Brasil - História. 3. Florianópolis (SC) – História. I. Hagemeyer, Rafael Rosa. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD: 981.641 – 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

Willian Tadeu Melcher Jankovski Leite

“Na tela da TV, no meio desse povo”: os enredos das escolas de samba de Florianópolis no mercado de bens simbólicos

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca julgadora:

Orientador: _____
Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro: _____
Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt
Universidade Federal de Santa Catarina

Membro: _____
Prof. Dr. Emerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 9 de dezembro de 2016.

“Ô abre-alas
Ainda somos do Rosa de Ouro
O carnaval da cidade é um tesouro
Que nunca ninguém nos pode roubar
Não rouba, não!
Pois no Estácio
Famoso reduto de gente bamba
Nasceu a primeira escola de samba
Que é rancho, é sociedade, é cordão”

(Caetano Veloso – Enredo de Orfeu)

AGRADECIMENTOS

Nos agradecimentos de meu Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em História, atentei que agradecer é um exercício de memória e que lembrar os momentos marcantes de uma trajetória é sentir de maneira profunda a frase célebre de Antoine de Saint-Exupéry: “Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós. Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós”. Na ocasião, fiquei preocupado, pois muitos poderiam ser lembrados e as linhas de agradecimentos poderiam ser injustas. Se cometi eventuais injustiças, até hoje não as descobri. Porém, somo estas razões à solidão das agruras de uma pós-graduação, bem menos compartilhadas do que as do nível acadêmico anterior, para justificar minha limitação a agradecimentos protocolares.

Ao povo do Estado de Santa Catarina, que financiou meu curso através do duodécimo dos impostos recolhidos destinado à Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Aos colegas de mestrado, ao corpo discente e aos técnicos universitários da UDESC.

À minha mãe, Venina Maria Melcher.

Ao Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer, pela orientação e compreensão.

Ao Centro de Ciências da Administração e Socioeconômicas (ESAG), onde trabalho, pela gentileza de compreender e colaborar diante das dificuldades para a realização deste curso, na figura da Coordenadora de Serviços Gerais, Fabiana Teixeira da Rosa, e do Diretor Administrativo, Aroldo Schambeck.

À Liga das Escolas de Samba de Florianópolis (LIESF), pela disponibilização de parte das fontes consultadas.

Ao Diretor Administrativo da LIESF, Renê Raul Justino, o Barãozinho, pela amizade e parceria na cópia dos DVDs sem os quais esta pesquisa seria inviável.

À Kamila Maria, pela paciência de monge.

RESUMO

O modelo de carnaval narrativo inventado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro na década de 1940 chegou a Florianópolis no final da década de 1970. Na década de 1980, esta forma de desfilar e contar histórias passou a ser transmitida pela televisão. Este trabalho busca compreender como as escolas de samba de Florianópolis, manifestações das camadas populares, se inseriram no mercado de bens simbólicos e as constantes adaptações e estratégias de inserção. O modo de narrar das escolas de samba passa por diversas transformações a partir da década de 1990, que estão ligadas à produção direcionada também para o espetáculo televisivo. As principais fontes analisadas são os registros audiovisuais dos desfiles produzidos em transmissões ao vivo por emissoras de televisão, além de letras de samba, roteiros de desfile, sinopses de enredos e notícias jornalísticas, buscando perceber como estas criam mecanismos de legitimação e consagração e como ocorrem, em via de mão dupla, trocas simbólicas que modificam o narrar da escola de samba e o narrar da televisão sobre a escola de samba. Esta história é contada em três capítulos. No primeiro, é apresentada a formação do modelo de carnaval narrativo no Rio de Janeiro e sua consolidação em Florianópolis. No segundo, são discutidas as transmissões de televisão do carnaval local. Por fim, o terceiro capítulo discute as transformações nas narrativas carnavalescas na capital catarinense.

Palavras-chave: Escolas de Samba. Televisão. Narrativa. Popular. Bens Simbólicos.

ABSTRACT

The type of narrative carnival created by Rio de Janeiro's samba schools in the 1940s arrived in Florianópolis by the end of the 1970s. In the 1980s, this form of parading and telling a story began to be broadcast. The present work seeks to understand how Florianópolis' samba schools, as a manifestation of the popular classes, insert themselves in the market of symbolic goods, as well as their innovation and adaptation strategies. The way the samba schools tell a story changed significantly in the 1990s, mainly due to its relationship to the broadcasting of such spectacles. The main sources analyzed in the present work are audiovisual records of the parades produced for live television, samba lyrics, parade scripts, synopses of the plots, and press cuts, in order to perceive how such elements create mechanisms of legitimation and how symbolic exchanges occur, in a two way street, thus transforming samba schools' narration and television's narration on samba schools. The present work is divided in three chapters. In the first chapter, the formation of the narrative model in Rio de Janeiro is presented, along with the consolidation of such a model in Florianópolis. In the second chapter, television broadcasts of the local carnival are discussed. At last, the third chapter addresses the narrative transformation of the carnival in Florianópolis.

Keywords: Samba schools; television; narrative; popular; symbolic goods.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Manifestação contra o cancelamento dos desfiles de 2013 47

Figura 2 – A escultura de Gustavo Kuerten 58

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

1 **A FORMAÇÃO DO MODELO NARRATIVO DE DESFILE DE ESCOLA DE SAMBA**.....37

1.1 DOS SAMBAS DE TERREIRO AO ENREDO E SAMBA-ENREDO..... 40

1.2 A CONSOLIDAÇÃO DO MODELO DE CARNAVAL NARRATIVO EM FLORIANÓPOLIS.....48

2 **FINANCIAR E PRODUZIR, DESFILAR E TRANSMITIR: DILEMAS DA TRANSMISSÃO TELEVISIVA DE CARNAVAL EM FLORIANÓPOLIS**.....61

2.1 A TRANSMISSÃO ESPORTIVA COMO INSPIRAÇÃO PARA A TRANSMISSÃO DE CARNAVAL 77

2.2 O DESFILE COMO ACONTECIMENTO TELEVISIONADO..... 80

2.3 A QUEBRA DE UMA ESCULTURA E A ANTI-APOTEOSE REVELADORA DO MISE-EN-SCÈNE 87

3 **NOVOS RECEPTORES, OUTRAS FORMAS: A NARRATIVA DE ESCOLA DE SAMBA NA TELEVISÃO**.....97

3.1 A TRANSMISSÃO ESPORTIVA COMO INSPIRAÇÃO PARA A TRANSMISSÃO DE CARNAVAL 103

3.2 COMPLEXIFICAÇÃO E ADENSAMENTO DOS ENREDOS..... 108

3.3 PARA OS JURADOS E PARA OS TELESPECTADORES: A FUNÇÃO DO “BOOK” NAS ESCOLAS DE SAMBA.....111

CONSIDERAÇÕES FINAIS 117

REFERÊNCIAS.....121

ANEXOS 127

INTRODUÇÃO

Em diversos meios de comunicação do Brasil – em especial, a televisão – as escolas de samba ganham espaço crescente conforme os festejos de Momo se aproximam. As transmissões de desfiles de escolas de samba tomam conta da programação da principal emissora de televisão do país durante os quatro dias de Carnaval, se estendendo à apuração das notas e às comemorações das campeãs. No tempo presente, é impossível dissociar escolas de samba e televisão nas principais cidades brasileiras. Disto, impõe-se como uma relevante discussão, dada a penetração social e o enraizamento cultural das narrativas construídas pelas agremiações carnavalescas, a análise das transformações que um texto de enredo de descola de samba sofre até se tornar um desfile transmitido pela televisão. Por outro lado, é necessário mapear o processo de consolidação desse formato de narrativa e transmissão televisiva e a interligação entre o narrar da escola de samba e o narrar da televisão.

A relação entre as escolas de samba e a televisão é citada *en passant* por diversos autores. Cavalcanti (1999, p. 84) constata que, para os desfiles cariocas, “a televisão teve papel original, a um só tempo indício de popularidade e fator de popularização”. Esta dissertação vai ao encontro de alguns trabalhos de observação da produção de carnavais de escolas de outras cidades que, em geral, destacam que na divulgação da narrativa do enredo é marcante a “gravação em cd do samba-enredo escolhido em concurso interno e a sua divulgação através dos meios de comunicação (...), assim como a transmissão dos desfiles” (BLASS, 2007, p. 59). No entanto, estudos específicos sobre a narrativa de escola de samba são raros.

Se Pesavento (2008, p. 12) ensina que os historiadores, em seu ofício, “munidos de conceitos que lhes permitem realizar escolhas e recortes na realidade passada, a ser investigada, (...) selecionam temas e os constroem como objetos, problematizando-os, ao levantar questões e formular problemas”, é indissociável desses procedimentos a busca por conhecimentos novos, que permitam, mesmo que de maneira extremamente localizada, avanços no conhecimento científico. Neste sentido, lido com temática pouco estudada em nível nacional (a relação entre escolas de samba e televisão) almejando expandir os estudos sobre as escolas de samba de Florianópolis, ainda muito pouco abordados pela historiografia, limitando-se ao “trabalho fundador” de Tramonte (1996) e a alguns (poucos) estudos de menor repercussão. Com este trabalho, pretendo suprir uma demanda de produções acadêmicas sobre as escolas de samba da cidade, cujo número permanece ínfimo apesar das inúmeras discussões possíveis e da enorme quantidade de fontes disponíveis, avançando na compreensão da engenharia narrativa das escolas de samba e seu universo de representações.

A disputa entre as escolas de samba do Rio de Janeiro já era transmitida nacionalmente em meados da década de 1970, ganhando relevo na década seguinte, pois “foi a vez do meio artístico ser incorporado aos desfiles, motivo de um grande aumento na audiência, aliado ao fato de que nesta época o alcance da TV já era de mais de 75% do território nacional” (SOUZA, 2004, p.19). Em Florianópolis, ocorreram transmissões durante quase toda a década de 1980, porém só foi possível ter acesso a registros audiovisuais de transmissões a partir do carnaval de 1989. Após uma transmissão nacional pela OM TV em 1993, o interesse cresceu e tornou a divulgação em nível estadual ininterrupta.

É por volta desta data que se inicia o recorte temporal específico que este trabalho percorre, sem se furtar a percursos temporais anteriores necessários para um debate completo. Transmitidos por diversas emissoras até 2005, no ano seguinte os desfiles passaram a ser transmitidos exclusivamente pela RBS TV, em nível estadual. Esta emissora é afiliada da Rede Globo, que transmite os dois desfiles de maior repercussão nacional (Rio de Janeiro e São Paulo). Numa análise prévia das fontes audiovisuais, percebe-se gradativo alinhamento às escolhas e ao *mise-en-scène* da transmissão nacional. O recorte temporal adotado permite a comparação de quadros de diferentes momentos, antes e após o monopólio da RBS TV. No acervo da Liga das Escolas de Samba de Florianópolis, originalmente reunido pelo colecionador Rodrigo Darosci, estão disponíveis transmissões de todos os anos do carnaval local desde 1990, além de excertos pontuais da década de 1980. Também obtive acesso a todos os sambas, alguns textos de enredos e, a partir de 2010, às justificativas dos jurados.

O formato de desfile de escola de samba consagrado na atualidade tem como fio condutor o enredo. Trata-se de uma história ou tema que será apresentado nas diferentes expressões artísticas do desfile. Seu ponto inicial é um texto preparado por profissionais contratados por cada agremiação. A partir desse texto, serão criados o samba-enredo, as alegorias, fantasias e outros elementos performáticos. Todo este trabalho chegará a milhares de telespectadores passando por uma releitura: a transmissão televisiva.

O percurso deste trabalho tem como início uma questão central: como a inserção dos desfiles das escolas de samba de Florianópolis em um mercado de bens

simbólicos acarreta mudanças no modo de narrar próprio das agremiações carnavalescas? Para respondê-la, será necessário compreender a relação entre o que chamarei de “esferas narrativas” dos desfiles das escolas de samba. Estas esferas narrativas são: o enredo desenvolvido em texto (sinopse), o samba-enredo, o enredo desenvolvido plasticamente e a transmissão televisiva. Buscou-se, durante a pesquisa, identificar e mapear as etapas de produção, características específicas e representações presentes em cada esfera especificamente, bem como as interações entre os processos analisados. Com isto, pretendeu-se compreender “o sistema de produção de bens simbólicos e a própria estrutura destes bens” (BOURDIEU, 2007, p. 99).

Ao se debruçar sobre a narrativa de escola de samba como problema de pesquisa, o historiador encontra, de partida, dois aspectos elementares que devem ser dissecados antes que se passe ao exame de problemas subjacentes. São eles o ciclo de construção do carnaval ao qual à narrativa está subordinada e a formação histórica desse modelo de narrativa. Não me aterei à noção de duração social – “esses tempos múltiplos e contraditórios da vida dos homens que não são só substância do passado, mas também a matéria da vida social atual” (BRAUDEL, 1965, p. 9) – a partir da qual seria possível possível organizar elementos tão abstratos e dispersos no conjunto da atividade social que envolve as escolas de samba, porém terei em vista que o tempo cíclico da escola de samba e o tempo da sua formação histórica coexistem e demandam a compreensão destas agremiações como organismos vivos e não fixos em um modelo imutável.

Esta divisão nos leva a dois caminhos diferentes, contudo indissociáveis: a descrição de um modelo

narrativo e seu processo de produção, que sofrem poucas alterações desde a década de 1940 – o “ciclo carnavalesco” de Leopoldi (1978), do qual falaremos mais adiante – comportando-se com significativas permanências características na longa duração e uma série de nuances, acontecimentos e construções narrativas, mais variantes em seu conteúdo do que na estrutura que as suporta, como matizes de curta duração que não afetam as características gerais. Imaginemos o problema de pesquisa acerca da narrativa de escola de samba como os contornos da costa de um determinado espaço geográfico representado em uma foto de satélite. Avançamos nossa visualização a uma praia específica, onde percebemos movimentos, certos tipos de ondas, formações, cores, natureza: estamos em um período selecionado do processo histórico do carnaval. Direcionamos o olhar a uma fotografia em solo e recortamos a imagem de uma onda específica. Estamos, então, em um desfile de escola de samba, onda que se forma no início de um ciclo anual e deságua na areia de um carnaval e cujos contornos e movimentos estão relacionados a outros elementos da paisagem. No entanto, esta onda não é independente: ela está relacionada ao restante da paisagem e a ela se conforma, por maiores que sejam as variações de suas características específicas. Num tempo significativo decorrido, as escolas de samba se mantêm sob um mesmo padrão de práticas, condutas e produções culturais.

Contudo, relações recorrêntes não denotam imobilidade, como veremos. Há uma série de acontecimentos e transformações a serem narrados acerca da invenção do modo de narrar das escolas de samba contemporâneas, através das variações

encontradas na tessitura da vida social. Nos termos de Prost (2008, p. 213-5), temos quadros, descrições situadas no tempo e no espaço, mas que tem a função de sugerir uma narrativa, como percurso no tempo que evidencia a formação desse quadro num plano cronológico. Isto é possível porque, segundo o próprio Prost, há uma temporalidade precedente a qualquer quadro e é a partir desta temporalidade que ele deve ser pensado, o que faz com que estes modelos de prática historiográfica não sejam rígidos e seja possível encontrar formas mistas.

No carnaval, enredo é o nome dado à narrativa da escola de samba em seu formato consagrado na atualidade. Complexa trama de representações e leituras, é o mais abstrato dos quesitos em julgamento, por se tratar da sobreposição de camadas narrativas oriundas de expressões artísticas concomitantemente independentes e interligadas: o samba-enredo, as alegorias, as fantasias e as coreografias. Trata-se de uma construção similar – por critérios diferentes – às do historiador que escolhe o enredo como o "fio condutor mais inteligente, a identificação de um sentido que permita hierarquizar as sequências selecionadas e estruturar sua montagem" (PROST, 2008, p. 226). No mesmo sentido, a "seleção do fato, sua construção, os aspectos selecionados e o valor que lhes é atribuído dependem do enredo escolhido" (PROST, 2008, p. 220). Por serem, em sua maioria, narrativas de caráter histórico e terem uma capilaridade social muito desenvolvida, devem ser observadas com cuidado pelos historiadores, seja para a compreensão de discursos que concorrem com os produzidos na academia e, concomitantemente, expressam e colaboram para formar uma consciência histórica, seja para pensar na possibilidade de colaborar para essas narrativas a partir de seus critérios, mas respeitando suas especificidades

de linguagem. Não discutiremos diretamente esta última possibilidade, pois ela merece debate específico, partindo das críticas do sempre provocativo Hayden White (2010) ao pretenso realismo adotado pelos historiadores em sua narrativa tradicional e à sua omissão num mundo repleto de formas de narrar – como se ainda estivessem no século XIX – que se torna extremamente instigante quando pensamos no universo audiovisual, incluindo o espetáculo promovido pelas escolas de samba.

O aparecimento de um modelo regrado e relativamente rígida na elaboração artística dos desfiles de escolas de samba é o momento de formação de um modelo de desfile carnavalesco menos espontâneo e com teor narrativo explícito, que iria caracterizar definitivamente (pelo menos até o momento atual) os desfiles das escolas de samba, que substituíram o "náufrago" modelo elitista das grandes sociedades. É na transição entre as décadas de 1940 e 1950 que se conforma uma hegemonia do formato narrativo nos desfiles e, no que se refere a estas narrativas, é possível pensar numa estrutura de comportamento cíclico anual. Segundo Cavalcanti (1999, p. 12), há nas escolas de samba uma dimensão exterior (por ser mostrada ao público), composta por "tudo aquilo que se refere ao desfile) e uma interior, das práticas do samba e das recreações da agremiação. "A vida de uma escola transcorre nessas duas dimensões e seu marco básico é o desfile – auge e desfecho de um ciclo e reinício de outro", a ponto de prevalecer na memória "o tempo cíclico da festa: na fala e na memória, a menção à data é substituída pela referência aos enredos" (CAVALCANTI, 1999, p. 81).

Esse transcurso cíclico da vida da escola tem sua narrativa (enredo) como peça de extrema relevância, seja

pela maneira como adquire significado para público e componentes, seja por todo o trabalho girar em torno de sua construção. Mussa e Simas (2010), sem usar este termo, descrevem o modelo de narrativa em vigor entre as escolas de samba do Rio de Janeiro desde a década de 1950 a partir de duas acepções de enredo que existiriam no chamado "mundo do samba"[1]. A primeira é o enredo teórico, ou seja, o tema proposto pela escola, geralmente na forma de um texto chamado de sinopse. A outra é sua representação em elementos plásticos e performáticos. Há, portanto, um *enredo teórico* e um *enredo representado plasticamente*.

Tenho, desde trabalho anterior (LEITE, 2013), demonstrado minha discordância e reinterpretação dos conceitos destes autores sobre o *samba-enredo*. Por isto, cometerei a deselegância de uma autocitação extensa, porém relevante. Enquanto para eles o *samba-enredo* remete ao *enredo teórico*,

> aceito nas discussões a ideia de que o samba remete ao enredo teórico, mas não apenas a ele, pois é sensível a influência das transformações do enredo plasticamente desenvolvido (...) nas mudanças sofridas pelo samba-enredo ao longo do tempo. (...) Os próprios autores consideram fundamental a relação entre a representação do enredo teórico no samba e nos elementos plásticos para o conceito e a existência do samba-enredo (LEITE, 2013, p. 20)

Este é produto de uma operação na qual

[1] Leopoldi (1977, p. 34) afirma que "o mundo do samba é expressão corrente que circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica".

> o enredo (...) é apresentado pelo carnavalesco a um universo cultural específico e, nessa passagem, é novamente interpretado pelos compositores para a produção do samba, (...) [que] é sempre uma versão seletiva do enredo, que deve, no entanto, elaborar seus principais episódios ou ideias
> (VALENÇA, 1999, p. 35).

É desta ebulição cultural que nasce o *samba-enredo*, precedido por um *enredo teórico* e relacionado a um *enredo representado plasticamente*. Conforme Mussa e Simas (2010, p. 24), “é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola, que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços”. Estas *camadas narrativas* coexistem em uma ambivalência de significados: podem ser lidas separadamente ou em conjunto, sendo que em cada uma destas possibilidades produzirá um sentido diferente. Circulam entre a autonomia e a dependência uma vez que “não há relação de precedência entre o enredo plástico e o samba de enredo: ambos decorrem e devem expressar, da melhor maneira possível, o enredo teórico da escola” (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 24). É na sobreposição de camadas que se produz sentido no desfile e é deste conjunto que se forma a *narrativa* da escola de samba. Para quem assiste aos desfiles em casa, o que é possível desde meados da década de 1970 no carnaval carioca, há uma camada adicional, a da transmissão televisiva.

Desde sua adoção, no Rio de Janeiro em meados da década de 1940 e em Florianópolis na metade final da década de 1970, é possível perceber o comportamento das camadas narrativas com uma organização, coerência,

apresentando relações recorrentes entre realidades e massas sociais que se desgastam a partir das disputas entre diferentes agentes buscando a hegemonia num mesmo *campo* e das relações entre diferentes *campos* (o do carnaval, o da política e o da mídia, por exemplo) que disputam pelo domínio da influência sobre a produção deste bem simbólico que é o desfile de escola de samba. Perceber o comportamento recorrente das camadas narrativas e identificar momentos que possuem características gerais que permitam uma definição comum não se trata de negar os matizes artísticos e culturais desta manifestação de uma narrativa construída em coletividade, mas de perceber certos padrões que se repetem de maneira muito significativa. É evidente que há matizes importantes entre o carnaval de 1940 e o carnaval de 2015, pois o desenvolvimento da linguagem e da técnica alteram as expectativas e posturas do público. Contudo, a manutenção de um modo de narrar o enredo estruturado em alegorias, fantasias, coreografias e samba-enredo indica uma certeza dificilmente contestável da existência de uma expectativa do público para a prática deste modo de narrar num desfile de escola de samba, matizada pelas disputas internas e externas supramencionadas.

Esta matização está diretamente relacionada à natureza polissêmica dos desfiles de escolas de samba, que é evidenciada pela variedade de produtores envolvidos em suas diferentes etapas: pesquisadores, carnavalescos, compositores, coreógrafos, dirigentes e jornalistas, entre outros. Cada um deles contribui para uma ou mais camadas narrativas, que se acumulam e interagem na produção de sentido para o espectador. Do momento em que a definição de um tema começa a ganhar forma até a massificação do desfile pela televisão, estes agentes atuam como homens e mulheres que

“elaboram ideias sobre o real, as quais se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais que não somente qualificam o mundo como também orientam o olhar e a percepção sobre essa realidade” (PESAVENTO, 2008, p. 13). Ainda que entrem em ação diferentes representações, em seus mecanismos de construção temos as definições impostas pelo modo de narrar ao qual estão subordinadas. Perceber as diferentes representações e seus mecanismos de construção é um ponto instigante que decorre da questão central estabelecida. Contudo, esta questão é periférica do trabalho. O foco não é o discurso, mas a forma.

As representações presentes nos textos de enredos, sambas, desfiles e transmissões permitem identificar como diferentes atores – sobretudo no campo do *popular* na acepção de García Canclini (2008) – interpretam e dão sentido ao passado, afinal muitos enredos são narrativas de caráter histórico. Ao serem transformados em narrativa de uma celebração com características tão peculiares, o passado tem seu papel marcado como história “expressamente interpretada como tal, [porque] abstraindo-se dessa interpretação, ele não passa de material bruto, um fragmento de fatos mortos” (RÜSEN, 2001, P. 68). Não se trata de, nesta problematização, aderir a esta noção subjetivista de História, à qual o próprio Rüsen traz contrapontos, mas de considerar a consciência histórica expressa nas fontes como objeto de análise.

Se, a cada ano, as escolas de samba definem um enredo, que “é o fio condutor da letra e da melodia do samba, e vai orientar a criação e a execução dos trajes, o desenhos dos carros alegóricos, a escolha das cores e dos efeitos coreográficos” (MAGALHÃES, 1997, p. 26), suas características específicas permitem que essa

proposta de narrativa seja alterada e passe por diversas releituras. A congregação de códigos verbais e não verbais pode produzir resultados satisfatórios ou desastrosos para os objetivos da agremiação. Cabe lembrar que Enredo é um dos nove quesitos analisados por uma comissão julgadora que atribuirá notas a cada escola, consagrando campeã a que somar maior pontuação. O desfile das escolas de samba é uma competição e, além das dimensões já citadas, será necessário entender o papel dessa disputa em cada uma das esferas narrativas.

Portanto, está posto o desafio de entender as teias que se iniciam em "um texto que nasce sob a égide da necessidade e possibilidade de ser transformado em imagem carnavalizada, palavras que só encontrarão seu destino se escaparem da narrativa escrita e forem compreendidas em narrativa visual operística" (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 14-5) e, ao final de suas complexas etapas de transformação e releitura, serão alvo das transmissões televisivas, com seu papel de simultânea revelação e construção, afinal, "diante da realidade, existem uma escolha, pontos de vista, montagem e *mise-en-scène*" (KORNIS, 2008, p. 13).

A tendência à repetição e às fórmulas de sucesso (no caso, a do carnaval carioca) como fetiche por um padrão que se repete na forma de clichê (não me valho aqui do teor pejorativo que o termo costuma carregar), seja no modelo de carnaval narrativo em geral, seja na transmissão televisiva com a reprodução, nas exibições regionais, de todo o mise-em-scène feito por apresentadores e comentaristas cariocas, leva a uma analogia com o cinema como visto pelos pensadores da Escola de Frankfurt, com um exemplo bastante direto:

> Desde o começo do filme, já se sabe como ele termina, quem é recompensado e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é

> perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto.
> (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118)

Não é possível entender de maneira isolada as teias que se iniciam em um texto, se enredam por diferentes formas artísticas e terminam numa transmissão televisiva. Seja no quotidiano da escola de samba, nas arquibancadas do sambódromo ou no sofá da sala, o consumidor cultural aciona seus filtros culturais, conjunto de "dados heterogêneos e móveis" a partir do qual a audiência do desfile ressignifica as imagens conforme as camadas narrativas são sobrepostas e soma a estas camadas seu acúmulo de saberes e experiências anteriores¸ constituindo *táticas* diante de um modelo de historicamente formatado e que, no caso da transmissão televisiva, visa a uniformização da experiência – a *estratégia* da emissora[2]. Afinal, "a presença e a circulação de uma representação não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários" (CERTEAU, 2008, p. 40). Há a fabricação de sentido própria do consumidor que pode diferir das intenções de cada um dos produtores.

Sob outra perspectiva teórica, que parece mais adequada a uma análise ampliada de nosso objeto – que não se limite à produção e recepção da transmissão televisiva – devemos lembrar de Pierre Bourdieu (2007), para quem a percepção artística deve ser problematizada por meio da análise histórica da constituição de seu campo e de suas condições sociais de possibilidades, pois o sentido e o valor simbólico são frutos de experiências coletivas que envolvem o criador e os

---

[2] Para as definições de estratégia e tática, ver CERTEAU, 1996, p. 46-7.

demais agentes do campo. Entendendo o *campo* das escolas de samba um espaço de lutas, regras, disputas de poder entre agentes que disputam posição e legitimação, a transmissão televisiva, o julgamento, os modelos vencedores seriam, então, apenas alguns dos aspectos que, em via de mão-dupla, são causa e sintoma do valor simbólico do desfile como bem cultural. Atuam, estes aspectos, como elementos de distinção e, ao mesmo tempo, intermediários entre os "iniciados" no campo e o olhar externo. A televisão tem papel fundamental como uma instância de legitimação entre outras. Basta pensar em como um comentário na televisão busca induzir o telespectador a determinado entendimento ou em como o resultado do carnaval atribui valores aos desfiles (internos ou externos ao campo).

Pensar a transmissão televisiva do carnaval como fonte histórica requer compreender que, "para ser filmado, o real está submetido a uma verdadeira roteirização" (LAGNY, 2009, p. 113). Esta pode ser consciente ou inconsciente, mas se faz presente nas transmissões televisivas, por exemplo, através de esquematizações que procuram dar tempo de exposição similar aos mesmos elementos de desfile de escolas diferentes, mesmo que seu desempenho, relevância ou mesmo impacto estético subjetivo sejam, por óbvio, diferentes.

A partir do momento em que os desfiles começam a ser transmitidos, investigaremos a existência, entre o campo do carnaval e o campo da televisão, de uma intersecção que permite a ocorrência de poderosas trocas simbólicas. No contato inicial com as fontes, podemos perceber uma significativa diferença entre os enredos e os materiais produzidos pelas escolas de samba antes da transmissão televisiva em Florianópolis e depois da transmissão televisiva. Antes os enredos tinham temáticas mais pontuais e lineares, que supomos permitir ao público

uma leitura mais imediata, que dispensa explicações, dada a familiaridade com o tema ou a fácil conexão entre os elementos visuais. Quando a Unidos da Coloninha desfilou em 1985 com seu célebre “Na boca da noite”, por exemplo, as alas representavam a estrelas, planetas, cometas e outros elementos característicos da noite. Os enredos desta época não se desenvolviam de maneira tão complexa como atualmente, quando há ligações entre temporalidades diferentes, realidades geográficas diferentes, etc.

Comparando-se os cadernos produzidos pela Secretaria de Turismo de Florianópolis (SETUR) entre 1977 e 1990 reunindo as informações de desfile de todas as escolas de samba aos cadernos produzidos pelas escolas de samba entre 2001 e 2015[3], é possível perceber, superficialmente, que a era da transmissão televisiva tornou os materiais mais complexos: as sinopses dos enredos se tornaram mais extensas e detalhadas e os roteiros de desfile explicam mais densamente as alas e carros alegóricos, o que passa a ser uma necessidade fundamental para a televisão. No caso de Florianópolis, as transmissões televisivas foram, até a década de 1990, marcadas por certa informalidade e pouco compromisso com a narrativa dos enredos. O narrar da televisão era mais preocupado com os acontecimentos na pista e as opiniões de comentaristas

---

[3] Estão disponíveis no acervo da Casa da Memória, localizada em Florianópolis, cadernos produzidos pela SETUR entre 1977 e 1990, contendo diversas informações sobre o carnaval da cidade, incluindo apresentações de enredos e roteiros de desfile das escolas de samba. Até o momento, não foram encontradas informações sobre o ano de início e o ano de encerramento da produção desses cadernos. Na mesma instituição, é possível encontrar o caderno da escola de samba Consulado do ano de 2001. Outros cadernos recentes foram consultados em acervos pessoais.

eram eivadas de maior teor crítico. A partir da década de 2000, sobretudo com o monopólio de transmissão da RBS TV iniciado em 2006, há uma adesão gradual ao “padrão Globo”, marcado pela descrição de cada ala e carro alegórico. Comparações simples entre os cadernos produzidos pelas escolas de samba e as falas dos narradores permitem perceber que é muitas vezes realizada a leitura literal dos roteiros de desfile, numa prática fundamental para o aumento da complexidade dos enredos de escola de samba[4].

Se Lev Kulechov empreendeu uma “demonstração radical do predomínio absoluto da montagem sobre cada imagem singular” no intento de entender o sucesso dos produtos de Hollywood e percebeu que “o fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo da montagem” (XAVIER, 2012, p. 46) porque a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressam o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto, algo similar ocorre em relação às várias camadas narrativas dos desfiles de escola de samba, que adquiririam significados diferentes caso expostas com a retirada ou alteração de uma das camadas. A narrativa com maior complexidade passa a ser possível quando é voltada para a televisão, ou seja, quando a escola de samba passa a produzir uma narrativa não mais voltada apenas para o público das arquibancadas, mas para um público muito maior que, em sua maioria, verá os desfiles por intermédio da televisão, com a reconstrução narrativa que a transmissão faz,

---

[4] O acesso ao registro das transmissões televisivas é geralmente dificultado pelas emissoras de televisão, quando os arquivos não se perderam. Em Florianópolis, muitos registros em VHS foram reunidos e digitalizados pelo colecionador Rodrigo Darosci, cujo acervo passou a integrar o acervo da Liga das Escolas de Samba de Florianópolis (LIESF) em abril de 2015. Há ainda muito a ser desvendado.

geralmente baseada no material descritivo fornecido pela agremiação carnavalesca.

É importante que, em nossas escolhas teóricas, não percamos de vista a percepção de que a teoria é apenas um instrumento para a interpretação da experiência vivida por homens e mulheres em seu tempo. Tais experiências podem ser esquematizadas de outra maneira ou reinterpretadas à luz de outras perspectivas teóricas, mas nosso olhar apenas altera a leitura feita no presente e não a experiência vivida no passado. Na permanência de um formato de um ciclo carnavalesco dentro do campo do carnaval, vemos uma tendência de longa duração, o ciclo basicamente continua o mesmo. Temos, sim, diversas nuances, como a própria intersecção com o campo da televisão, que aumenta as nuances em relação ao que diz respeito à narrativa. A mudança que percebemos só pode ser vista a partir da identificação da permanência. Não é possível falar de mudança sem falar de permanência, como não é possível falar de permanência ignorando as nuances que ocorrem no campo.

Outras questões surgem ao pensar, de maneira mais ampla, sobre as consequências das investigações que envolvem o tempo presente. Em meu objeto de pesquisa, sou também um participante do processo estudado. Neste caso, há dois cuidados necessários. Por um lado, é importante pretender o distanciamento tendo a neutralidade como horizonte inalcançável, mas sempre mirado, num empenho pelo rigor teórico-metodológico. Caminhar em direção a este horizonte é evitar o envolvimento de paixões e emoções na análise e na narrativa que dela decorre, evitando que o trabalho se torne um trabalho de memória, uma mera emissão de opinião ou um “acerto de contas” do pesquisador,

excessivamente permeado por suas preferências e experiências. Por outro lado, deixar a proximidade explícita é uma maneira intelectualmente honesta de permitir que, na balança do leitor, eventuais pesos sejam considerados.

O resultado de qualquer pesquisa no tempo presente pode, também, trazer verdades inconvenientes à tona. No caso do carnaval, a desconstrução de "momentos históricos" e visões românticas do passado – a explicação que, para alguns, tira o encanto e, para os historiadores, é o próprio encanto – pode perturbar o presente, bem como as percepções sobre a constituição do presente em suas relações com esse passado. Enquanto esta possibilidade está associada à ideia de Antoine Prost (2008), para quem a história faz um relato e somente ao narrar fornece a explicação, há ainda uma provável decepção para o leitor que espera encontrar na história narrada algum tipo de regressão fetichista (em acepção análoga à da Escola de Frankfurt) pela repetição de uma experiência tão romantizada por pregadores de todos os tipos - jornalistas, sambistas, historiadores amadores etc. – pois, lembrando Paul Veyne, "a história é uma narrativa de acontecimentos: o resto é uma consequência disso (...) [e] ela não leva a reviver situações".

Tendemos a pensar nos possíveis efeitos negativos, mas, neste caso, há uma possibilidade que considero muito positiva e útil. Os produtores culturais do carnaval que estiverem interessados em refletir sobre suas práticas poderão encontrar um material que ajude a compreender dimensões de sua produção que vão além da criação artística, numa instigante relação entre camadas narrativas que ultrapassa o âmbito interno da escola de samba. Não há nisto a pretensão de "iluminar o mundo", mas apenas uma hipótese otimista de que lidar

com o tempo presente, neste caso, possa ser útil além dos muros da academia.

No primeiro capítulo, abordarei a formação de nosso objeto de estudo, a narrativa de carnaval. Partindo da formação das primeiras escolas de samba, no Rio de Janeiro, veremos a implementação deste modelo de agremiação carnavalesca em Florianópolis, com suas especificidades históricas e características próprias. Muito especialmente, nos dedicaremos à análise da formação de um modelo de carnaval narrativo no Rio de Janeiro, em meados da década de 1940, bem como sua adoção gradual em Florianópolis, a partir da década de 1970. Para as discussões acerca do carnaval carioca, há ampla bibliografia que ampara o debate. No que se refere a Florianópolis, revisitaremos o trabalho "fundador" de Tramonte (1996), dispondo-nos a um novo olhar sobre sua ampla gama de fontes transcritas que carecem de maior análise. A partir do arcabouço teórico-metodológico deste trabalho, partes dos resultados são também uma revisão de pesquisa anterior sobre a formação do modelo de carnaval narrativo em Florianópolis (LEITE, 2013), lançando novo olhar sobre as fontes escritas, que consistem em cadernos com a programação oficial, textos de enredos, letras de samba e organogramas de desfile dos carnavais de 1977 a 1990, disponíveis na Casa da Memória. Esta discussão não se dará como mera revisão bibliográfica, mas como caminho para perceber as características do modelo narrativo do carnaval e suas especificidades de linguagem.

O segundo capítulo marca o início do percurso específico desta dissertação. Serão analisadas as transformações no modo de transmitir e narrar os desfiles de escola de samba de Florianópolis pela televisão, que em nossa hipótese é herdeiro de duas influências

principais: a transmissão dos desfiles cariocas (o modelo consagrado) e as transmissões esportivas (das quais o modelo carioca também seria herdeiro). Esta análise será subdividida em dois núcleos: o desfile como acontecimento e o desfile como narrativa, distinguindo os modos de narrar, as posturas, o *mise-en-scène* relativos à apresentação dos acontecimentos desencadeados no desfile e aqueles relativos à narração do enredo da escola de samba possivelmente reelaborado pela televisão.

Por fim, o terceiro capítulo discutirá as transformações na narrativa de escola de samba (enredo) em Florianópolis, articulando esta análise ao segundo capítulo. Desta maneira, pretendemos perceber se as transformações, em especial o adensamento e o aumento da complexidade das narrativas (percebido no contato preliminar com as fontes) está relacionado a algum tipo de direcionamento para a televisão na formulação dos enredos.

1 A FORMAÇÃO DO MODELO NARRATIVO DE DESFILE DE ESCOLA DE SAMBA

A narratividade presente em sua forma de desfilar é uma das características mais marcantes nos desfiles das escolas de samba por todo o Brasil. Tal noção, que hoje corre o risco de parecer naturalizada, foi uma invenção dos sambistas cariocas consolidada durante a década de 1940 e foi plenamente adotada em Florianópolis a partir da década de 1970. Para entender esse processo, é necessário compreender primeiro quais são as características do modelo narrativo de desfile de escola de samba e como podemos diferenciar modelos diferentes antes e depois dos períodos mencionados.

Parto, neste primeiro capítulo, para uma abordagem do objeto de estudo, a narrativa de carnaval, a partir da formação das primeiras escolas de samba, no Rio de Janeiro e da implementação deste modelo de agremiação carnavalesca em Florianópolis, com suas especificidades históricas e características próprias. Para isto, considero fundamental analisar a criação desse modelo de carnaval – esta forma de desfilar contando histórias - em meados da década de 1940 no Rio de Janeiro e sua chegada a Florianópolis, a partir da década de 1970, com as especificidades deste processo de aproriação. Tendo estes pilares como fundamentais para qualquer outra discussão realizada nesta pesquisa, é impossível e pouco recomendável fugir de discussões realizadas anteriormente em minha monografia de graduação, bem como revisitar o trabalho “fundador” de Tramonte (1996), dispondo-me a um novo olhar sobre sua ampla gama de fontes transcritas que carecem de maior análise.

Como apontou Blass (2007), o início da preparação

de uma escola de samba em seu ciclo anual se dá pela "contratação de um carnavalesco e com a definição do tema a tornar-se enredo de um desfile de carnaval" (Ibid., p. 47). É o enredo que permite a articulação lógica entre linguagens tão distintas que compõem um desfile, afinal "a estruturação do desfile enquanto forma estética combinou linguagens artísticas distintas: a visualidade, a música e a dança" (CAVALCANTI, 1999, p. 83). Mais do que um tema escolhido, o enredo de escola de samba é a sua própria narrativa, é a soma de um conjunto de camadas translúcidas preparadas separadamente que, ao se sobreporem, transmitem uma mensagem com sua soma de códigos, mensagem esta que só se torna plena no todo. Portanto, o enredo de escola de samba não é um texto, embora parta da chamada "sinopse" apresentada à comunidade e aos compositores. O enredo não é o samba-enredo e também não é o roteiro de desfile, nem tampouco as criações plásticas que concretizam este roteiro: ele é o todo, a soma articulada das partes, a média ponderada das expressões, a sobreposição de camadas que não são opacas, embora possam ser mais ou menos atraentes ou destacadas por sua eloquência narrativa. Por isto, embora o enredo normalmente tenha um autor – que pode ser ou não o carnavalesco, "figura de proa na relação entre escola de samba e desfile, sendo responsável não só pela concepção do tema como pela sua concretização" (Ibid, p. 12) – a transformação da narrativa que ele pretende em uma narrativa efetiva no desfile depende de muitas outras autorias: de artistas plásticos, coreógrafos, aderecistas, escultores, carnavalescos, figurinistas, cenógrafos, compositores, entre outros.

Mussa e Simas (2010) são os autores do conceito que adoto como uma precisa definição de modelo de carnaval narrativo, embora eles não utilizem esta

expressão. Segundo eles, existem no "mundo do samba"[5] duas acepções de enredo que estão articuladas e permeiam todo o processo de construção de um carnaval. Há um *enredo teórico*, que é abstrato, na forma de uma proposta de narrativa formulada pelo autor do enredo ou pelo carnavalesco da escola. Por outro lado, há o *enredo representado plasticamente*, que é a maneira como esse enredo é apresentado nos elementos plásticos do desfile, que não se trata de reprodução *ipsis litteris* do texto que formaliza a proposta abstrata inicial. Isto não seria mesmo possível, uma vez que são linguagens distintas que exigem adaptação e criação. Por fim, existe o samba-enredo, fruto de um processo em que o enredo "é apresentado pelo carnavalesco a um universo cultural específico e, nessa passagem, é novamente interpretado pelos compositores para a produção do samba" (CAVALCANTI, 1999, p. 35). Da proposta original, faço um aperfeiçoamento, que chamo de *tripé narrativo* (LEITE, 2013): enquanto os autores consideram que o samba-enredo remete apenas ao *enredo teórico*, percebo que sua construção e as transformações pelas quais o gênero passa estão relacionadas intrinsecamente ao enredo representado plasticamente, de maneira a formar um tripé, ou seja, relações triangulares entre *enredo teórico*, *enredo representado plasticamente* e *samba-enredo*, fundamentais para a sustentação do enredo de escola de samba, esse tipo tão específico de narrativa formado por tão misteriosa sobreposição de camadas.

É este tripé que nos permite afastar subjetividades

---

[5] "Expressão corrente que circunscreve um conjunto de manifestações sociais e culturais que emergem nos contextos em que o samba predomina como forma de expressão musical, rítmica e coreográfica" (LEOPOLDI, 1977, p. 34).

da avaliação do que é um samba-enredo, pois “num sentido amplo, qualquer samba pode conter enredo: uma história de adultério, façanhas da malandragem, a vida dura do morro” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 24). O samba-enredo é, especificamente, o samba que desenvolve em letra e música o tema de uma escola de samba, que será representado também em alegorias e fantasias seguindo intencionalmente a mesma lógica narrativa. “Portanto, é o samba cuja letra, entre outros requisitos estéticos, desenvolve, expressa ou alude ao tema da escola – tema esse que também se manifesta, paralelamente, em fantasias, alegorias e adereços” (Ibid.).

> Uma escola de samba narra, no seu desfile, um enredo por meio de um conjunto de códigos verbais – letra do samba – e de códigos não verbais – música e instrumentos musicais; movimentos do corpo na dança ou “ginga”; nas cores das fantasias; nas formas, tamanho das esculturas e adereços; na iluminação dos carros alegóricos; no uso de tecnologia automatizada e tudo o que a imaginação do carnavalesco pedir.
> (BLASS, 2007, p. 49)

1.1 DOS SAMBAS DE TERREIRO AO ENREDO E SAMBA-ENREDO

A Deixa Falar, primeira escola de samba surgiu no Rio de Janeiro em 1928 e não chegou a conhecer um samba-enredo. Pelo menos não sob este nome, uma vez que os sambistas da Estácio de Sá reivindicam a “herança” da Deixa Falar, polêmica que não cabe neste trabalho. Até a década de 1940, os sambas feitos para os desfiles das escolas não costumavam ter segunda parte. Após a primeira parte, versos de improviso eram

cantados. Graças às anotações do jornalista Jofre Rodrigues, em dezembro de 1932, sabemos que alguns dos improvisos dos sambistas da Mangueira falavam da oposição entre trabalho e malandragem e da "cabrocha dos sonhos" do sambista masculino (CABRAL, 1996, p. 73). Temas tão variados não tinham vínculo com os elementos plásticos de desfile. Ainda na década de 1930, sabe-se que em alguns anos o regulamento exigia que fossem cantados dois sambas, "sendo um cantado no ato da entrada até o coreto da comissão julgadora e o segundo na retirada"[6] e que as letras começaram a ser cobradas por escrito, o que é um indício interessante de como a espontaneidade dos sambas do primeiro momento se perde em benefício de uma formalidade, pois "talvez, aos olhos da comissão julgadora, formada por escritores e jornalistas, (...) o escrito caro aos eruditos passava a levar vantagem sobre a oralidade da cultura popular" (AUGRAS, 1998, p. 42). O desfile é uma competição entre escolas de samba e estas buscam repetir as fórmulas de sucesso na busca anual pela vitória.

Até a década de 1940, no Rio de Janeiro, as escolas de samba desfilavam com sambas sem ligação discursiva ou narrativa com os elementos plásticos de desfile. Nos primeiros desfiles competitivos – começaram em 1932, organizados pelo Jornal do Brasil, o que demonstra o vínculo entre carnaval e imprensa já no seu nascedouro – "as escolas iam disputar na Praça Onze com um dos seus sambas de terreiro" (VALENÇA, 1983, p. 35). As fantasias eram inspiradas principalmente em trajes do período colonial, algumas vezes pensadas para

---

[6] Regulamento do Carnaval de 1936 consultado em AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 41-42.

formar uma narrativa. Porém, os sambas versavam sobre temas aleatórios, como o amor romântico ou os valores da cultura do samba.

Apesar de alguns episódios de encenações relacionadas às letras dos sambas na década de 1930, como o célebre caso em que Paulo da Portela entregava canudos de diploma aos componentes no desfile de 1936 ao som de “Teste ao samba”, foi apenas na década de 1940 que casos mais robustos de consonância entre a letra do samba e os demais elementos de apresentação começaram a aparecer e se tornar populares. O sucesso foi tão estrondoso que quando a escola Prazer da Serrinha desistiu de levar uma proposta nestes moldes para a disputa de 1946 (o samba *Conferência de São Francisco* foi substituído por um samba de quadra), “causou grande comoção no morro da Serrinha e jogou a escola para a 11ª colocação” (AUGRAS, 1998, p. 78).

Embora o formato estivesse bastante difundido no final da década de 1940, foi somente em 1952 que a adequação do samba ao enredo passou a ser exigida por regulamento e constar como um critério de julgamento dos desfiles. Neste período de consolidação do samba-enredo, a ideia da mestiçagem influenciava as escolhas do governo de Getúlio Vargas para a formulação de políticas que visavam a difusão de traços de uma identidade nacional. As escolas de samba aparecem como a ordem que se opõe à malandragem e, por isso, são um excelente meio para consolidação do samba como música nacional, propagando os ideais ufanistas de grandeza e pujança da pátria. Hermano Vianna (1995) destaca a importância das escolas de samba como representação organizada de um gênero musical até então associado à desordem. Salienta ainda que a travessia do samba entre estes dois extremos foi fundamental para a construção de uma identidade

nacional que via na mestiçagem uma qualidade, diminuindo assim a propensão a conflitos internos e regionalismos divisores da unidade territorial.

> A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba.
> (VIANNA, 1995)

Os enredos geralmente remetiam ao período da Colônia e do Império, além dos chamados “grandes vultos” da República. Descreviam o seguinte Brasil:

> Destacado, incomparável, famoso, sulime, incomensurável, sensacional, gigante, audaz, bravo, garboso, forte, viril e, como não poderia deixar de ser, varonil: toda essa adjetivação conota, ora o Brasil mesmo, descrito e não raro personificado, ora os grandes “vultos” de sua história.
> (AUGRAS, 1998, p. 108)

Em Florianópolis, o berço das escolas de samba foi a área que engloba os Morros da Caixa e do Mocotó, onde nasceram e se fixaram a Protegidos da Princesa e a Embaixada Copa Lord, primeiras escolas de samba da cidade. Se tratamos do popular buscando sua inserção no mercado de bens simbólicos e “o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado” (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 205), é significativo observar que o espaço urbano da região central de

Florianópolis, onde estes morros estão situados, é marcado por processos históricos de exclusão e segregação. No início do século XX, a canalização de um córrego que corria pela região, o chamado Rio da Bulha, fez parte de um processo de transformações que “não foram somente locais, pois elas têm origem numa política mais ampla do governo republicano que desde a virada do século havia considerado o combate às doenças epidêmicas no Brasil uma questão social urgente” (ARAÚJO, 2004, p. 104). Na busca pelo alinhamento a padrões europeus de modernidade visando fomentar investimentos capitalistas no Estado de Santa Catarina, a capital passou por um “processo de ocultação de problemas sanitários e de determinadas camadas da população – sobretudo as de baixa rende e afrodescendentes” (LEITE, 2013, p. 32). Em vez de se resolver o problema e adequar o modo de vida às ideias higienistas, as ações governamentais despejaram os problemas para os morros, nos quais passaram a ser apenas imagens de casebres distantes em meio ao verde da paisagem. Dali, nascem as primeiras escolas de samba de Florianópolis, com “a mesma origem social das escolas de samba cariocas: os negros pobres moradores dos morros” (TRAMONTE, 1996, p. 96).

Embora não houvesse a articulação de uma narrativa com qualquer dos três elementos do tripé enredo teórico, enredo representado plasticamente e samba-enredo, os primeiros desfiles das escolas de samba de Florianópolis já eram marcados por trajes do período colonial. Se isto pode ser, por um lado, a reprodução de aspectos vagos do carnaval carioca trazidos pelos marinheiros que chegavam ao porto, iam morar nos morros da região central e foram fundamentais na fundação da Protegidos da Princesa, é também uma estratégia de resistência cultural e de empoderamento ao

tomar os espaços da cidade, porque "a estratégia de encobrir-se com os arquétipos dos brancos europeus como forma de resistência cultural é presente em várias manifestações dos negros no Brasil" (TRAMONTE, 1996, p. 83).

Quando a Protegidos da Princesa foi fundada, em 1948, competiu com outros tipos de agremiações que não se autodenominavam escolas de samba e participavam de competições municipais promovidas pelo Poder Público. Somente em 1955 nasceu a segunda escola de samba da cidade, a Embaixada Copa Lord, num momento de declínio do carnaval local e de desarticulação da Protegidos da Princesa, com o objetivo de reanimar a festa. Em seu primeiro desfile, a Copa Lord adotou o samba-enredo *Exaltação a Tiradentes*[7], feito por Mano Décio, Penteado e Estanislau Silva para o carnaval de 1949 do Império Serrano. Embora este samba tivesse, em sua apresentação original no Rio de Janeiro, as características que permitem sua classificação como samba-enredo de acordo com os conceitos de Mussa e Simas (2010), aqui não seguiu estas características. Contudo, a sintonia da nova escola com o que era feito no Rio de Janeiro é importante, pois "a tentativa de imitar um padrão carioca será uma das principais forças motrizes das transformações nos desfiles locais" e "é sintomático deste papel renovador da Copa Lord que, nos anos seguintes, comece a haver uma diferenciação maior entre escolas de samba e outros agrupamentos carnavalescos"

---

[7] Esta é a letra do samba: "Joaquim José da Silva Xavier / morreu a 21 de abril / pela Independência do Brasil / foi traído e não traiu jamais / a Inconfidência de Minas Gerais / Joaquim José da Silva Xavier / era o nome de Tiradentes / foi sacrificado / pela nossa liberdade / este grande herói / pra sempre, há de ser lembrado". Posteriormente, ficou muito conhecido após uma gravação que fez enorme sucesso na voz da cantora Elis Regina.

(LEITE, 2013, p. 40).

> O formato “escolas de samba” tal como se entende hoje, não estava totalmente consagrado nesta época em Florianópolis. Afinal, há apenas dez anos existiam as escolas de samba e a transformação de seu desfile era contínua ano a ano. Estas rápidas transformações explicam a denominação variada por parte da imprensa: rancho, bloco ou escola de samba; também não apresentavam ainda a estrutura clássica que mais tarde irá formalizar os desfiles como samba-enredo ou enredo com as características atuais e os concursos também não tinham a formalidade dos quesitos pré-definidos. A falta de fontes históricas prejudica o confronto de informações; os jornais são a fonte privilegiada, mas somente na década de 70 darão detalhamento suficiente para que se possa acompanhar sua evolução. A falta de outras fontes registra a história das escolas de samba a partir da memória oral o que, naturalmente, faz com que hajam contradições e informações que, às vezes não apresentam uma lógica sequencial. (TRAMONTE, 1996, p. 100)

A partir de 1967, passam a ocorrer descontinuidades na forma de narrar, reinventando o carnaval de Florianópolis a partir do modelo carioca. Foi nesse ano que o samba passou a ser item de julgamento, com divisão em Letra e Melodia, ao lado de outros doze quesitos: Enredo, Porta-Bandeira e Mestre-Sala, Evoluções, Bateria, Comissão de Gente, Figurinos, Harmonia, Bandeira, Originalidade, Cor Padrão, Alegoria e Conjunto. Não há fontes que permitam afirmar que havia um enredo teórico vinculado a um enredo desenvolvido plasticamente e a um samba-enredo, mas podemos

perceber um processo de adequação a este modelo, com cada um destes itens existindo separadamente como critério de julgamento. Na virada para a década de 1970, os jornais amplamente reproduzidos por Tramonte (1996) mostram que as escolas passaram a divulgar mais seus roteiros de desfile, temas e letras de samba. Além de uma tendência ao atrelamento – observar esta trajetória é como ver uma engrenagem se encaixando aos poucos – há, portanto, um processo similar ao ocorrido no Rio de Janeiro, valorizando a palavra escrita em detrimento da oralidade e da espontaneidade. O registro escrito, além de importante para a erudição julgadora dos desfiles das escolas de samba, é um fixador, que torna o desfile um projeto programado, roteirizado, idealmente inalterável.

Os sambas e os nomes das alas passam a apresentar alguma relação a partir da segunda metade da década de 1970. A necessidade de se adequar ao modelo carioca repercute na imprensa, como na crítica publicada pelo jornal O Estado em 1975:

> Outro detalhe é a mediocridade dos sambas (...) o enredo é o ponto central do desfile; a escola deve ordenar sua apresentação dentro de um tema que vai repercutir nas alegorias, na letra do samba e na fantasia. Não é um samba qualquer, tem características próprias.

Seria ingenuidade tomar como mera coincidência a adoção do modelo carioca de desfile narrativo na mesma época em que se iniciam as transmissões televisivas (LEITE, 2013). As constantes iniciativas de se tornar um produto televisivo similar aos carnavais do Rio de Janeiro e São Paulo funciona como um jogo de espelhos, no qual a transformação do carnaval pela televisão se faz em via de mão dupla. De um lado, temos o formato de desfile se

adaptando às novas condições sociais de possibilidades criativas pelo popular que busca a inserção no mercado de bens simbólicos e, de outro, temos a transmissão televisiva, que pauta e possibilita algumas dessas mudanças, ao mesmo tempo que é influenciada pelos próprios desfiles. Afinal, em última instância, a televisão transmite um espetáculo que não foi produzido por ela. Não de maneira direta, ao menos. Compreendendo essa permuta linguística no campo do carnaval "como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos" (BOURDIEU, 2007, p. 68-9), será possível identificar, mais adiante, nos registros audiovisuais dos desfiles a construção de sentido e valor simbólico a partir das relações entre criadores e demais agentes do campo, isto é, a interferência da transmissão televisiva como uma última camada narrativa que se soma à ampla gama de significados construídos coletivamente no seio da escola de samba. Isto se dá a partir do modelo de transmissão adaptado das transmissões de futebol no qual cada um dos agentes que têm "voz" na transmissão restringem sua atuação a uma função específica previamente estabelecida. O embrião disto está na própria formatação dos desfiles pelas informações que chegavam do Rio de Janeiro através da televisão, o que faz deste momento uma das chaves desta história.

1.2 A CONSOLIDAÇÃO DO MODELO DE CARNAVAL NARRATIVO EM FLORIANÓPOLIS

Há uma série de documentos que permitem perceber a consolidação do modelo de carnaval narrativo em Florianópolis entre 1977 e 1990. Trata-se de um conjunto de cadernos produzidos por órgãos municipais

de turismo para a divulgação anual do carnaval. Nestes cadernos, foram publicadas as programações das diferentes atividades momescas que aconteciam em Florianópolis a cada ano, com datas e horários de bailes de rua, festas em clubes, concursos, desfiles de blocos e escolas de samba. O maior destaque, sem dúvidas, é dado às escolas, que ocupam mais da metade de todos os cadernos, numa demonstração de que eram o ponto alto da festa e vistas como uma atração turística das mais significativas. No que se refere aos desfiles, constam nos cadernos as letras dos sambas, os roteiros de desfile (com nomes de alas e carros alegóricos), nomes de diretores e artistas envolvidos em cada escola de samba e, em alguns anos, resumos dos enredos apresentados, transmitindo suas ideias centrais em textos de um parágrafo.

No segundo capítulo, veremos como os debates sobre o financiamento dos desfiles pelo Poder Público marcam a trajetória das escolas de samba de Florianópolis. Por ora, cabe destacar que a produção destes cadernos por órgãos de Turismo indicam a orientação do investimento no carnaval como a criação e manutenção de um produto voltado a esta atividade. Se havia este tipo de orientação, é evidente que o carnaval deveria seguir o modelo carioca, conhecido do turista, que o tem como referência graças à difusão por diferentes meios de comunicação e pode entender um desfile a partir das referências de carnaval que tem acumuladas de suas experiências anteriores assistindo pela televisão, ouvindo os sambas-enredo ou vendo fotografias e matérias em jornais e revistas. Era fundamental que o carnaval de Florianópolis passasse a seguir a forma de desfilar do Rio de Janeiro, cuja construção dos desfiles é essencial e indissociavelmente marcada pela narratividade.

Neste mesmo sentido, é valorosa a contribuição de Oliveira (2007, p. 50) ao comentar a modelagem carioca das escolas de samba paulistanas. Segundo o autor,

> Ao convencionar o que deve ser registrado como atrativo, uma mentalidade mais imatura e discriminatória de turismo passa a impor essa segmentação discursivamente educativa e cultural, mas tradicionalmente vinculada ao determinismo da seleção natural das espécies. Não é qualquer espécie de samba (nem em qualquer tempo ou lugar) que pode merecer um olhar turístico.

A consolidação do enredo como eixo do desfile em Florianópolis se deu somente na década de 1970. Esta conclusão é possível a partir de uma comparação entre os roteiros de desfile, as letras dos sambas e indícios diversos da existência de um enredo teórico. Este, aliás, pode sempre ser pressuposto quando há relativa correspondência entre a letra do samba e os temas das alas e fantasias. Um samba nunca narra com exatidão a sequência do desfile, afinal é uma criação adequada à sua própria linguagem, tratando-se de “uma versão seletiva do enredo, que deve, no entanto, elaborar seus principais episódios ou ideias” (VALENÇA, 1999, p. 35). Se o samba-enredo e o roteiro de desfile remetem às mesmas ideias principais, fica evidenciada e existência de um enredo teórico precedente, mesmo que não tenhamos acesso a algum registro textual (que não é, de todo, critério fundamental para sua existência). Também não temos acesso ao enredo representado plasticamente, pela ausência de registros audiovisuais do período, mas os roteiros demonstram sua intencionalidade, que pode ter sido mais ou menos bem sucedida conforme a habilidade na manipulação da linguagem pelos seus produtores. Este processo é próprio da operação

historiográfica porque

> O historiador deve “interpretar” os seus dados, excluindo de seu relato certos fatos que sejam irrelevantes ao seu propósito narrativo. De outro lado, no empenho de reconstruir “o que aconteceu” num dado período da história, o historiador deve inevitavelmente incluir em sua narrativa um relato de algum acontecimento ou conjunto de acontecimentos que carecem dos fatos que poderiam permitir uma explicação plausível de sua ocorrência. E isto significa que o historiador precisa “interpretar” o seu material, preenchendo as lacunas da informação a partir de inferências ou de especulações.
> (WHITE, 2001, p. 65)

A série de cadernos disponíveis para consulta inicia com o Carnaval de 1977, no qual a Protegidos da Princesa foi campeã com “Heroína de dois mundos”. O samba[8], de Edson Camargo Evangelho, embora lembre que Anita Garibaldi “nos campos de batalha / seu nome imortalizou”, a exalta como “imagem de mulher sempre altaneira / exemplo de companheira que Garibaldi adorou”. Lembra ainda suas passagens pelo Uruguai e pela Itália e que “combateu na Farroupilha com coragem e destemor”. O roteiro de desfile é formado por uma série de elementos que remetem muito mais à metáfora da “nobreza do

---

[8] Ana Maria de Jesus Ribeiro / simplesmente Anita para o seu amor / nascida nesta terra maravilha / combateu na Farroupilha / com coragem e destemor / viveu no Uruguai, mas foi na Itália / que nos campos de batalha seu nome imortalizou // imagem de mulher sempre altaneira / exemplo de companheira que Garibaldi adorou // Ola lá / olê lê / salve Anita Garibaldi / este samba é pra você// heroína de dois mundos, não podia esquecer / através da nossa escola, sua história reviver//.

samba" que o nome da escola sugere – o que se repete, com diferentes intensidades, em outros anos na mesma agremiação – como condes, condessas, lordes, damas, príncipes e baronesas. Embora o samba cante um "vulto histórico" na acepção tradicional, não se trata de um samba-enredo para os efeitos da definição com a qual estamos trabalhando, pois não existe a conexão triangular com um *enredo teórico* e um *enredo representado plasticamente*. Havia até mesmo um destaque fantasiado de palhaço! Ressalte-se novamente: a escola foi campeã do carnaval, o que indica que, embora alguns aspectos do carnaval carioca fossem apropriados pelos sambistas de Florianópolis, não havia ainda uma preocupação tão rígida com isto no julgamento oficial que consagra a campeã do carnaval e, com isto, cria modelos vencedores a serem reproduzidos na competição anual seguinte.

Duas escolas de menor porte que desfilaram naquele ano, a Império do Samba e a Lufa-Lufa (esta do município vizinho, de São José, posteriormente chamada de Acadêmicos do Samba) apresentam relações híbridas entre roteiros de desfile, letra do samba e enredo teórico. Os roteiros são compostos por um *mix* de elementos genéricos e elementos específicos do tema proposto. Na Lufa-Lufa, o enredo teórico é sobre o poeta Castro Alves e é cantado no samba-enredo[9] composto por Walter Santos: "Foi com poemas fascinantes / que teve seus dias marcantes / na história do meu Brasil / Quantas poesias

---

[9] Foi com seus poemas fascinantes / Que teve seus dias marcantes / Na história do meu Brasil / Quantas poesias são cantadas / Até imortalizadas / do poeta dos sonhos mil / Vai [ilegível]... / É bem longa tua estrada / É suave a descida terminada / Em [ilegível] cruel / Julguei-te estrela / Eram pirilampos / Em meio à cerração / Ô ô ô ô / Ô Queri, ô Maria, ô Chifrim / Os seus nomes era (sic) assim / Barcos da escravidão / Em seus porõe amontoados / Seus lamentos abafados / Pelas fortes ondas do mar / Ô ô ô ô / A nossa escola / Canta com empolgação / A Castro Alves / Poeta da Abolição.

são cantadas / até imortalizadas / do poeta dos sonhos mil". Enquanto algumas alas remetiam ao cenário do navio negreiro (tema da obra mais famosa do poeta, mas somente de uma estrofe do samba), outras aludiam genericamente ao período colonial, de maneira similar à Protegidos da Princesa. Outras alas eram ainda mais desligadas do enredo teórico, como "malabaristas" e "avaianas" (sic). Na Império do Samba, o hibridismo é muito similar em enredo que exaltou Mãe Menininha do Gantois.

A Filhos do Continente e a Embaixada Copa Lord, neste mesmo ano, apresentaram um desenvolvimento pleno do tripé do enredo, com total coincidência entre as principais ideias do enredo plasticamente representado e do samba-enredo. A finada escola da região continental apresentou "Um cântico ao Nordeste", samba[10] de seu fundador Avez-Vous, citando Euclides da Cunha e a ideia de que "o sertanejo é um forte". Lembrava "o aboio triste do vaqueiro" e "a jangada lutando no mar", além de citar "Canudos, Padim Ciço e Lampião" e o "folclore de magia sem igual". No desfile, a escola apresentou elementos plásticos que buscavam representar as mesmas ideias, como "retirantes do Cariri", "bando de Lampião", "vaqueiros do Piripiri", "repentistas de Aracaju" e

---

[10] O aboio triste do vaqueiro ô ô / Jangada lutando no mar / Sofrimento do rude sertanejo / O agreste, vamos exaltar / Fustigado pela própria natureza / Oh, Nordeste bravio! / És na verdade a imagem / De um povo heroico e varonil / Desde Euclides da Cunha / Foste consagrado nos Sertões / Canudos, Padim Ciço e Lampião / Enriqueceram tuas tradições / E o teu folclore / De magia sem igual / Encantará a passarela / Neste colorido carnaval / Os Filhos do Continente / Com toda a empolgação / Cantam em teu louvor / Este lindo refrão / Ô ô ô ô / Ô ô ô ô / É o lamento do vaqueiro a aboiar / Mestre Chico, o jangadeiro / Vai no mar se aventurar.

“jangadeiros de Fortaleza”.

A primeira documentação que indica um critério de julgamento que compreende que “será importante observar o que as alas representam” e “a identificação dos destaques, a significação das alegorias ou adereços, a concepção do tema proposto, a conexão entre o tema e a sua realização” está no Regulamento do Carnaval de 1979. O regulamento estava, em outras palavras, exigindo a formação do *tripé do enredo*, pois a “concepção do tema proposto” nada mais é do que o *enredo teórico*, o *enredo representado plasticamente* é a adequação de significado em fantasias e alegorias e o *samba-enredo*, segundo o regulamento, “gira em torno do tema que a escola apresenta”. Houve uma diminuição sensível nas situações de hibridismo a partir desse ano.

A Protegidos da Princesa se sagrou tricampeã com “Visita da Família Imperial a Santo Amaro da Imperatriz”. Desta vez, o roteiro trouxe as mesmas ideias gerais da letra do samba. Isto já não ocorre na Filhos do Continente que, com “Hercílio Pedro da Luz e seu cartão postal”, traz um samba de letra bastante simples[11], de autoria de Edson Camargo Evangelho, com exaltações genéricas que remetem ao estilo do momento de formação do samba-enredo descrito por Augras (1998), que já foi mencionado. As alas também são extremamente genéricas, com alguma relação vaga com Florianópolis: “sinhazinhas de Desterro”, “dançarinos da ilha de

---

[11] Vejam que beleza de história / Apresentamos neste carnaval / Estamos revivendo na memória / Imagens do tempo colonial / Santo Amaro que já foi do Cubatão / Arraial de Sant’Ana e hoje Imperatriz / Recebeu com orgulho para alegria geral / Em 29 de outubro, a Família Imperial // O Arraial está em festa / com solene procissão / Cerimônia na igreja / Visitas e beija-mão // 1845 / Dom Pedro chegou, viu e gostou //E um banho alegre / Em águas cristalinas / Dona Tereza Cristina / Por Caldas se apaixonou / Laiá Laiá//.

Desterro", "os malandrinhos", "terra de sol e mar" e "os engenheiros" são algumas delas. Para os artistas da Império do Samba e da Embaixada Copa Lord, a solução foi criar enredos de temática abrangente que pudessem abrigar uma grande diversidade de elementos: respectivamente, "Reis, fadas e rainhas" e "Carnaval, festa do povo". Isto não afeta a presença do tripé nestas escolas, porém mostra as dificuldades no processo de adequação a uma norma, como, nos termos de Certeau (1996), como *táticas* de que driblam as *estratégias* de dominação e regramento do artista popular, escapando das imposições ao produzir um outro sentido a partir de um pretendido padrão institucionalizado (*estratégia*) que gere as relações do criador do regulamento (a Prefeitura Municipal de Florianópolis) com uma exterioridade distinta (as escolas de samba). Ao "captar no vôo possibilidades de ganho" (Ibidem, p. 47), o popular se torna um consumidor que reinventa algo que foi inicialmente produzido pretendendo uma recepção passiva: "por trás dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais" (Ibidem, p. 40).

Estas características ainda um tanto híbridas começam a sofrer mudanças mais drásticas no sentido da concretização do modelo de carnaval narrativo em Florianópolis a partir de 1982. É neste ano que aparecem pela primeira vez nos cadernos da SETUR textos apresentando os enredos de duas escolas de samba, a Protegidos da Princesa e a Embaixada Copa Lord, o que nos permite ter acesso mais direto aos *enredos teóricos* propostos por estas agremiações. A Copa Lord, campeã de 1982, apresentou o enredo "O último carijó na Ilha encantada", com belíssimo texto de Moacir Benvenutti

Filho, que sempre me comove quando retorno a ele[12]. Inspirado num poema de Amaro Seixas Netto, conta a "destruição dos guerreiros Carijós por navegadores espanhóis e a última luta do chefe indígena Caiobig, que depois de morto se transformou em aparição nas noites de lua da Baía Sul". Foi o primeiro desfile segmentado em partes, que eram quatro: "A Ilha Encantada", "Festa na aldeia", "Os invasores espanhóis" e "O reino marinho do boto-rei". O samba segue essas mesmas ideias centrais, ludicamente dizendo que o eu-lírico está "sonhando com a ilha encantada", contando uma festa na aldeia com elementos lendários e mitológicos em seu estribilho, a

---

[12] Por ser relativamente curto, o reproduzo a seguir:
"A todos os que lutam para que os índios não desapareçam da terra brasileira"
O enredo da Embaixada Copa Lord se baseia em um poema do professor Amaro Seixas Netto, onde é narrada a destruição dos guerreiros Carijós por navegadores espanhóis e a última luta do chefe indígena Caiobig, que depois de morto se transformou em aparição nas noites de lua da Baía Sul.
Na ilha encantada, onde a natureza ainda não havia sido destruída, viviam os Carijós, uma tribo pertencente à nação Tupi. Os Carijós eram um povo da mata e adoravam o sol e a lua. Viviam na aldeia e seu estado de inocência e felicidade era consequência de sua perfeita harmonia com a natureza.
Um dia chegou na aldeia a notícia de que estranhas velas chegavam à baía. Os guerreiros correram pelas praias e dos navios, os invasores começaram a atirar com seus canhões. Foi um morticídio geral e desta luta desigual só sobrou um índio, o cacique Caiobig, que cantou seu último canto de guerra e sozinho em sua canoa rumou pelas águas da Baía Sul para dar combate aos inimigos. Um canhão estrondou e ele morreu. Então, do fundo do mar vieram os botos e levaram seu corpo para o cemitério sagrado dos índios.
Conta a lenda que, quando a luz prateia as águas da baía, os botos em lentos saltos vêm à tona e sobre o dorso do boto vanguardeiro, o boto-rei, está montado o último guerreiro Carijó. Ele grita por seus guerreiros, para que venham com ele para a cavalgada dos botos vigilantes das noites de luar.

chegada dos “invasores cheios de maldade” e, finalmente, o desfecho que remete à afirmação de Mussa e Simas (2010, p. 10), para quem “o samba de enredo é um gênero épico”: “E hoje nas noites enluaradas / iniciando a cavalgada / no dorso do boto-rei / é ele a sentinela aguerrida / que sem temor deu a vida / e por acaso eu sonhei”.

O ano de 1983 marcou o retorno da antiga escola mirim Unidos da Coloninha aos desfiles, a partir de então competindo entre as agremiações tradicionais. Foi neste ano seu nascimento efetivo para os desfiles das escolas de samba. A criação de novas escolas alterou profundamente o cenário carnavalesco de Florianópolis. A Coloninha e, posteriormente, a Consulado (bloco que se tornou escola em 1987) “surgiram nos anos 1980 com outra base social e geográfica” (FANTIN, 2000, p. 126), assumindo o papel principal na disputa pelo título de campeã do carnaval, com novas relações de financiamento e propostas artísticas transformadoras. Estas mudanças aparecem quando novas formas de fazer carnaval se difundiam a partir do Rio de Janeiro e a inauguração do sambódromo levava a um fortalecimento imenso do carnaval carioca no mercado de bens simbólicos.

> Já na década de [19]80, foi a vez do meio artístico ser incorporado aos desfiles, motivo de um grande aumento na audiência, aliado ao fato de que nesta época o alcance da TV já era de mais de 75% do território nacional e muitas casas, mesmo as mais afastadas das grandes cidades do Brasil, já possuíam seu próprio televisor. Depois da construção do sambódromo, na rua e a partir daí avenida Marquês de Sapucaí, em 1984, esse “frisson” em torno dos Desfiles das Escolas

> de Samba do Rio de Janeiro ficou ainda maior.
> (SOUZA, 2004, p. 19)

Em 1986, o sucesso da Unidos da Coloninha e o início de uma profissionalização das escolas de samba levam a Protegidos da Princesa, que dividiu o título do ano anterior com a recém ressurgida agremiação da porção continental da cidade, a contratações ousadas. O carnavalesco carioca Max Lopes – então na Unidos de Vila Isabel - foi o responsável pela criação do desfile que contava o enredo “Em busca do destino”. O samba ficou sob responsabilidade do compositor David Corrêa, da Portela, que vivia uma breve passagem pela Vila Isabel. Em sua voz, foi gravado um compacto contendo no lado A a faixa com o samba de 1986 e no lado B o samba de 1983, “Das bananeiras do Libânio ao Palácio do Samba”. Tão sintomáticas da influência carioca quanto as contratações foram as escolhas artísticas. O enredo segue a mesma temática de “O Amanhã”, sucesso na União da Ilha do Governador em 1978, sobre a adivinhação do futuro. O refrão do samba-enredo é quase um autoplágio do samba que David Corrêa compôs para o Salgueiro em 1984, pois os versos “Amor, amor / beijo na boca sensual / a Princesa diz / taí meu carnaval” têm melodia muito similar a “Oiá, oiá / água de cheiro pra ioiô / vou mandar buscar / na fonte do sinhô”.

A forma de desfilar do Rio de Janeiro passou a chegar de maneira cada vez mais variada e dinâmica aos produtores e ao público do carnaval de Florianópolis: eram reportagens e transmissões na televisão, matérias e fotografias em jornais e revistas, sambas tocados nas rádios e consumidos em LPs. Com isto, o tripé do enredo se torna cada vez mais forte na cidade e as escolas que melhor se adequam a este modelo passam a ter mais chances na competição. Em uma cidade que

transformava seu cenário urbanístico rapidamente através de políticas modernizadoras, as escolas de samba acompanhavam a tendência à modernização, tendo o Rio de Janeiro, um grande centro urbano, como referência. É possível perceber, até 1989, ano do pentacampeonato da Unidos da Coloninha, que as escolas que melhor se adequaram ao novo modelo obtiveram melhores resultados e sobreviveram às transformações, permanecendo em atividade até os dias atuais: Protegidos da Princesa, Embaixada Copa Lord, Unidos da Coloninha e, a partir de 1987, Consulado.

A Unidos da Coloninha, que buscou a contratação profissional dos artistas para a realização de seus carnavais, também trouxe uma distensão importante em relação à tendência de se narrar histórias de "vultos" nacionais ou regionais vinculados a uma "história oficial":

> O modelo campeão da nova escola é o de enredos inventivos. Mesmo quando falou sobre a cana-de-açúcar, em 1984, havia uma perspectiva lúdica, com alas brincando com os "efeitos" da cachaça. Nos anos seguintes, a escola se distancia ainda mais de narrativas históricas. Em 1985, o enredo "Na boca da noite" falava da noite como um "tema universal", pois "o sonho, a fantasia, o amor, o medo, a aventura e a diversão se desenrolam no cenário noturno". Em 1986, cantou o mundo dos jogos e apostas e, em 1987, propôs um passeio pelo próprio bairro, com seus personagens, costumes, lugares famosos, casos e causos. Em 1989, lembrou as danças, com "Este Brasil dançador".
> (LEITE, 2013, p. 73)

Portanto, o Carnaval de 1989, início do percurso específico desta pesquisa, ocorre em um modelo narrativo

em fase final de consolidação, baseado no fetichismo em torno de padrões conhecidos que, ao se repetirem, provocam repetições emotivas, comparável ao que era o cinema para os pensadores da Escola de Frankfurt.

> Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto.
> (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 118)

É com estas características principais que o desfile das escolas de samba de Florianópolis recebeu uma quarta camada de narrativa. Além do enredo teórico inicialmente concebido, do enredo representado plasticamente em alegorias, fantasias e coreografias e do samba-enredo, a transmissão televisiva passou a fazer recortes, releituras e acréscimos à narrativa para milhares de espectadores, como uma poderosa ferramenta de alteração da mensagem entre emissor e receptor, além de estabelecer trocas simbólicas que fomentaram reciprocamente mudanças no modo de narrar das escolas de samba e no modo de narrar os desfiles pela televisão.

2 FINANCIAR E PRODUZIR, DESFILAR E TRANSMITIR: DILEMAS DA TRANSMISSÃO TELEVISIVA DE CARNAVAL EM FLORIANÓPOLIS

No ano de 1988, o universo carnavalesco de Florianópolis viveu um dos mais infelizes paradoxos de sua história: em meio às comemorações pelo centenário da abolição da escravatura, o poder público pela primeira vez negou recursos para a realização dos desfiles das escolas de samba. Esta importante manifestação cultural, ainda que tenha incluído diferentes etnias e estratos sociais ao longo de sua história, é uma inegável representação da negritude. Cristiana Tramonte (1996, p. 175-8), em seu trabalho fundador da história acadêmica de nossas escolas de samba, aborda as tensões ocasionadas na cidade à época em capítulo brilhantemente intitulado “No centenário da abolição, é covardia!”, aludindo a lema adotado em manifestações organizadas pela Comissão de Resgate do Samba, que por duas semanas se reuniu para discutir o tema.

Entre 1964 e 1985, o Brasil foi governado por um regime ditatorial. O prefeito da capital de Santa Catarina era nomeado pelo governo estadual. Durante mais de vinte anos, o financiamento do carnaval dependeu de um Poder Executivo comandado pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de sustentação da Ditadura. Importantes relações foram estabelecidas no período entre as escolas de samba e o poder público municipal. Se o desfile de escola de samba é um sistema simbólico de representação que, como toda relação de comunicação, depende “na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações” (BOURDIEU, 2007, p. 11), o aparelho estatal, representado pelo órgão

de turismo ora denominado SETUR, ora DIRETUR, financia as escolas de samba e organiza os desfiles como detentor do poder material, necessário para a materialização das ideias artísticas das escolas de samba, com seu poder simbólico significativo para comunidades e público.

Historicamente, o jogo entre o aparelho estatal (poder material) e as escolas de samba (poder simbólico) funcionou como uma gangorra, brinquedo infantil em que dois corpos se apoiam sobre assentos nas extremidades de uma tábua longa, amparada sobre um ponto central fixo que permite às extremidades ascenderem conforme o princípio da alavanca. No exercício de seus poderes, os dois lados da gangorra foram responsáveis por intenso jogo comparável à flexão dos joelhos que alavanca a subida de uma extremidade e a descida de outra entre as crianças brincantes. Se, por um lado, o Estado viabilizou financeiramente a realização dos desfiles, os ocupantes da máquina estatal e seus parceiros da elite econômica e social da capital catarinense obtiveram suas contrapartidas advindas do poder simbólico das escolas de samba que, embora predominantemente organizadas pelas classes menos abastadas, são importantes espaços de prestígio durante o período que antecede o carnaval e, em especial, nos dias dos festejos momescos. Mesmo optando pelos espaços fechados de festas em clubes sociais, a leite que não participa dos desfiles das escolas de samba faz questão de expor seu papel no financiamento da manifestação popular.

Isto fica evidenciado nos cadernos de divulgação do carnaval organizados pela SETUR/DIRETUR entre 1977 e 1987[13]. São impressos que reúnem a

---

[13] Disponíveis no acervo da Casa da Memória, instituição municipal subordinada à Fundação Franklin Cascaes, que reúne principalmente documentos ligados à atividade artística da cidade e à radiodifusão,

programação do carnaval de cada ano, com destaque para os desfiles das escolas de samba. Cada agremiação é apresentada na sequência da ordem de desfile, com a "ficha técnica" de sua diretoria e principais colaboradores, letra do samba e organograma de desfile. Neste último, a apresentação dos carros alegóricos e das alas é feita apenas pelo nome de cada ala. No primeiro contato com o material, minha tendência anacrônica foi de esperar que, caso algum texto acompanhasse o organograma, fossem descrições e comentários sobre a vinculação de cada ala ao enredo principal, como na lógica da transmissão televisiva atual ou dos chamados "books dos jurados", cadernos que reúnem as informações das escolas para julgamento[14]. Em vez disto, me deparei com saudações a políticos, empresários, empresas e instituições públicas, em nítida bajulação vinculada ao financiamento do desfile. Desta maneira, alas desfilam em "homenagem ao Exmo. Sr. Prefeito Municipal", ao Dr. Aderbal Ramos da Silva e Senhora, à Construtora Ceisa, ao Grupo Empresarial Emedaux S.A., entre outros. Numa simples comparação entre os roteiros de desfile e as letras do samba, percebe-se que tal vinculação não pode, de maneira alguma, ser temática. É a contrapartida simbólica

---

dando especial destaque à memória do compositor Cláudio Alvim Barbosa, o Zininho. Os cadernos de carnaval não estão classificados como documentação e devem ser procurados em meio ao acervo bibliográfico, guardados em uma caixa poliondas para arquivo morto de cor amarela.

[14] Sua apresentação é obrigatória e o atraso na entrega gera multa, conforme o Regulamento Unificado do Desfile Oficial do Grupo Especial, Acesso e Acesso A – Carnaval 2016. A ausência também impossibilita a apreciação de diversos critérios de julgamento presentes no Manual do Julgador – Carnaval 2016, pois o jurado é expressamente orientado a avaliar a conformidade do desfile com a proposta apresentada no "book".

à viabilização material do desfile. Na gangorra do carnaval, as escolas de samba flexionam seus joelhos para alavancar figuras da elite política, social e econômica da cidade.

O debate sobre o investimento público nos desfiles, embora reapareça com cara de novidade nas décadas recentes, remonta aos idos de 1950. Segundo Tramonte (1996), em 1957 esta questão já era debatida na imprensa. Desta data em diante, a oscilação nos posicionamentos é grande. Algumas vezes as escolas aparecem como “heroínas” por “salvarem o carnaval”, com críticas ao Poder Público por deixar as comunidades carnavalescas entregues à própria sorte – este tipo de crítica tem muita força na década de 1960 – e em outras ocasiões o financiamento pelo mesmo Poder Público divide opiniões. A relação de dependência vem na esteira de “um fenômeno ocorrido na propagação das escolas de samba em Florianópolis e no Rio de Janeiro”, caracterizado “pelo apoio e incentivo desta prática por parte dos governos autoritários a partir do Golpe de 1964” (BEZERRA, 2010, p. 54).

Em pleno Centenário da Abolição, a gangorra quebrou. O então prefeito Edison Andrino, do PMDB, partido proveniente dos quadros de oposição à finada Ditadura Militar, cortou a despesa com os desfiles. Em contrapartida, no Aterro da Baía Sul, era construída a Passarela Nego Quirido. A mobilização dos sambistas pode ser explicada também por motivos políticos. Tramonte (1996, p. 175) insinua isto sem aprofundar, afirmando que “não se pode ignorar que pudessem haver forças políticas interessadas neste confronto, já que acabava de assumir um prefeito de partido de oposição, o PMDB, rompendo a cadeia de conservadorismo político”. A vinculação das escolas de samba às forças políticas, econômicas e sociais ligadas aos antigos quadros da

administração municipal é evidente, registradas por pelo menos uma década de bajulações. Não trato aqui de fazer juízo de valor ou de assumir a pose estereotipada do acadêmico militante, para quem a vida deve ser sempre direcionada ao jogo político. Os dirigentes das escolas de samba e suas comunidades buscam manter viva a sua manifestação cultural. As entidades carnavalescas existem com a finalidade de perpetuar essas manifestações e, por isto, é mais do que natural que se equilibrem na gangorra, cientes de seu poder simbólico e de sua dependência do poder material.

Em 1989, os desfiles voltaram e a Passarela Nego Quirido foi inaugurada, marcando a separação entre o carnaval de rua e o carnaval de passarela e a criação de um espaço organizado para o carnaval das escolas de samba – desde o Estado Novo, projetadas como a ordem que se opõe à malandragem (VIANNA, 1995). As dificuldades eram enormes, principalmente nas escolas de samba mais antigas. É nas agremiações mais tradicionais, que se solidificaram enquanto a dependência do Poder Público era cultivada e fortalecida, que essa relação é uma marca mais evidente (FANTIN, 2000). A transmissão televisiva daquele carnaval procurou evidenciar isto. Em entrevista gravada exibida antes da entrada da escola na avenida, os carnavalescos da Embaixada Copa Lord, Jone Araújo e Marcelo Machado, falam de grandes dificuldades financeiras e do apelo à "criatividade" – é recorrente no mundo do samba a oposição retórica entre criatividade e luxo - resumidas em frase que estamparam na sede da escola: "Quando não se pode fazer o que se deve, deve-se fazer o que se pode". O enredo "A vez e a voz do morro" faz uma homenagem à própria comunidade, num interessante recurso às raízes da escola de samba num momento de

dificuldade. A retribuição é visível na animação dos componentes expressa em canto e dança, numa entrega raras vezes vista. O desfile foi embalado por um belo samba de Celinho da Copa Lord que apela para imagens românticas ao mexer com os brios da comunidade[15]. Um componente da escola, que não foi possível identificar, concede entrevista na concentração com uma manifestação indignada: “disseram que a gente iria trazer fantasia do Japão, aí está o carnaval feito pela nossa comunidade”.

A Unidos da Coloninha, agremiação que surgiu na porção continental de Florianópolis em 1962 como escola mirim, desfilou por poucos anos no bairro que lhe dá nome e retornou somente em 1983, quando passou a competir com as grandes escolas, conquistou em 1989 seu pentacampeonato consecutivo. A sequência vitoriosa foi transformadora para o carnaval local. Com roteiros de desfile mais extensos, carros alegóricos mais grandiosos e fantasias mais luxuosas que as concorrentes – como o vídeo do Carnaval de 1989 torna evidente – a Coloninha seguiu o modelo carioca de desfile e apresentou o desenvolvimento da narrativa através do *enredo representado plasticamente* de maneira mais robusta durante todo o pentacampeonato (LEITE, 2013). Em seus

---

[15] Eu m’embalei / Mergulhei nessa paixão / Copalordeando eu vou sambando / Neste mundo de ilusão / Sua democracia, sua alegria e amor / Trago do morro a poesia / No correr do dia-a-dia / Sou um sonhador / Linda favela, como é belo o teu luar / Teu chão salpicado de estrelas vem iluminar / Estre sorriso de criança / Que embala o sonho, a esperança e a fé / Que o Dijo traz para a avenida / Para dar mais vida e mostrar todo o axé // Vai ioiô, vai ioiô / Vai buscar água na bica pra regar o nosso amor // E as lavadeiras estendem suas roupas no varal / Hoje tem pagode no Pastinho / Improvisado lá no fundo do quintal / Como é lindo sinfonia de pardais / Num amanhecer sorrindo / Inspirando a paz // Lá vai o Noca pra pura do barril / Na Invernada, o orocongo do Gentil.

roteiros de desfile, deixou registrada uma ausência eloquente: já em 1984 não apresentou qualquer saudação a autoridades, empresas e demais figuras ligadas ao modelo tradicional de financiamento, indicando seu descolamento da gangorra metafórica de que estamos tratando. Na reportagem exibida antes de seu desfile em 1989, os repórteres enfatizaram a mobilização da escola durante o ano, com bingos e eventos, o que também foi elogiado por Roberto Alves, responsável pela narração dos desfiles para a RCE.

Durante a passagem da Protegidos da Princesa, Roberto Alves salientou a contraposição entre um jeito mais “moderno” de fazer carnaval e um jeito mais “antigo”, afirmando que a técnica de confecção das alegorias desta agremiação utilizava mais madeira e mais ferro: “são carros mais pesados, que dificultam a locomoção”. A comparação é imediata com a Unidos da Coloninha. Com técnicas avançadas até mesmo para os dias atuais, a agremiação do continente traz carros leves e com movimentos complexos, com destaque para o carro abre-alas, onde o conjunto composto por um imenso sol ladeado por figuras carnavalescas gira completamente, enquanto estrelas rodam em torno de seu próprio eixo. Mesmo na Consulado, fundada em 1977 como bloco e transformada em escola somente em 1987, seu carnavalesco Carlos Alberto Schneider enfatiza a diferença entre as escolas tradicionais: “é o marketing que impressiona, que deixa marca”. Entre o público, entretanto, a escola encontra alguma resistência. Na afirmação de um espectador entrevistado após o desfile, “a escola ainda está muito branca”, referindo-se à origem distante dos morros da cidade, nos recônditos lares dos trabalhadores da Eletrosul que migraram do Rio de Janeiro para Florianópolis.

Todas essas disputas entre o “tradicional” e o “moderno” que envolvem as soluções para financiar um espetáculo que se torna a cada ano mais caro não vêm à tona sem que haja uma intencionalidade. Foi a transmissão televisiva que salvou o carnaval de 1989, pois as escolas receberam como única verba os direitos contratuais referentes a essa transmissão, sem ajuda do Poder Público. O publicitário Júlio Pacheco compareceu ao camarote da RBS e foi questionado sobre a viabilidade comercial dos desfiles. Em sua resposta, afirmou a importância de “fixar a imagem junto ao público e participar junto com a comunidade, [pois] o carnaval é engrandecedor do turismo da ilha”. Os registros audiovisuais a que tive acesso, embora não incluam os intervalos comerciais, colocam em xeque a afirmação de Pacheco, pois a emissora não menciona qualquer patrocinador das transmissões.

Grifar as dificuldades é uma maneira de exaltar a importância do próprio trabalho das emissoras de televisão e do pagamento delas às escolas de samba, contraditoriamente exibido como um bondoso apoio cultural e não como a relação comercial que o publicitário sugere. Em 1990, a RBS adquiriu a exclusividade dos direitos de transmissão dos desfiles e garantiu por mais um ano o financiamento dos desfiles. A declaração de Pedro Sirotsky, um de seus diretores e proprietários, ao repórter Cacau Menezes vale a transcrição:

> Olha, Cacau, a RBS hoje está vivendo mais um dia de muita emoção, de muito orgulho, de muita gratificação, porque nós, não é por acaso que nós nos consideramos a rede da comunidade. Ser e estar a rede da comunidade significa atendê-la em todos os seus anseios. E nós, nos últimos anos, nos últimos meses, nós temos vivido lamentavelmente num país que até agora tem nos dado muito mais preocupações do

> que alegrias. Mas nós não podemos deixar de respeitar os momentos que todos nós, povo em geral, temos direito, da alegria do carnaval. E o carnaval faz parte da busca desse sentimento. E a RBS não poderia faltar com Florianópolis, com Santa Catarina e deixar que existisse novamente o risco do carnaval não acontecer.

Estas palavras são reveladoras da real natureza da relação da RBS com as escolas de samba. Não se vê um grande rol de patrocinadores. O interesse em fixar marcas e produtos por empresários é baixo. Estamos em 2016 e as escolas de samba seguem enfrentando problemas similares em diferentes escalas. O que a fala de Sirotsky evidencia é algo que foi brevemente citado por Pacheco: a comercialização da participação junto à comunidade. É este o verdadeiro negócio da RBS, repetido nas últimas décadas em seus slogans, como “A gente faz pra você” e exaustivamente replicado em seus telejornais. Para a emissora que se apresenta como porta-voz da comunidade e exerce seu poder simbólico nas disputas políticas e nas principais questões sociais de Santa Catarina, transmitir e financiar os desfiles das escolas de samba foi uma maneira de inserção e legitimação entre camadas populares de Florianópolis. A RBS não estava comprando imagens de desfiles para exibir patrocinadores, estava comprando a aproximação com a comunidade.

Os desfiles foram descontinuados novamente em três ocasiões, sempre envolvendo a questão do financiamento *versus* “outras prioridades sociais” (TRAMONTE, 1996, p. 193-9). Por duas vezes na década de 1990: em 1994, durante a gestão do prefeito Sérgio Grando, do PPS; e em 1998, pela prefeita Ângela Amin,

do PPB. No ano de 2013, o cancelamento envolveu a transição na gestão municipal. Gean Loureiro, candidato apoiado pelo prefeito Dário Berger, do PMDB, sofreu apertada derrota nas urnas. César Souza Júnior, do PSD, apoiado pelos grupos ligados aos ex-prefeitos Esperidião e Ângela Amin (ele, prefeito nomeado durante a Ditadura Militar), venceu com 52,64% dos votos em uma campanha marcada por trocas de acusações e acirramento de rivalidades políticas, marcando uma alternância de poder que dificultou os preparativos do carnaval. O comentário de Moacir Pereira para o Jornal do Almoço de 6 de dezembro de 2012 ilustra como as escolas de samba foram prejudicas pelo espírito pouco republicano da transição e, novamente, pelas polêmicas que envolvem o investimento público no carnaval.

> Carnaval, vai ter. A programação, segundo o prefeito, está mantida. Vai ter carnaval na Praça XV, o Berbigão do Boca, os blocos de sujo e outros eventos populares. O que o prefeito eleito César Souza Júnior está anunciando oficialmente é o cancelamento do desfile das escolas de samba. E alega, basicamente, três razões. Primeiro, a Prefeitura não tem recursos para financiar o desfile. Com a ajuda das escolas de samba e organização do carnaval, serão necessários 8 milhões de reais. Ele prefere destinar esses recursos para creches, escolas e postos de saúde. Segundo, não foram realizadas até agora as licitações para obras na Passarela Nego Quirido. Como o carnaval cai no dia 10 de fevereiro, a nova administração diz que não vai ter tempo para fazer essas licitações, essas concorrências. Terceiro, em trinta dias não será possível preparar adequadamente a Passarela para o desfile das escolas. O prefeito Dário Berger, por sua vez, pediu uma auditoria da Secretaria de Obras da

> Prefeitura e recebeu o relato preliminar de que a Passarela está, sim, em condições de ser utilizada, não há problema de estrutura, desde que surjam alguns reparos. Disse também que não foi procurado pela equipe de transição para fazer as indispensáveis licitações. E acrescentou que, se o novo prefeito quiser, pode fazer pregões eletrônicos com duração de oito dias no início de janeiro do próximo ano. (CANCELAMENTO... 2012)

O tratamento que a emissora dispensou à questão do financiamento do carnaval é bem diferente daquele dado em 1989 e 1990. A mudança encontrou respaldo na população. Embora as comunidades de origem das escolas de samba ainda existam, tiveram mudanças significativas no seu perfil durante duas décadas. A composição da população de Florianópolis mudou. Inflada por migrantes, a cidade se dividiu entre os “manés” e os “de fora” (FANTIN, 2000), mas isto não se resume a uma divisão por origem. Novos atores sociais estão presentes e a RBS procura agora a inserção entre os estratos da população para os quais o carnaval local não tem significado afetivo ou identitário. Para estes, o carnaval é um desperdício de dinheiro que poderia ser investido em saúde e educação, conforme argumentou o prefeito eleito que buscava popularidade para um início de mandato após um processo eleitoral que dividiu a cidade. Aliás, a própria iniciativa de César Souza Júnior é um indicativo da repercussão positiva da medida entre a maioria da população. Como se sabe, as estruturas partidárias contam com pesquisas de opinião que embasam suas ações mais do que qualquer senso de justiça ou viés ideológico.

Por toda a linha editorial do Grupo RBS, poucos

contrapontos foram oferecidos, dando aparência de ponto pacífico à medida traumática para as comunidades do samba, apesar dos protestos que, conforme noticiava o Diário Catarinense, fecharam a porta da Prefeitura para a realização de um "sambão", com cartazes afirmando que "Dário e César Júnior estão acabando com o carnaval" (VIANA, 2012). Ao contrário do que afirmou Moacir Pereira, a Prefeitura Municipal de Florianópolis já não era a única financiadora dos desfiles desde, no mínimo, 2010[16]. O montante total das verbas divididas igualmente entre as escolas provinha também do Governo do Estado de Santa Catarina e de patrocínio privado da Tractebel Energia. As escolas de samba se valem também de verbas arrecadadas em seus ensaios e eventos, além da venda de fantasias. Cacau Menezes, de animado repórter nos camarotes em 1990, se transforma em algoz do Carnaval de 2013 em suas colunas escritas no jornal Diário Catarinense, blog no site ClicRBS e vídeo-colunas no Jornal do Almoço. Critiquei esta postura à época[17]:

> Cacau Menezes, este sábio, este pensador florianopolitano, a quem a RBS dedica em seu principal telejornal um bloco com finalidade até hoje desconhecida, afirmou que "no passado, um prefeito não fez o carnaval e ninguém morreu por isso". Não, Cacau, ninguém morreu! Da mesma

---

[16] Sou obrigado a me valer de informações colhidas em minha vivência no mundo do samba, pois não encontrei notícias que citem, por exemplo, o patrocínio da Tractebel Energia, conhecido por todos os sambistas da cidade.

[17] Tomo a liberdade desta auto-citação por entender, por um lado, que a História do Tempo Presente envolve acontecimentos dos quais somos testemunhas e sobre os quais sabemos aquilo que é corrente entre nossos contemporâneos (como muito bem ensinou Eric Hobsbawn) e, por outro lado, porque escrevia para o Na Avenida, único site dedicado à cobertura do Carnaval de Florianópolis entre 2013 e 2016 e de grande repercussão entre os membros das escolas de samba. Fui muito cumprimentado por conta do texto citado por pessoas ligadas a todas as agremiações.

> maneira, ninguém morrerá se não houver Natal, Reveillon ou a Procissão do Senhor dos Passos. (...) Descontinuar desfiles que se realizam ininterruptamente desde 1999 pode não matar ninguém, mas mata algo. Há uma cultura carnavalesca cultivada anualmente, com a formação de ritmistas, com o aperfeiçoamento de trabalhos de alegorias e fantasias, com uma fidelidade e envolvimento cada vez maior dos componentes com as escolas. Morrerá um investimento da cidade em tudo isso, desmobilizando as agremiações, desvalorizando o produto e gerando, desde já, imensas dificuldades para 2014. Os mais antigos, que tiveram que recomeçar em 1999, após dois anos sem desfiles, certamente sabem do que estou falando. Morrerá o sonho de comunidades. Morrerá um pouco do espaço de entretenimento, de cultura, de lazer, de sociabilidade, onde tantas famílias constroem partes importantes de suas vidas.

Se em 1988 houve a reunião da Comissão de Resgate do Samba, em 2013 os sambistas de Florianópolis se mobilizaram através das redes sociais na Internet para a organização de manifestações contrárias ao cancelamento dos desfiles. Tal fato indica um reconhecimento da importância da subvenção do Poder Público para a realização dos desfiles, pois os próprios interessados em sua realização priorizavam a pauta da manutenção dos subsídios em detrimento da busca de outros tipos de apoio.

Figura 1 – Manifestação contra o cancelamento dos desfiles de 2013

Os desfiles retornaram à Passarela Nego Quirido em 2014, sem qualquer alteração significativa no modelo de financiamento. No ano seguinte, os sinais do abandono pela RBS já eram visíveis. O site Portal Making Of, especializado em notícias sobre a comunicação em Santa Catarina, noticiava que a Liga das Escolas de Samba de Florianópolis (Liesf), sob nova direção (de Joel da Costa Jr., ex-presidente da União da Ilha da Magia), “entregou a gestão do carnaval - da organização à comercialização - à empresa Visione, a mesma responsável pela camarote da Brahma, no Rio”. Isto teria trazido dificuldades às negociações com a RBS, pois “o pacote montado incluiu a transmissão de três dias: na sexta-feira o desfile das seis escolas do grupo de acesso, no sábado das seis escolas do grupo principal e o desfile das campeãs”

(PORTAL MAKING OF, 2014), além de exploração de eventos e cobertura dos ensaios técnicos. A Liesf pedia R$600 mil e a contraproposta era de R$250 mil. Apesar de uma transmissão dupla pela RIC Record e SBT ser cogitada, “de última hora, houve uma intervenção por parte da Prefeitura Municipal de Florianópolis e a transmissão foi feita [pela RBS] - porém sem repasse às escolas” (UOL, 2016). Compreendendo que o *business* da RBS, além do lucro empresarial, é se passar por porta-voz da comunidade para interferir em sua organização social, a ingerência da Prefeitura sobre as negociações dos direitos de transmissão é um forte indicador do poder exercido pela emissora.

Em 2016, veio a ruptura: os desfiles das escolas de samba de Florianópolis não foram transmitidos por qualquer emissora de televisão. O site Uol (2016) noticiou que, “em um ano de dificuldades econômicas, são [eram] baixas as chances de a RBS TV ou de qualquer outra emissora poder arcar com os R$ 600 mil solicitados e todos os outros custos que a transmissão tem, tornando todo o projeto inviável”. A Liesf contratou uma empresa para a realização de transmissão ao vivo pela Internet, com câmeras em três pontos da pista e áudio diretamente da mesa de som da Passarela, com gravação disponibilizada somente cerca de dois meses depois no site YouTube.

Atribuir ao “ano de dificuldades econômicas” a culpa pela ausência dos desfiles na televisão é bastante limitado. Afinal, em 1989 e 1990, quando os direitos de transmissão foram a única fonte de financiamento do desfile, o país atravessava crise bastante aguda. Como vimos, tratou-se de uma mudança de postura mais ampla da principal emissora de televisão de Santa Catarina. Os custos crescentes da festa não fazem parte somente da

lógica do espetáculo mas muito especialmente da lógica da competição, afinal é necessário investir para se credenciar à disputa do campeonato. A isto, somou-se o custo crescente das transmissões, que exigem câmeras avançadas distribuídas por toda a pista, repórteres, equipe técnica e comentaristas se preparando durante semanas e trabalhando durante toda uma noite em pleno feriado, gerando custos trabalhistas.

A conclusão do comentário de Moacir Pereira sobre o cancelamento do Carnaval de 2013 enuncia que o desinteresse da RBS pelo "produto carnaval" com a soberba elitista de quem está provendo desfecho heroico ao massacre da cultura popular e ao alijamento das camadas populares dos espaços da cidade em todo o período de ensaios e durante os dias de folia. Afirma o colunista anunciado pela apresentadora Karem Fabiani como "comentarista político":

> César Souza Júnior diz que o modelo de carnaval patrocinado exclusivamente pela prefeitura está totalmente esgotado em Florianópolis. Defende uma nova fórmula, com o patrocínio da iniciativa privada. Quer dizer, desfile das escolas de samba só com os recursos da Prefeitura Municipal de Florianópolis, a partir de 2013, não vai mais acontecer.
> (CANCELAMENTO... 2012)

Era a RBS "abandonando o barco" de um modelo de financiamento do qual ela própria se beneficiou, material e simbolicamente, durante mais de duas décadas.

2.1 A TRANSMISSÃO ESPORTIVA COMO INSPIRAÇÃO PARA A TRANSMISSÃO DE CARNAVAL

Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro começaram a ter suas imagens em movimento difundidas nacionalmente a partir de vídeo-tapes na década de 1960. Porém, foi em meados da década de 1970 que “conquistaram de uma vez por todas a simpatia de todo o povo carioca e dos brasileiros em geral” (SOUZA, 2014, p.18), transmitidos via satélite para televisões a cores que começavam a se difundir pelos lares dos brasileiros.

Michele Lagny (2009) nos lembra que a filmagem do real é sempre permeada por escolhas. Naquele momento, em que “os meios de comunicação e a indústria da cultura como um todo conheciam uma época de expansão sem precedentes (...) [e] os bens culturais passaram a ser consumidos em escala industrial” (NAPOLITANO, 2008, p. 82), as emissoras de televisão, em especial a Rede Globo, optaram por seguir padrões já conhecidos do público, que em muito se assemelham às transmissões esportivas. Esta escolha não é solitária e está ligada a outro poderoso meio de comunicação que abraçou os desfiles das escolas de samba: o rádio.

Fragmentos de transmissões radiofônicas demonstram que o modelo em que as vozes do estúdio se dividem entre narradores e comentaristas já se esboçava. É o caso do trecho da transmissão do desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro de 1971[18]. O samba de Zuzuca, feito para o enredo *Festa para um rei negro*, foi um dos grandes sucessos da história do carnaval

[18] Acervo do pesquisador. Não foi possível identificar a rádio ou os profissionais envolvidos na transmissão.

brasileiro, notabilizado por seu refrão “Olê lê / ô lá lá / pega no ganzê / pega no ganzá”. No áudio, é possível ouvir o público entoando com grande entusiasmo o samba, sem qualquer vestígio do som do carro de som do desfile. Uma comentarista faz questão de destacar a figura de Zuzuca, autor do samba, que seria visto como delinquente por seus vizinhos por sair à noite e voltar pela manhã, entre outros hábitos tidos como “suspeitos”. A saudação ao compositor se estende lembrando sua infância em Cachoeiro do Itapemirim, quando sua mãe o levava para ouvir o terno-de-reis e outras manifestações folclóricas que teriam inspirado a linha melódica do samba. É citada uma polêmica sobre a obra “não ser samba” para alguns críticos, mas é destacada a figura de Fernando Pamplona, a quem teria cabido a coragem de escolher o samba no concurso interno da agremiação. Terminada a fala, surge uma voz masculina, com postura vocal muito mais formal, remetendo aos antigos apresentadores de programas de auditório e retoma a apresentação da escola. A voz masculina é, nitidamente, um narrador, responsável por apresentar o desfile, enquanto a voz feminina faz comentários críticos e que demonstram conhecimento de minúcias do processo de preparação da escola que não fazem parte do senso comum. Já se tratava, em 1971, da presença de uma voz legitimada pela sua inserção no *campo* das escolas de samba.

As escolhas realizadas pelas emissoras na produção das transmissões do carnaval ajudam a reforçar seu papel como *instância de consagração*. O formato deriva das transmissões esportivas: há um narrador com função semelhante à do narrador de futebol, aquele que narra todas as ações. Muitas vezes, os profissionais escolhidos para atuarem como âncoras nas transmissões de carnaval atuam cotidianamente na esfera esportiva. Exemplos latentes disso são as escolhas da Rede Globo

para a apresentação do carnaval carioca, que já contou com Léo Batista, Fernando Vanucci, Cléber Machado e Luís Roberto. Em Florianópolis, a transmissão foi protagonizada em diversos momentos da década de 1990 por Roberto Alves, conhecido pela atuação no jornalismo esportivo no rádio e televisão.

Há também comentaristas, que nos remetem à discussão de Marc Ferro (1992) ao tratar o cinema como fonte histórica. Ferro destaca a necessidade de diferenciar a atuação e a percepção de quem se interessa pela linguagem (no caso do carnaval, os envolvidos nas etapas internas da agremiação) e o grande público (alcançado pela transmissão televisiva, principalmente). O comentarista é a figura que articula as duas dimensões, geralmente um indivíduo com trajetória reconhecida no campo do carnaval – como o músico André Calibrina na transmissão da RBS em 2009 e o intérprete carioca Paulinho Mocidade em 2015 - ou um acadêmico, estudioso externo ao campo que, primeiro, fez dele seu objeto de estudo e, depois, tomando esse estudo como legitimador, passa a interferir no valor simbólico das produções sequentes ao momento inicial em que estudou o campo. A professora Cristiana Tramonte, autora do principal trabalho sobre a história das escolas de samba de Florianópolis, exerceu essa função entre 2010 e 2014. Por fim, também é importante a atuação dos repórteres de pista, que descrevem os acontecimentos corriqueiros, os imprevistos, no que a informação sobre a quebra de um carro alegórico ou sobre a aproximação do limite do tempo de desfile se assemelha à informação sobre uma lesão de um jogador de futebol.

Se a visibilidade social das escolas de samba de Florianópolis teve seu início “num período anterior ao Golpe Militar de 1964, quando se vivia no Brasil um

movimento cultural em busca da ‘autenticidade nacional e que havia elegido, a partir da década de 20 do século XX, o traço africano como fundamental na construção da brasilidade” (TRAMONTE, 2015, p. 22), a associação entre futebol e carnaval também tem na identidade nacional uma de suas bases. Com o advento da transmissão televisiva, ambos se tornam produtos midiáticos poderosos e associados à ideia de nação, sobretudo com a associação da Seleção Brasileira de Futebol ao sentimento patriótico pela Ditadura Militar durante a Copa do Mundo de 1970 com seus “90 milhões em ação”.

2.2 O DESFILE COMO ACONTECIMENTO TELEVISIONADO

O formato de transmissão no qual a narrativa do enredo é central parece natural atualmente, mas é uma escolha feita no decorrer dos anos. Nas transmissões do carnaval do Rio de Janeiro pela Globo e pela Manchete na década de 1980, a história contada pelos desfiles já era importante e apresentada pelo narrador. Contudo, dividia a centralidade com os fatos que ocorriam no desfile (ou o desfile como acontecimento, como veremos mais adiante). Na virada da década de 1980 para a década de 1990, em Florianópolis, não é possível nem mesmo apontar que a narrativa da escola de samba seja central nas transmissões. Trata-se de elemento secundário, tangenciado por comentários dispersos, sem uma linearidade em relação à disposição dos elementos de desfile ou mesmo um compromisso com sua apresentação por completo.

As transmissões são estabelecedoras do desfile como acontecimento, bem como instâncias de

consagração e legitimação. Se, para Pierre Nora (1988), o acontecimento no tempo presente não é mais “criado” pelo historiador, mas tem diversas origens que fazem o historiador se debruçar sobre acontecimentos definidos como tal por outros, a análise das transmissões televisivas exige a sensibilidade a este lugar do acontecimento no tempo presente. Afinal, os desfiles já são imediatamente alvo até mesmo de juízo de valor e da constituição de valores simbólicos. Os comentários difundem valores e as narrações perpetuam percepções e memórias acerca do enredo da escola de samba que podem ser diferentes daqueles originalmente propostos pelos artistas e, até certo ponto, mais difundidos entre os iniciados no campo do carnaval, que acompanharam as etapas anteriores ao desfile e tiveram acesso aos materiais de apoio à sua leitura. Em nossa sociedade, a televisão é encarada como acesso à existência social e política (MARTÍN-BARBERO e REY, 2004, p. 87). A emissora específica que transmite determinado desfile, agente no campo da televisão, atua como instância de consagração e legitimação no campo do carnaval. Esta troca, muito significativa socialmente para as escolas de samba, é ainda mais evidente quando percebemos que a história destas agremiações é uma história do *popular* que busca sua inserção no mercado de bens simbólicos do qual é, originalmente, um excluído (GARCIA CANCLINI, 2008).

O enredo não era o protagonista das transmissões do carnaval carioca na década de 1980, mas apenas mais um aspecto a ser apresentado. Esta tendência vem na esteira de uma postura mais analítica da técnica de desfile. Ao comentar o desfile da Caprichosos de Pilares de 1985 pela Manchete, Fernando Pamplona acusa o samba “E por falar em saudade” de ser uma “marchinha

safada”: “logo vamos ter que mudar o nome para Grêmio Recreativo Escola de Marcha”. Este tipo de crítica contundente era recorrente, pois os comentaristas teciam considerações sobre a dimensão competitiva do desfile, ou seja, havia uma consonância entre a lógica da competição que move a produção do desfile e a ênfase dada na cobertura da televisão. Desde 1972, o jornal O Globo promove o Estandarte de Ouro, premiação extra-oficial que está entre as mais importantes do carnaval, servindo como *instância de consagração* no campo. Em alguns anos, no Rio de Janeiro, havia júri paralelo que dava suas notas após a passagem de cada escola e, no final da década de 1980, institutos de pesquisa colhiam avaliações nas arquibancadas, cuja nota média era imediatamente anunciada pela transmissão. Em 1992, a Manchete inovou com uma pesquisa de opinião por telefone, num embrião daquilo que com as tecnologias mais recentes se transformou no fenômeno da “segunda tela”. A interatividade com o telespectador era incentivada com o sorteio de prêmios entre os participantes. Prender a audiência era ainda mais importante quando havia a competição entre duas emissoras – Globo e Manchete – pelo público interessado no mesmo evento.

Até meados da década de 1990, a narrativa das ações desencadeadas no desfile tem maior destaque pelos apresentadores e comentaristas em Florianópolis. Exemplo disto é o carnaval de 1993, quando a OM TV realizou a única transmissão nacional dos desfiles das escolas de samba de Florianópolis e Roberto Alves foi o apresentador. Exerceu um papel simultâneo de comentarista com nítido direcionamento ao público nacional, até mesmo para esclarecer a posição de cada agremiação em relação ao nível da competição. Durante o desfile da Acadêmicos do Samba, Alves fez duras críticas à apresentação da agremiação, falando ao Brasil

que “este não é o nível do carnaval de Florianópolis”. Em 1989 e 1990, há um júri paralelo no camarote da RBS, com um jurado para cada quesito avaliado na competição oficial. Após cada desfile, uma repórter percorre o camarote e colhe as opiniões desses jurados (comentários breves, com menos de um minuto) e suas notas. Curiosamente, diferente no que acontecia nos júris paralelos do carnaval carioca, a maioria dos comentários eram superficiais, com elogios aos esforços das agremiações, muitas vezes contraditórios em relação às notas atribuídas. Trata-se de uma dificuldade da emissora local em se adaptar ao modelo consagrado, pois o jurado-comentarista escalado falha na tentativa de estabelecer a ponte entre o telespectador e as especificidades do campo das escolas de samba.

A cobertura ao vivo é diferente da montagem cinematográfica. Em vez de uma “sequência de pedaços combinados sutilmente” (DUBOIS, 2004, p. 73), é feita uma montagem abrupta, no calor dos acontecimentos e sem as sutilezas que o jogo da elaboração minuciosa de uma sequência permite. Contudo, no caso em análise, são realizadas transmissões programadas de eventos com sequências de acontecimentos previstas, que podem ou não se concretizar, sujeitas a manipulações amparadas pelo “efeito de realidade”, perigo advertido por Marc Ferro (1992) que aqui adquire outro sentido. Cada desfile é transmitido como um *todo* pretensamente alcançado pela televisão, que em nenhum momento adverte para a possibilidade de ocorrências fora de seu alcance, ainda que isto fosse salutar pela lógica da competição, uma vez que os jurados estão distribuídos ao longo da pista. Como no cinema, a transmissão é feita a partir da “busca de uma relação com o espectador nas mesmas bases da narração contínua que desenrola uma

totalidade auto-suficiente em evolução" (XAVIER, 2012, p. 52). Das imagens na tela, pretensamente se poderia tirar todos os juízos de um desfile que teria começo, meio e fim e é pretensamente totalizado ao telespectador.

Neste sentido, o papel do comentarista, sobretudo quando se estabelece um júri paralelo, é o de homogeneizar as opiniões. Como voz autorizada pela inserção no campo das escolas de samba, ele é o guardião translúcido da verdade na projeção feita pela televisão. O esquema é simples: quando a palavra está com o apresentador, ele descreve o que acontece na tela; quando necessário, ele passa a palavra ao comentarista, geralmente apresentando suas credenciais (muitas vezes repetidas ao longo da noite), que fará a dita "análise técnica" do desfile. No caso do júri paralelo, a "bola" era passada de Roberto Alves para o repórter, pedindo a opinião de cada um dos jurados, anunciado por sua profissão ou formação. Nos quatro carnavais em que comentou vinte desfiles, entre 2010 e 2014, não encontrei uma única vez em que Cristiana Tramonte fosse chamada sem o título de "professora". Em 2015, o cantor Paulinho Mocidade também teve alguns passos de sua trajetória relembrados sempre que era chamado para algum comentário mais extenso. A opção pela pesquisa telefônica foi adotada pela RBS isoladamente em alguns carnavais dos anos 2000. Tudo isto é a imprensa gerando mecanismos de consagração para o desfile das escolas de samba, estabelecendo padrões e ditando o sucesso e o fracasso.

Como vimos, o desfile é estabelecido como acontecimento e analisado simultaneamente, tendo ressonância e significação imediatas pela televisão. Seja na percepção do telespectador ou nos registros audiovisuais que se perpetuam em acervos pessoais, aquela produção de sentido instantânea dita valores

simbólicos que podem – concomitantemente a outros meios de consagração, como o próprio júri oficial – marcar o sucesso ou o fracasso da apresentação de uma escola de samba. Lembremos então que “o acontecimento testemunha menos pelo que traduz do que pelo que revela, menos pelo que é do que pelo que provoca. Sua significação é absorvida na sua ressonância; ele é senão um eco, um espelho da sociedade, uma abertura” (NORA, p. 188). O acontecimento moderno é “uma maneira entre outras de reduzir o próprio tempo a um objeto de consumo e nele investir os mesmos afetos” (p. 192) – período carnavalesco, desfiles, transmissão.

Esta redução do desfile como acontecimento a objeto de consumo sofreu uma significativa alteração durante a década de 1990. A postura crítica foi gradativamente abandonada para dar lugar a um esquema narrativo que conduz por um desfile de belezas com desfecho quase sempre apoteótico. Com o fim das transmissões da Manchete e o monopólio da Globo nas transmissões do carnaval carioca, acabaram as possibilidades de comparações entre modos de ver os desfiles e a emissora ficou mais à vontade para pasteurizar seu objeto de consumo. Substituiu-se então a lógica da competição pela lógica do espetáculo e as transmissões passaram a ser sempre elogiosas aos desfiles, com raras exceções. Na cultura de massas, “é através dos espetáculos que seus conteúdos imaginários se manifestam; em outras palavras, é através do estético que se estabelece a relação de consumo imaginário”, bem como “existe, na relação estética, uma participação ao mesmo tempo intensa e desligada, uma dupla consciência” (MORIN, 1969, p. 81). Na década de 2000, mesmo comentaristas com trajetórias consagradas no universo carnavalesco como o sambista Haroldo Costa e

a carnavalesca Maria Augusta Rodrigues se limitavam a considerações que ignoravam eventuais falhas cometidas pelas agremiações. A Globo passou a vender ao público os desfiles das escolas de samba como um espetáculo em que tudo é belo e funciona corretamente, como num programa de televisão em que o erro deve ser sempre escondido do telespectador. Era o início de uma dissonância entre a maneira como os desfiles são produzidos na lógica de seu acontecimento e a maneira como são apresentados pela televisão ao telespectador.

Em Florianópolis, esta mudança demorou um pouco mais para acontecer. É possível perceber, a partir de 1996, uma diminuição gradual nas críticas negativas aos desfiles. Enquanto no início da década de 1990 as transmissões priorizavam a competição e a análise crítica, no final da mesma década começa a se consolidar um modelo ancorado na narratividade dos desfiles. Temos, então, os pilares do modelo de transmissão que se consolidaria nos anos 2000: apresentação com foco na narrativa dos enredos, comentários predominantemente positivos e construção do desfile como acontecimento apoteótico. Embora tais características possam ser percebidas durante o conjunto das transmissões, é nos momentos de ruptura com as expectativas, em que algo sai do *script*, que se apresentam desnudas e permitem a compreensão de seu funcionamento, entendendo que “o acontecimento social ou individual isolados podem ser usados para proporcionar uma base para uma compreensão mais profunda daquela sociedade” (SHARPE, 1992, p. 58). Um acontecimento que marcou o carnaval de Florianópolis foi bastante revelador no percurso desta pesquisa.

2.3 A QUEBRA DE UMA ESCULTURA E A ANTI-APOTEOSE REVELADORA DO MISE-EN-SCÈNE

Para o carnaval de 2001, a Protegidos da Princesa elegeu como tema de seu enredo o tenista Gustavo Kuerten, o Guga. Com "Um manezinho que encantou o mundo", a escola de samba do Morro do Mocotó iniciou seu desfile contando as origens do tênis, passando por sua chegada ao Brasil, a conquista do Torneio de Roland Garros pelo brasileiro e os encantos da Ilha de Santa Catarina pelos quais o atleta é apaixonado. Por este caminho, segundo a letra do samba[19], "os imigrantes ingleses / trouxeram este esporte para o Brasil / surgiram atletas de primeira / mas foi um manezinho que orgulhou nossa bandeira". Kuerten, de personalidade carismática, conquistou fãs por todo o país após a vitória em Roland Garros, um dos quatro principais torneios de tênis do circuito profissional anual, levando a uma verdadeira "Guga mania"[20], com o "país do futebol" acompanhando

---

[19] No Velho Mundo, tudo começou / Egito, Grécia e Roma / Conquistando a nobreza e atravessando fronteiras / Ganhou o mundo chegando em terras brasileiras / Os imigrantes ingleses / Trouxeram esse esporte para o Brasil / Surgiram atletas de primeira / Mas foi um manezinho que orgulhou nossa bandeira // Em Roland Garros, ele brilhou / Ergueu a taça, foi o primeiro / Arrebentou em Paris, fez nosso povo feliz / Sentir orgulho de ser brasileiro // E assim começou a sua trajetória triunfal / Conquistas infindas / Guga virou mania nacional / Encantou o mundo / Se destacando no cenário mundial / Ilha da Magia, terra de sonhos e fantasias / A farra do boi, terno de reis e bruxaria / E o manezinho que nos contagia // Dona das águas, rainha do mar / Nas tuas ondas, deixa ele surfar / Dona das águas, rainha do mar / Na avenida, vamos mergulhar // Princesa, mais de meio século de glória / Brasil, pátria amada na memória / Protegidos canta, faz esse povo delirar / Gustavo Kuerten, vamos exaltar.

[20] A letra do samba-enredo também destacava este aspecto, com vocabulário que remetia aos sambas ufanistas do Rio de Janeiro da

partidas de tênis transmitidas até mesmo pela TV aberta... enquanto havia vitórias, pelo menos.

No domingo de carnaval, quando desfilou a Protegidos da Princesa, Guga venceu um torneio de verão na Argentina. A vitória, além de aumentar o ambiente favorável à apresentação da escola, gerou grande expectativa em torno da presença do tenista. Em 2001, houve um recorde no carnaval da cidade, com três emissoras gerando imagens dos desfiles simultaneamente. Não encontrei registros da transmissão realizada pela RBS, mas tanto na SCC (afiliada local do SBT) quanto na TV BV (afiliada local da Band), o intervalo entre desfiles que antecedeu a Protegidos da Princesa foi marcado por expectativas na fala de apresentadores e comentaristas, que destacavam que a presença de Guga poderia ser pedra influente para o sucesso do desfile e que o público esperava ansioso para reverenciar o homenageado. Este tipo de comentário também ocorreu durante os primeiros desfiles, da Unidos da Coloninha e da Consulado, mostrando que a grande atração da noite era, de fato, a homenagem a Gustavo Kuerten, ofuscando até mesmo a homenagem feita pela Embaixada Copa Lord à Família Schurmann, grupo local de velejadores que deu a volta ao mundo e era muito popular à época.

Na comissão de frente, a presença de um elemento alegórico (tripé) que tentava imitar sem muito sucesso uma bola de tênis foi destacada por ambas as emissoras. Apesar da expectativa de que o homenageado poderia ali estar, mantida por vários minutos, ao se abrir, a bola revelou um pretenso “sósia” de Guga (conforme descrição da emissora) que em nada se assemelhava a ele. Buscava alguma interação com o público atirando

---

década de 1950: “E assim começou a sua trajetória triunfal / conquistas infindas / Guga virou mania nacional / encantou o mundo / se destacando no cenário mundial”.

bolinhas com uma raquete. Passada a primeira frustração, a expectativa foi mantida até o fim do desfile, mesmo após os repórteres de pista de ambas as emissoras obterem a informação de que Kuerten não estaria presente. Como, para a televisão, o desfile sempre deve ser um sucesso, a grande expectativa era pelo último carro.

Finalmente, no fim do desfile, lá estava ele! Bem, não era Gustavo Kuerten em “carne e osso”, mas uma escultura de grande porte – estimei cerca de 7 metros de altura, comparando às pessoas em volta – ao centro do último carro alegórico, cercada por elementos marinhos, afinal o samba destacava um dos *hobbies* de Guga: “Dona das águas, rainha do mar / nas suas ondas, deixa ele surfar”. A escultura, que trazia uma raquete na mão esquerda apesar do representado ser destro, era bastante grotesca pelas formas rudes do rosto e a falta de proporção entre cabeça, tronco e membros. Porém, passou em frente às cabines da comissão julgadora sem maiores prejuízos. Enquanto a frustração dos comentaristas – sobretudo da SCC, que mantinha um pouco do estilo crítico das transmissões da década de 1990 – girava em torno da ausência de Guga (mas sempre com comentários atenuantes no sentido de que “em nada prejudica a escola”), já se percebia uma certa tensão entre a expectativa de um desfile apoteótico e os acontecimentos transmitidos. O pior ainda estava por vir.

Figura 2 – A escultura de Gustavo Kuerten

Quando o carro alegórico estava em frente ao recuo da bateria, no terço final da pista de desfile da Passarela Nego Quirido, a cabeça da escultura, que já balançava estranhamente desde o início do desfile, intensificou este movimento. A cena não foi captada pela TV BV, mas foi marcada por mais de 30 segundos de silêncio na SCC (uma eternidade na televisão). Após se inclinar para frente a cabeça se desprendeu do corpo e rolou pela avenida. Isto mesmo! Foi a antítese da apoteose: a escultura do grande homenageado da noite encerrou o desfile sem cabeça.

Talvez por não ter captado a imagem, talvez por ter uma transmissão pautada quase que exclusivamente por uma leitura enfadonha da descrição do desfile apresentada pela escola aos jurados realizada pelo apresentador Evandro Saad, a TV BV não mencionou algo tão marcante e que envolve a própria competição, uma vez que os danos à escultura poderiam custar pontos no quesito Alegorias. Não havia câmeras desta emissora após a área destinada ao recuo da bateria, o que pode ser percebido nas imagens dos desfiles das outras agremiações. De qualquer maneira, ocultar a queda da cabeça mantem a linearidade do desfile como acontecimento apoteótico. Apesar da ausência de Guga, menos questionada por esta emissora, tudo deu certo na sua versão do desfile, a escola cumpriu seu papel e desfilou com predicados destacados nos comentários.

A versão da SCC é muito diferente. Com a queda da cabeça transmitida ao vivo, os comentaristas demoraram cerca de dez eloquentes segundos para emitir um “é... parece que houve um problema” (voz feminina não identificada). A imagem era nítida e não havia o que esconder. A cabeça caiu, sozinha, sem acidentes. A figura do tenista desfigurado, o Guga sem cabeça, reluzia nas

telas de televisores por toda Santa Catarina. Perplexos, os comentaristas pouco sabiam o que dizer. Demorou alguns minutos para um repórter confirmar que ninguém se feriu no acidente. Carlos Alberto Schneider, carnavalesco que comentava o carnaval pela SCC, afirmou que poderia haver algum tipo de penalização pela comissão julgadora à Protegidos da Princesa. Em entrevista concedida logo após o desfile, Aldírio Simões, coordenador do carnaval pela Prefeitura de Florianópolis, trouxe uma versão que se perpetuaria em extensa e desnecessária polêmica que inacreditavelmente sobrevive até os dias atuais: “parece que houve um acidente com uma grua de outra emissora de TV”.

Na quarta-feira de cinzas, o jornal A Notícia publicou textualmente que “está lançada a polêmica: a cabeça de Guga caiu sozinha ou foi a grua da RBS que decepou a alegoria da Protegidos da Princesa?”. Segundo a nota, ouvintes ligaram para a Rádio CBN e relataram que a cabeça balançava muito e caiu sozinha, mas a discussão persistia, afirmando que “a grua da RBS que ‘passeava’ sobre as escolas incomodou muita gente”. Não podemos descartar que esta afirmação seja motivada por alguma disputa de espaço entre as emissoras na Passarela Nego Quirido, uma vez que a complexa estrutura tecnológica que a transmissão ao vivo demanda não tem lugares específicos disponíveis para sua instalação no sambódromo, precisando ser adaptada anualmente de maneira que não prejudique a visão do público presente. Gruas para as três emissoras, por exemplo, seria de difícil viabilização. O jornal A Notícia, na época, ainda não pertencia ao Grupo RBS.

As entrevistas feitas pelos repórteres da SCC nas arquibancadas demonstraram a decepção do público com o desfile da Protegidos da Princesa, com a maioria destacando o desfile da Unidos da Coloninha como o

melhor da noite. Conforme a edição de terça-feira de carnaval do jornal A Notícia, a apuração, realizada na segunda-feira, começou com a rivalidade acirrada entre as duas escolas de samba mais antigas da cidade. Numa demonstração do hibridismo cultural das comunidades destas agremiações, o funk carioca inspirou as provocações. Após a segunda nota do quesito Bateria colocar a Protegidos à frente, sua torcida cantava: "Tá dominado, tá tudo dominado!"[21]. Quando a escola do Morro do Mocotó perdeu seu primeiro ponto, a turma da Embaixada Copa Lord devolveu: "Dói, um tapinha não dói"[22]. Ao final da apuração, a surpresa foi resumida pela sutilmente ardilosa manchete do jornal: "Guga dá o título do carnaval à Protegidos". Muitos foram os protestos contra a comissão julgadora, inclusive com o direcionamento de "um dirigente da escola de samba Unidos da Coloninha [que] desceu o sarrafo no pesquisador Nereu do Valle Pereira" pela nota 6 atribuída à agremiação do continente no quesito Enredo, "logo para a escola que valorizou um tema valorizado por ele, a cultura popular". O enredo da Unidos da Coloninha foi "Do Egito ao boi-de-mamão, é festa na Coloninha!". A crítica a Pereira atingia caráter pessoal, lembrando o episódio do incêndio da livraria do escritor Salim Miguel em 1964 por um grupo de simpatizantes do golpe militar ao qual o jurado estaria vinculado. Na edição da quarta-feira de cinzas do mesmo jornal, as reclamações sobre o júri ainda repercutiam. Foi a vez de Carlos César Vieira, vice-presidente de divulgação da Consulado, que atuava como um "agitador cultural" da agremiação da Caeira do Saco dos Limões, contestar a presença de Nereu do Valle

---

[21] Funk gravado pelo grupo SD Boys.
[22] Funk de MC Naldinho e Dennis DJ.

Pereira na comissão julgadora:

> Não estamos tecendo críticas à Protegidos. Neste momento, é preciso muita serenidade para não criticar as escolas co-irmãs. Mas estamos insatisfeitos com os jurados. Nossa escoa homenageava o Salim Miguel (escritor). O jurado Nereu do Valle Pereira (historiador), que na época da ditadura mandou colocar fogo na livraria do Salim, deu nota 6 para nosso Enredo, numa escola de 5 a 10. E disse numa televisão que podia ter dado nota menor ainda. A nota dele, que era a mais baixa, foi desprezada. Ou seja: sua participação no julgamento foi zero por causa da diarreia mental dele. Não precisava nem ter ido.

Marco Aurélio Silva, da Embaixada Copa Lord, salientava que “o título foi para o Guga e quem ganhou foi o turismo da cidade”. Sua fala revela a tensão crescente entre o carnaval como manifestação cultural de uma coletividade organizada e sua inserção no mercado de bens simbólicos voltada tanto para a televisão quanto para o turismo, que é importante para a manutenção da festa com seus gastos crescentes, mas ao mesmo tempo é causa desses gastos crescentes e da perda de controle dos sambistas sobre a própria manifestação. Ao relatar as críticas ao júri oficial, montado pela Secretaria de Turismo da Prefeitura Municipal de Florianópolis, a matéria do jornal A Notícia enfatiza que, dos R$480 mil que a campeã gastou, R$200 mil saíram dos cofres municipais. No calor das discussões, as três escolas que perderam o carnaval cogitaram abandonar o desfile oficial no ano seguinte. Contudo, foram diretas as palavras de Sérgio Alves, dirigente da Unidos da Coloninha: “Não sei se podemos abrir mão disso”. Renato Reis, coordenador de carnaval da Protegidos da Princesa, complementa: “Se os empresários ajudassem, podíamos fazer um carnaval

independente, mas isso não acontece".

O contraponto às críticas ao júri oficial veio do próprio secretário de Turismo, João Moritz. Para ele, "o berro é geral e é normal, todo ano acontece isso". Ainda segundo Moritz, a secretaria teve que insistir para que as escolas se interessassem em conhecer os nomes de 160 possíveis jurados, dos quais mais de 40 teriam sido vetados e, entre os restantes, selecionados os 36 que avaliaram os desfiles. Diante das reclamações das concorrentes, com protestos que foram desde a queima de fantasias até um "decreto de luto" pela Unidos da Coloninha, última colocada, Renato Reis, da Protegidos, rebateu: "Há muito tempo a Setur vem agindo erado na escolha de jurados em vários eventos, como também nos concursos de fantasia. Mas reclamar depois que perde é difícil".

O episódio do "Guga sem cabeça" revela diferentes tensões em torno de um acontecimento que rompe com a narrativa apoteótica modelada no final da década de 1990 e coloca em xeque o modelo de julgamento do desfile e sua influência for fatores externos à avenida. Mostra também que muitas vezes há distância significativa entre o impacto de uma imagem na lógica da transmissão do carnaval como espetáculo e sua importância no julgamento. Apesar de uma nota 8 atribuída às suas Alegorias pelo jurado que testemunhou o acidente logo após sua cabine[23], a Protegidos da Princesa ficou 4 pontos à frente da segunda colocada, pela vantagem aberta nos demais quesitos que ficam em segundo plano na transmissão, que prioriza os quesitos visuais.

---

[23] Os jurados ficam distribuídos em diferentes cabines posicionadas ao longo da Passarela. Em cada cabine, fica apenas um jurado de cada quesito.

3 NOVOS RECEPTORES, OUTRAS FORMAS: A NARRATIVA DE ESCOLA DE SAMBA NA TELEVISÃO

Como vimos no primeiro capítulo, a submissão de todos os elementos de desfile a uma narrativa central não é característica inerente aos desfiles das escolas de samba em seu nascedouro. As primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro desfilavam, na década de 1930, com trajes que remetiam ao período colonial e sambas de terreiro, que não contavam uma história referente a esses trajes. Aliás, nem mesmo as fantasias necessariamente remetiam a uma narrativa, embora por vezes tivessem tal intenção.

Somente na década de 1970 as escolas de samba de Florianópolis se apropriaram do modelo de carnaval narrativo gestado na década de 1940 no Rio de Janeiro. Esses primeiros desfiles em que é possível caracterizar a existência de um enredo teórico permeando os elementos plásticos e musicais de desfile geralmente remetiam a episódios históricos ou a biografias. Em ambos os casos, o tema central era encerrado em si mesmo, isto é, sem antecedentes ou desdobramentos externos ao fato ou à biografia que se pretende narrar. Para fins didáticos, utilizarei em todo este capítulo prioritariamente exemplos da Protegidos da Princesa, escola com a qual tenho maior proximidade, embora tome o cuidado de apontar características e transformações que são recorrentes no conjunto das escolas de samba de Florianópolis.

Em 1977, primeiro ano em que os roteiros de desfile e as letras dos sambas estão disponíveis, as escolas apresentaram uma relação *híbrida* entre o *enredo teórico* e o *enredo plasticamente representado*. Todos os sambas remetiam ao enredo teórico proposto, mas os desfiles eram compostos por alas mistas. Na escola de

samba Lufa-Lufa, por exemplo, o samba-enredo “Navio Negreiro” homenageava o poeta Castro Alves: “Foi com poemas fascinantes / que teve seus dias marcantes / na história do meu Brasil / Quantas poesias são cantadas / até imortalizadas / do poeta dos sonhos mil”. Algumas alas traziam elementos genéricos do período colonial, como nos desfiles embrionários (fidalgos, aristocratas, damas da corte) e outras traziam temas como “capoeiras e escravos”, ligados à temática da poesia do homenageado. Outras alas estavam totalmente desconectadas do contexto, como “malabaristas”, “havaianas” e “amigos do rei”. O mesmo ocorre na Império do Samba (“Mãe Menininha do Gantois”), enquanto os enredos da Filhos do Continente (“Um cântico ao Nordeste”) e da Embaixada Copa Lord (“O sonho das esmeraldas”) desenvolvem plenamente o tripé do enredo (enredo teórico, enredo plasticamente representado e samba-enredo).

A campeã do carnaval de 1977 foi a Protegidos da Princesa, com “Heroína de dois mundos”. Na homenagem a Anita Garibaldi, o samba versava sobre sua biografia, mas as alas eram compostas somente por elementos genéricos: condes, condessas, lordes, damas, príncipes e baronesas, entre outros. Nenhuma das alas tratava da biografia de Anita Garibaldi, mesmo havendo desde o regulamento de 1967 – dez anos antes! - os quesitos “enredo” e “samba”. Entretanto, dizer que se deve julgar um enredo sem uma definição criteriosa do que é isto é deixar o jurado com uma ampla gama de compreensões à mão, podendo compreender enredo simplesmente como o tema ao qual o samba aludia. Além disto, os júris, até o início da década de 2000, foram indicados pela SETUR, formados por personalidades locais. Tamanha flexibilidade quanto às regras da competição explica a situação excêntrica em que uma escola de samba é

campeã sem apresentar um enredo.

Quase 40 anos depois, em 2015, a Protegidos da Princesa foi campeã do carnaval com o enredo "Emoldurada pelo mar, uma história que me representa: crônica de uma cidade em transformação". Trata-se de uma narrativa sobre o desenvolvimento urbano de Florianópolis entre 1915, data de fundação da Associação Comercial e Industrial de Florianópolis (ACIF) e 2015, envolvendo também desejos para o futuro da cidade. A proposta era de uma comissão de carnaval liderada pelo carnavalesco Raphael Soares, oriundo do Rio de Janeiro, mas radicado em Florianópolis desde 2001, quando iniciou seus trabalhos na Unidos da Coloninha[24]. O enredo tinha certo caráter publicitário vinculado às comemorações do centenário da ACIF com a campanha "ACIF me representa". A expressão "me representa" foi incluída no título e no samba-enredo, que chegou a ser modificado após o concurso: o verso "e os sonhos da nossa cidade serão imortais" se tornou "e os sonhos que me representam serão imortais".

No carnaval de 2015, a consolidação do tripé enredo teórico, enredo plasticamente representado e samba-enredo é incontestável, assumida por todas as agremiações. Os critérios de julgamento tornam inadmissível outro formato de desfile. O Manual do Julgador orienta os jurados a observarem, entre outros aspectos: "a adequação do samba ao enredo" (COMISSÃO DE PLANEJAMENTO DO CARNAVAL, 2015, p. 17), no quesito Samba-Enredo; "a concepção e a adequação das alegorias ao enredo, as quais, com suas formas, devem cumprir a função de transmitir o conteúdo

---

[24] Informação auferida do vídeo da transmissão do desfile da Unidos da Coloninha de 2001 pela TVBV.

do enredo", bem como "a capacidade de serem criativas, mas devendo, necessariamente, possuir significado dentro do enredo" (Ibidem, p. 22), no quesito Alegorias, com critérios similares no quesito Fantasias; "a formação de uma narrativa, descrição e/u quadro temático a partir do encadeamento de ideias na sequência de elementos de desfile" (Ibidem, p. 20) no quesito Enredo.

O desenvolvimento do enredo da Protegidos da Princesa não era fechado em torno da instituição homenageada, como ocorria no fim da década de 1970. Aliás, a ACIF era apenas citada *en passant*. A agremiação optou por apresentar uma sinopse do enredo em forma de uma carta na qual Dona Didi, baluarte da escola, contava o passado, o presente e seus desejos para o futuro da cidade. Os momentos de transformação da cidade elencados estavam vinculados à atuação da ACIF em defesa dos interesses empresariais de seus associados: a descrição da zona portuária, da época da fundação da associação pelos principais empresários ligados às atividades do cais; a construção da Ponte Hercílio Luz, primeira ligação entre as porções continental e insular do município; a chegada do samba através do porto; o desenvolvimento econômico da cidade e sua transformação em destino turístico; a construção de novas pontes e de um aeroporto; o futuro da cidade se voltando para o mar, através da preservação e da construção de marinas. Este conjunto tão diverso de acontecimentos era ligado pela intenção da escola de ressaltar "os principais traços do desenvolvimento urbano de Florianópolis: seu passado, seu presente e seus projetos para o futuro" (PROTEGIDOS DA PRINCESA, 2015, p. 9). A justificativa do enredo apresentada aos jurados informa ainda que a escola convocou

> dos céus uma narradora de peso: Dona Didi, a matriarca da Protegidos da Princesa. Sua figura é evocada pois sua trajetória é

> permeada pelos caminhos que o enredo percorrerá, condizendo com a leitura artística pretendida. Filha e esposa de estivadores, ouvia desde pequena as histórias da Florianópolis portuária, que chegou a vivenciar na infância. Durante sua vida, foi testemunha do desenvolvimento urbano da cidade e, agora, do céu, maternalmente, olha por seus "filhos" para que construam para Florianópolis um futuro tão belo quanto sua história. Cabe salientar que, embora Didi seja a narradora do enredo, nosso tema não é sua biografia e não iremos contar sua vida na avenida.
> (Ibidem, p. 10)

É perceptível que a narrativa proposta pela Protegidos da Princesa em 2015 é muito mais complexa do que em 1977 e isto marca o conjunto das escolas de samba. Os desfiles passam a unir fatos, episódios históricos, personagens e povos distantes temporal e/ou geograficamente através de fios condutores. A narrativa do enredo deixa de ser um episódio ou biografia circunscrito a uma única realidade, tendo seu início, meio e fim limitados a ela. Passa a ser ele própria a história que se pretende contar e, mais do que isso, a maneira como se pretende contar está mais aberta, a ponto de se eleger o olhar de um narrador para contar uma história que não é a biografia deste narrador. É a noção de eu-lírico da poesia levada ao narrar artístico da escola de samba.

No mesmo ano, povos e tempos distantes foram entrelaçados para a construção da narrativa de três escolas de samba. Uma delas foi a União da Ilha da Magia, vice-campeã, que contou a história do surfe com o enredo "Adoradores do sol nas ondas da Ilha da Magia". A outra foi a Dascuia, estreando no Grupo Especial com

enredo sobre a energia intitulado “Da água, da terra, do fogo e do ar, surge a energia para a vida, eletrizando essa avenida a Dascuia com seu samba quer contagiar”, que alcançou a quarta colocação. Como se vê, até mesmo os títulos dos enredos por vezes se tornaram mais extensos. Quem também seguiu esse caminho foi a Consulado, rebaixada na sexta colocação, com um enredo forçoso e pouco carnavalesco exaltando as glórias do carvão mineral, da Pré-História à prosperidade de Criciúma. A Embaixada Copa Lord ficou em terceiro lugar com “Os filmes que marcaram nossas vidas”. A Unidos da Coloninha, quinta colocada, cantou Iemanjá, orixá cultuado em diversas religiões de matriz afro-brasileira, com “Odoyá, Mãe Senhora! Sou tuas águas, tuas ondas... coloco em seu oceano, meu mar!”. É outro exemplo consistente do aumento de complexidade da narrativa, pois não se limitava a contar o mito de Iemanjá segundo tradições religiosas, mas de como as ações do homem se relacionam com as águas do oceano e as ferem, desde a escravidão com o tráfico transatlântico até a contemporânea poluição dos mares.

A comparação entre 1977 e 2015 traz uma inquietação inevitável. As mudanças percebidas tornam mais complexa uma narrativa que inicialmente se pretendia de fácil assimilação por um público que já precisa assimilar uma diversidade de elementos visuais, musicais e performáticos numa operação mental muito difícil. Compreender estas mudanças é fundamental como esforço para “reinserir a obra ou o autor singular que toma como objeto no sistema de relações constitutivo da classe dos fatos (reais ou possíveis) de que faz parte sociologicamente” (BOURDIEU, 2007, p.183). Seria esta mudança totalmente espontânea ou se trataria de uma adaptação para melhor inserção do popular no mercado de bens simbólicos? Bem, é sobre esta questão que este

capítulo pretende trazer uma reflexão de encerramento a este trabalho.

3.1 O DESFILE ENTRE O ACONTECIMENTO E A NARRATIVA ARTÍSTICA

No início da década de 1980, os desfiles das escolas de samba de Florianópolis já eram transmitidos pela TV Cultura[25]. Infelizmente, os registros audiovisuais não foram localizados, sendo provável que não existam mais. A primeira transmissão de carnaval disponível nos acervos consultados é de 1989, ano de inauguração da Passarela Nego Quirido, quando a adesão total ao formato carioca de desfile e à ideia de contar histórias desfilando já era total. É deste ponto que partiremos, lembrando que, como ensina Hayden White (2001, p. 65), o historiador preenche lacunas de informação a partir de inferências daquilo que está disponível, buscando se aproximar das explicações mais plausíveis a partir do conjunto de indícios formado no percurso de sua pesquisa.

Nas transmissões do carnaval carioca, tomadas como modelo em Florianópolis, a narrativa dos enredos já era bastante destacada na segunda metade da década de 1980, com apresentadores e comentaristas buscando explicar o significado da maior parte das alas e alegorias, tanto na TV Manchete quanto na Rede Globo. Contudo, esse tipo de comentário ainda dividia o protagonismo com as análises técnicas feitas por vozes autorizadas do *campo* carnavalesco e a cobertura feita por repórteres na

---

[25] A informação foi gentilmente fornecida pelo Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn durante a banca de qualificação.

pista e nas áreas de concentração e dispersão. Esta divisão nunca deixa de existir, contudo é nítido que a partir da década de 1990 a ideia de que a televisão precisa explicar ao seu público a história que a escola de samba está contando passa a ser central nas transmissões. A partir de 1992, a Globo passou a marcar a chegada da comissão de frente (grupo coreografado que abre os desfiles) ao meio da pista como o momento em que "você passa a conferir ala a ala, carro a carro, do jeito que o carnavalesco imaginou"[26].

A função dos comentaristas é fundamental porque

> a obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo.
> (BOURDIEU, 2007, p. 283)

Entre 1989 e 1993, os desfiles foram transmitidos pelas emissoras RCE, RBS e OM TV. Esta última se tratava de um grupo empresarial paranaense que transmitiu os desfiles em 1993, na única transmissão nacional da história do carnaval de Florianópolis. Destaco este período porque, nestes anos, a transmissão é mais voltada para o desfile como acontecimento do que para o desfile como narrativa, modelo que se consagraria nos anos seguintes. Isto não significa um desprezo pelo enredo. Pelo contrário, este é sempre apresentado em

---

[26] Esta frase é um bordão de Fernando Vanucci, que foi âncora das transmissões de carnaval da Rede Globo de 1992 a 1999.

linhas gerais pelo âncora da transmissão e, por vezes, analisado por comentaristas. Alguns elementos plásticos de desfile também são descritos conforme sua função no enredo, principalmente os carros alegóricos, sempre tratados como um “ponto alto” do desfile. A letra do samba também é apresentada – por vezes até com excesso, devido a dificuldades técnicas que veremos mais adiante. Ou seja, os elementos narrativos dispersos aparecem e por vezes são explicitados ao público pelas vozes autorizadas. O que não ocorre é a tentativa de transformar a transmissão numa narrativa total do enredo, isto é, contar a história sequencialmente como aparece na avenida, ala a ala, carro a carro.

Havia também limitações técnicas na cobertura. Enquanto no Rio de Janeiro os desfiles eram filmados por dezenas de câmeras posicionadas ao longo da pista em vários ângulos, possibilitando uma transmissão mais dinâmica, o número de câmeras em Florianópolis era bastante reduzido. Normalmente, havia duas ou três câmeras posicionadas no meio da pista e uma câmera acompanhando um repórter na dispersão. A iluminação também não era suficiente para uma captação de imagens adequada para os equipamentos da época. Desta maneira, a adoção do modelo carioca é, como em todo o restante, capenga: tenta-se transmitir os desfiles de maneira similar ao Rio de Janeiro, mas sem a mesma estrutura (até porque não haveria patrocinadores para bancar o mesmo nível para um público regional) e sem os mesmos desfiles, numa emulação pitoresca de um padrão conhecido. A ideia de atender a uma expectativa que parte daquilo que se conhece é fundamental para as transformações do carnaval de Florianópolis a partir de sua inserção no mercado de bens simbólicos. Primeiro, quando passou a ser visto como produto voltado para o

turismo. No momento seguinte, quando passa a ser também voltado para a televisão.

Com essas limitações técnicas, a primeira meia hora de desfile era marcada pela monotonia. Alternava-se entre o repórter de pista posicionado na concentração (área onde as escolas se preparam para desfilar) e tomadas frontais fixas da escola se aproximando das câmeras. Os narradores apresentavam cada escola, sua comunidade, aspectos gerais do enredo, comentaristas avaliavam o samba após duas ou três passadas em que a letra é exibida para o telespectador, além de muitos comentários sobre os participantes de cada escola e memórias de carnavais anteriores. Em 1989 e 1990, foram gravados clipes com os cantores da escola em estúdio fazendo *playback* de uma versão pré-gravada dos sambas-enredo e, em 1993, reportagens cobrindo os bastidores das escolas. Estas gravações antecedentes ao desfile eram exibidas enquanto a escola se aproximava ou no intervalo entre as escolas, que era definido por regulamento em 20 minutos[27]. Considerando o intervalo de 20 minutos e o tempo de cerca de 30 minutos até a chegada da escola ao ponto onde as câmeras ficavam posicionadas, são 50 minutos de um tédio difícil de ser preenchido. As condições técnicas de existência das transmissões são fundamentais para sua forma, sendo impossível dissociar forma e técnica.

A adoção da narrativa da escola de samba como elemento central na narrativa da televisão a partir de 1995 ajuda a preencher essa lacuna, uma vez que influencia no posicionamento das câmeras. Mesmo sendo poucas,

---

[27] Esta regra foi identificada no vídeo da transmissão da escola de samba Filhos do Continente no Carnaval de 1990, quando os carros alegóricos não chegaram a tempo de desfile, causando muitos transtornos e levando a equipe de transmissão a buscar esclarecimentos sobre as regras referentes a atrasos e ausências.

passam a estar mais espalhadas pela pista. Também ajuda porque dá unidade às falas dos profissionais de televisão. Enquanto a transmissão enfocada no desfile como acontecimento reunia informações dispersas, a transmissão enfocada no desfile como narrativa passa a ter um começo, meio e fim, proporcionado por uma história sendo contada na avenida. Assim, desde a largada da escola, o fio condutor é o enredo, apresentado em linhas gerais, depois relacionado aos elementos captados pelas câmeras e, por fim, comentados a cada elemento de desfile. O ritmo da fala na narração em diversos momentos sugere leitura, evidenciando a existência de um material previamente preparado pela escola especialmente para explicar o desfile.

Entre 1989 e 1995, portanto, houve mudanças significativas na maneira como os desfiles das escolas de samba de Florianópolis eram transmitidos pelas emissoras de televisão. O mercado de bens simbólicos do tempo presente é marcado pela indústria cultural e, tanto no campo do carnaval quanto no campo da televisão, adaptação é estratégia de sobrevivência, pois “todo sistema industrial tende ao crescimento e toda produção de massa destinada ao consumo tem sua própria lógica que é a de máximo consumo” e, além de não escapar a essa lei, a indústria cultural “nos seus setores os mais concentrados, os mais dinâmicos, ela tende ao público universal” (MORIN, 1969, p. 37). Tais mudanças acarretaram a formação de um modo de transmitir baseado na narrativa da escola de samba, mantendo do modelo anterior (baseado no desfile como acontecimento) o formato derivado da transmissão esportiva (com narrador-locutor, comentarista-especialista, repórter de pista-campo). Se “a técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores

são semi-especialistas" (BENJAMIN, 1955, p. 8), a técnica da transmissão de carnaval procura tornar o telespectador um semi-especialista a partir de um *mix* entre vozes autorizadas do *campo* do carnaval (comentaristas) e do próprio *campo* da imprensa (narradores e repórteres como vozes legitimadas perante o público consumidor) e a engenharia televisiva que a torna uma *instância de legitimação* e *consagração*. Desta maneira, é por volta de 1995 que podemos entender que a narrativa de escola de samba se torna um produto consumido pelo telespectador através da televisão, num consumo que, como alerta Certeau (1996), nunca é passivo, mas parte de um universo prévio do consumidor que produz algo diferente da intenção inicial como receptor ativo.

3.2 COMPLEXIFICAÇÃO E ADENSAMENTO DOS ENREDOS

Do conjunto de evidências que a dinâmica das transformações nos enredos das escolas de samba de Florianópolis nos apresenta, podemos presumir duas forças motrizes importantes. A primeira delas é a inspiração no modelo vencedor, afinal cada uma das escolas de samba tende a repetir maneiras de desfilar que agradam à comissão julgadora na busca de seu objetivo dentro da competição, que é se consagrar campeã do carnaval. Tanto é assim que a consolidação do enredo na acepção de Mussa e Simas (2010) entre as escolas de samba da cidade está diretamente associada, entre outros fatores, ao sucesso da Unidos da Coloninha, escola de samba que passou a desfilar em 1983 e logo em seguida obteve um pentacampeonato com uma proposta de carnaval profissional (contratando artistas para desenvolver seu desfile) e um modo de desfilar

totalmente baseado no carnaval do Rio de Janeiro, padrão de expectativa de público e jurados que eram receptores dos desfiles cariocas através da mídia impressa, do rádio, dos LPs e, é claro, pela televisão.

A segunda força motriz importante das transformações passou a ser a própria televisão. Sua chegada ao carnaval local coincidiu com a chegada da Unidos da Coloninha. A existência de um público externo às escolas de samba e ao local de desfile e que é numericamente superior ao total de pessoas presente no sambódromo é poderosa. A maior parte do público da escola de samba não estava mais ao redor da Praça XV de Novembro, em uma arquibancada de madeira da Avenida Paulo Fontes ou na estrutura fixa da Passarela Nego Quirido. O grande público do carnaval passou a estar em casa, acompanhando as escolas de samba pela televisão, com uma engenharia narrativa própria. Para atingir este público, era possível e até recomendável que as escolas de samba trouxessem histórias mais densas e complexas, pois haveria quem esmiuçasse o significado de cada elemento para o receptor. Desfilar para a televisão é tão importante que a postura do componente muda quando percebe uma câmera enquadrando sua imagem, voltando-se para ela com sorrisos e mesuras.

Ambas as forças motrizes estão intrinsecamente vinculadas uma à outra, pois fazem parte da busca das escolas de samba pela inserção no mercado de bens simbólicos, pelo campo do carnaval, e da busca pelo lucro da indústria cultural em seus investimentos capitalistas nas escolas de samba como bem simbólico consumível. Uma possibilidade não existe sem a outra e, para isto,

> É necessário seguir os modelos patrimoniais, nacionais e internacionais, para não se submeter aos riscos de um

> empreendimento cultural, sem ganhos econômicos de curto prazo. Ainda mais quando o objeto do empreendimento, originário de uma cultura subalterna, deve servir de antídoto para reivindicação de espaços e condições hegemônicas. Como foi o caso do samba no destaque quase exclusivo à sua dimensão carnavalesca, festiva e artística.
> (OLIVEIRA, 2007, p. 50)

É importante também salientar o papel da repetição anual dos desfiles, das reportagens, do padrão de comentários como familiarizador de códigos compartilhados para o público médio, que passa a ter uma compreensão geral do funcionamento dos desfiles que se converte em expectativa.

> O trabalho de familiarização, ou seja, o conjunto das aprendizagens insensíveis que acompanham o convívio prolongado com as obras de arte, produz não somente a interiorização inconsciente das regras de produção das obras mas também o sentimento de familiaridade derivado do esquecimento do trabalho de familiarização. Em consequência, os homens cultivados (....) são levados a considerar como natural, isto é, espontânea e fundada na natureza, uma maneira de perceber que não passa de uma dentre muitas outras e, ao mesmo tempo, a ignorar a "compreensão" imediata das representações do mundo que parecem ajustadas a sua visão do mundo da experiência prática supõe não obstante um acordo (ao menos parcial) entre o artista e o espectador.
> (BOURDIEU, 2007, p. 291-2)

Foi neste meio termo entre impressionar os jurados

e ter um público para receber histórias mais complexas que as escolas de samba tornaram suas narrativas mais densas. Por um lado, os desfiles são julgados também pela “riqueza de elementos e de argumentos para a defesa das ideias apresentadas pela escola” (COMISSÃO DE PLANEJAMENTO DO CARNAVAL, 2015, p. 20). Por outro lado, há mais gente do que os 27 jurados aguardando por uma história bem contada e sendo impressionada pela eloquência da escola de samba – que, por vezes, justifica suas alas com argumentos muito mais extensos do que o público poderia alcançar sem tal explicação. É assim que, por exemplo, um figurino com estereótipo mesopotâmico antigo é descrito com uma longa narrativa sobre a descoberta acidental da cerveja a partir da fermentação dos ingredientes do pão, na Protegidos da Princesa, em 2011.

Neste caldeirão narrativo, marcado por criar uma história, narrá-la, filmá-la, renarrá-la, interpretá-la e produzir novos significados, um elemento se torna marcante a partir da segunda metade da década de 1990: o chamado “Book dos Jurados”, onde as escolas detalham seu desfile para orientar o julgamento e também a narrativa da televisão.

3.3 PARA OS JURADOS E PARA OS TELESPECTADORES: A FUNÇÃO DO “BOOK” NAS ESCOLAS DE SAMBA

Entre as décadas de 1970 e 1980, a SETUR, órgão de Turismo da Prefeitura Municipal de Florianópolis, organizou cadernos com a programação do carnaval, incluindo o carnaval de rua, os bailes e os desfiles das escolas de samba. Na parte destinada às escolas de

samba, eram impressas informações relevantes, como relações de dirigentes e artistas envolvidos na produção dos desfiles, horários, temas, letras dos sambas e roteiros de desfile. Diversas informações obtidas nesses materiais foram citadas neste trabalho. No acervo da Casa da Memória, onde foi possível localizar esse material, estão disponíveis os cadernos dos carnavais de 1977 a 1990, com exceção de 1978.

A interrupção em 1990 pode se dever a uma indisponibilidade de acervo e não necessariamente ao fim da série, porém é significativo que em algum momento do início da década de 1990 os cadernos deixem de ser produzidos pela SETUR. Foi neste momento que houve um afastamento entre o carnaval de rua, que se manifestava pelo Centro Histórico, na região da Praça XV de Novembro, e o carnaval de avenida. Este saiu da Avenida Paulo Fontes, de onde os foliões tinham a possibilidade de ir direto para a Praça, sendo transferido para a Passarela Nego Quirido, com largas e movimentadas avenidas separando as escolas de samba do carnaval aberto. Essa polarização entre o carnaval de rua e o carnaval de avenida é também causa de muitos debates que envolvem o financiamento do carnaval, como vimos no segundo capítulo, porque o investimento no carnaval de rua passa a ser muito mais lucrativo em contraponto ao carnaval de avenida, caro e separado do restante da festa. Diante desta separação, não fazia mais sentido produzir cadernos que unissem informações sobre eventos que não estavam mais diretamente relacionados e atingiam públicos diferentes.

A ascensão de um novo meio impresso para informar sobre seus desfiles se deu nesse vazio. Foi na década de 1990 – embora possivelmente existisse antes – que o chamado “book dos jurados” passou a ser importante para a difusão das narrativas criadas pelas

escolas de samba. Seu papel está diretamente ligado à expectativa da comissão julgadora e do público telespectador que a escola de samba pretende alcançar. Do mesmo modo, tal material viabiliza a transmissão televisiva voltada para o desfile como narrativa que passou a ocorrer, em linhas gerais, a partir de 1995. É com sua leitura que os jornalistas passam por profundos conhecedores das histórias contadas pelas escolas de samba, sem precisar sequer saber antecipadamente quais são os temas dos enredos.

Como saber que os jornalistas estão lendo e não esbanjando sabedoria sobre os mais diversos assuntos? Três são as principais maneiras de perceber isto. A primeira delas é ficar atento ao ritmo da fala, que tende a ser alterado quando se passa à leitura. Isto acontece até mesmo com apresentadores experientes em leitura de *teleprompter*, como Mário Motta, apresentador de um telejornal diário local, que apresentou os desfiles pela RBS entre 2006 e 2015 e se acentua ainda mais com outros apresentadores, como Evandro Saad (TV BV, 2004 e 2005). Quando começa a descrição de uma ala ou de uma alegoria, o ritmo da fala e o modo de construir as frases mudam. Este passa a ser o do carnavalesco ou do autor do enredo, que preparou o material da escola. A segunda maneira serve apenas para quem tem os “books” em mãos: comparar o material ao que é dito na transmissão. No caso desta pesquisa, estavam disponíveis os books da Consulado de 2001, da Protegidos da Princesa de 2009 a 2016 e de todas as agremiações do Grupo Especial em 2015. Em todas as comparações, foi possível perceber a leitura, palavra por palavra em alguns casos. Mário Motta costuma pelo menos ser habilidoso nas adaptações, excluindo passagens prolixas e tornando as falas mais naturais,

inserindo comentários, pausas e impressões pessoais, seja através de comentários explícitos, seja através da ênfase.

A terceira maneira é um tanto ingrata para os profissionais de televisão, mas muito elucidativa. Diante da estafa mental provocada por uma noite transmitindo os desfiles, por vezes os apresentadores cometem erros que demonstram que estavam lendo algum material. Em 2006, a Embaixada Copa Lord apresentou o enredo "Sexta-feira, lua cheia... cruz credo, não fala bobagem! Tem cheiro de bruxa no ar!" e seu casal de mestre-sala e porta-bandeira representava uma geleira. Em sua leitura na transmissão da RBS, Mário Motta não titubeou e tascou: "o casal de mestre-sala e porta-bandeira representa – veja só que curioso! – a geladeira". No desfile da Unidos da Coloninha de 2014, com o enredo "Na boca da noite – entre máscaras e fantasias" (reedição do enredo de 1985), foi a vez de no momento da passagem da corte (lê-se côrte) da escola ser brindada com uma pérola reveladora, quando Motta foi assertivo: "nesse momento, a escola faz um corte [lido córte] no desfile".

Para além das situações jocosas, a interferência do apresentador e dos comentaristas é significativa porque altera a ênfase das narrativas dos enredos. Voltemos ao exemplo do carnaval de 2015 da Protegidos da Princesa, com enredo sobre as transformações da cidade de Florianópolis. De parceira comercial da escola e instituição cujos interesses corporativos permeavam a narrativa, a ACIF se tornou personagem central no enredo graças à apresentação de Mário Motta. Em todos os setores do desfile da escola (divisões do enredo), o nome da Associação foi citado pelo menos uma vez pelo apresentador, ressaltando sua participação em algum ponto do tema. No "book" da escola, a Associação aparece somente nos agradecimentos. Porém, Mário

Motta certamente sabia da parceria entre a ACIF e a Protegidos, divugada amplamente na mídia, bem como conhecia a campanha “ACIF me representa”, veiculada em diversos veículos do Grupo RBS. A ACIF e seus associados são importantes patrocinadores da imprensa local.

No carnaval de 2011, a mesma agremiação escolheu “Ein prosit, Oktober! Cerveja, o pão líquido dos deuses”, de Elson Pereira, como enredo do seu carnaval. O enredo era dividido em três momentos. Na primeira parte, tratava da história da cerveja. Em seguida, falava sobre a vinda de imigrantes alemães para o Brasil. Por fim, exaltava Blumenau e a Oktoberfest. A ênfase de Motta, habituado à cobertura da Oktoberfest no telejornal que apresenta e aos valores de europeização de Santa Catarina, foi grande para a Oktoberfest e Blumenau. Isto acabou sendo agravado por conta de uma aceleração na evolução da escola na avenida. As imagens do segundo carro se estenderam e, por conta de uma “corrida” de parte da escola, um setor inteiro de alas não foi transmitido, cortando parte da narrativa proposta. Como vemos, não é apenas o apresentador que interfere na narrativa, mas diversos produtores envolvidos têm à sua mão mecanismos de interferência, com maior ou menor intencionalidade.

Desta maneira, a arquitetura narrativa da transmissão de carnaval pela televisão se sustenta sobre a adição de uma camada a mais na sobreposição de camadas translúcidas de narrativa que é o desfile de escola de samba. Esta camada adicionada pela televisão pode dar ênfase a pontos de interesse, legitimar ou deslegitimar o desfile, consagrá-lo ou destruí-lo, recortar ou adicionar informações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os desfiles das escolas de samba em seu processo de inserção no mercado de bens simbólicos e busca de legitimidade social estão em constante adaptação e transformação. A narrativa de escola de samba, como subproduto dos desfiles, não escapa desta regra geral.

No Rio de Janeiro, as escolas de samba surgiram sem contar histórias. Adaptaram-se ao modelo e depois regulamentaram a exclusividade de temáticas nacionais e tratavam apenas da história oficial e heroica do Brasil para atender aos interesses dos poderosos de plantão. Na década de 1960, começaram a subverter a essa ordem, em inteligentes gritos de rebeldia, buscando personagens populares, heróis negros e lutas por liberdade como inspiração para seus enredos.

Em Florianópolis, o modelo de carnaval narrativo do Rio de Janeiro foi importado na década de 1970 e se consolidou na década de 1980. Contudo, novas adaptações foram necessárias para se adequar às transmissões televisivas e às exigências da comissão julgadora, adensando e tornando mais complexas as narrativas. Lidar com uma nova camada narrativa, a da televisão, faz parte do jogo pela inserção social, da disputa por legitimidade na cidade de Florianópolis. Vimos neste trabalho a invenção de um modo de contar histórias através dos enredos das escolas de samba para o público da televisão. Não somos futurólogos, mas não é difícil supor que novas adaptações virão, impostas por novas necessidades. Foi este instinto de sobrevivência que manteve vivas até hoje essas instituições oriundas das camadas populares.

Cabe, sobretudo, não uma consideração, mas uma reflexão final, acerca da formação do modelo de carnaval-

espetáculo, voltado para o turismo e a televisão, inserido no mercado de bens simbólicos, amplamente fomentado pelo Poder Público durante sete décadas. Desde o cancelamento dos desfiles das escolas de samba no carnaval de 2013, assistimos a disputas anuais na imprensa, como as que foram relatadas no segundo capítulo, sobre o subsídio público aos desfiles. Por vezes, tais polêmicas arrastam a confirmação da realização dos desfiles por meses, tornando o investimento estúpido, pois os preços de materiais e mão-de-obra sobem conforme o carnaval se aproxima, dificultando barganhas, negociações e até mesmo soluções alternativas que permitiriam fazer mais carnaval com o mesmo valor. Em vez do “frio na barriga” de ansiedade, os sambistas ficam com as mãos atadas e a exaustão de quem está o ano inteiro fomentando atividades sociais, artísticas e culturais que são uma das poucas opções de muitas comunidades.

Afinal, de quem é a cidade? É apenas dos brancos e ricos, dos bairro nobres, ficando para as classes menos abastadas o "contente-se" com a exploração como gado em bolsões da indústria cultural – como os “mangueirões” com shows de artistas nacionais patrocinados por cervejarias - para o lucro de empresas privadas? Quem tem direito a ocupar os espaços da cidade? Que manifestações devem ter apoio estatal?

É dever deste historiador, após esta pesquisa, alertar que se trata, sim, de uma disputa pelos espaços da cidade. Há, inclusive, projetos da Prefeitura Municipal de Florianópolis para transferir o sambódromo para Canasvieiras, no que seria uma nova segregação e expulsão das camadas populares, sobretudo das populações negras. O Centro cada vez menos lhes pertence. O projeto de enfraquecimento das escolas de samba é de longo prazo, tem apoio dos grupos que se revezam no poder e reflete uma realidade: essas

agremiações de "pretos e pobres" se tornaram um estorvo para investimentos capitalistas de diversas naturezas. Segregar, afastar, difamar, desestruturar e expulsar são os verbos de ordem.

Que posição confortável a do Estado: fomentar um modelo de escola de samba, lapidá-lo a seu bel prazer e agora tirar o corpo fora com discursos populistas, amparado por uma imprensa que perde o interesse em transmitir o carnaval a partir do momento em que é cobrada sua responsabilidade de financiamento com parte de seus lucros.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ÁVILA, Israel. **Confirmado:** carnaval de Porto Alegre não será transmitido pela RBS TV. 2014. Blog Setor 1. Disponível em: <http://www.setor1rs.com.br/2014/08/confirmado-carnaval-de-porto-alegre-nao.html>. Acesso em: 28 ago. 2014.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BERNARD, Claude. **O bê-á-bá das escolas de samba**. Florianópolis: Diálogo Cultura e Comunicação, 2001.
BEZERRA, Frederico F. L. Neibert. **O samba-enredo em Florianópolis:** perspectivas históricas e a produção de sambas-enredo entre membros da 'protegidos da princesa'. 2010. 201 p. : Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais: a longa duração. **Revista de História,** São Paulo, v.30, n.62, p.

261-294, abr.-jun.1965.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. 79

CANCELAMENTO Desfile Escolas de Samba Florianópolis 2013 x Recursos para Escolas, Creches e Saúde. Florianópolis: Rbs, 2012. (2 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R_StKdN_6F4>. Acesso em: 06 dez. 2012.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. **Carnaval carioca:** dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo:** ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: -. CERTEAU, Michel et al. **A invenção do cotidiano.** 1. Artes de fazer, Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

COMISSÃO DE PLANEJAMENTO DO CARNAVAL (Florianópolis). Liga das Escolas de Samba de Florianópolis. **Manual do Julgador LIESF 2015.** Florianópolis, 2015.

CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. **Paraísos e infernos:** Na poética do enredo escrito de Joãosinho Trinta. Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FANTIN, Márcia. **Cidade dividida:** dilemas e disputas simbólicas em Florianópolis. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1989.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte da História. In: **Cinematógrafo**: um olhar sobre a História. Salvador: EdUFBA/São Paulo: EdUNESP, 2009.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **Coluna de Quinta - a agonia do Carnaval 2013.** 2012. Site Na Avenida. Disponível em: <http://naavenida.com.br/coluna-de-quinta-a-agonia-do-carnaval-2013/>. Acesso em: 06 dez. 2012.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **Enredo e samba-enredo:** o caso das escolas de samba de Florianópolis (1977-1990). 2013. 145 p. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Curso de História, Florianópolis, 2013.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escolas de samba**: ritual e sociedade. Petrópolis: Vozes, 1977.

MAGALHÃES, Rosa. **Fazendo carnaval***.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MARCELINO, André Felipe. **Ritmos e batucadas:** as baterias das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: Insular, 2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC, 2004.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX:** o espírito de tempo. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2008.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: **História**: Novos Problemas, novas abordagens, novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais**: percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PORTAL MAKING OF. **RIC Record e SBT devem transmitir o carnaval de Florianópolis.** 2014. Portal Making Of. Disponível em: <http://www.portalmakingof.com.br/ric_record_e_sbt_devem_transmitir_o_carnaval_de_florianopolis.html>. Acesso em: 07 out. 2014.

PROST, Antoine. Criação de enredos e narratividade. In: ___. **Doze lições sobre a história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: Novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, p. 39-62.

SOUZA, Cássia Helena Glioche Novelli de. **O desfile das escolas de samba na televisão:** vinte anos de sambódromo. 2004. 54 f. Monografia (Especialização) – Curso de Comunicação Social, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/cassia.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2013.

TRAMONTE, Cristiana. **O Samba conquista passagem:** as estrategias e a ação educativa das escolas de samba de Florianopolis. Florianopolis: [s. n.], 1996.

TRAMONTE, Cristiana. Breve história das escolas de samba de Florianópolis. In: MARCELINO, André Felipe. **Ritmos e batucadas:** as baterias das escolas de samba de Florianópolis. Florianópolis: Insular, 2015.

TRANSMISSÃO televisiva do Carnaval de 1989. Florianópolis: Rbs, 1989. Son., color.

UOL (Brasil). **RBS TV/Globo pode não transmitir o carnaval de Florianópolis**. 2016. Disponível em: <http://natelinha.uol.com.br/noticias/2016/01/12/rbs-tvglobo-pode-nao-transmitir-carnaval-de-florianopolis-95577.php>. Acesso em: 12 jan. 2016.

VIANA, Natália. **Integrantes das escolas de samba de Florianópolis protestam contra o risco de não haver carnaval.** 2012. Diário Catarinense. Disponível em: <http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2012/12/integrantes-das-escolas-de-samba-de-florianopolis-protestam-contra-o-risco-de-nao-haver-carnaval-3972764.html>. Acesso em: 05 dez. 2012.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 1995.

WHITE, Hyden. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

ANEXOS

Os enredos das escolas de samba de Florianópolis

Ano	Escola	Enredo
2016	Unidos da Coloninha	Desejos - Pelas influências das leis Universais que governam a realidade de tempo e espaço é que a Unidos do Coloninha irá realizar seus desejos
2016	Protegidos da Princesa	Primaveras Russas: uma história do mundo em partituras
2016	Embaixada Copa Lord	Eu sou a mais querida, não posso negar... vou com a Copa Lord pelo Brasil a festejar
2016	Dascuia	A tradição do vinho na força de um povo: isso é Santa Catarina
2016	Nação Guarani	Da Pré-História Antiga... o caminho da comunicação
2016	União da Ilha da Magia	Haiti – A Pérola das Antilhas
2016	Consulado	Entre lutas e glórias
2016	Acadêmicos do Sul da Ilha	Magia cigana
2016	Futsamba Josefense	África – Encantos, mistérios e magias
2016	Império Vermelho e Branco	Um duende me falou que no fim do arco-íris tem um pote de ouro! Afinal, o dinheiro traz felicidade?
2015	Unidos da Coloninha	Odoyá, Mãe Senhora! Sou tuas águas,tuas ondas… coloco em teu oceano, meu mar!
2015	Protegidos da Princesa	Emoldurada pelo mar, uma história que me representa – Crônica de uma cidade em transformação
2015	Embaixada Copa Lord	Os filmes que marcaram nossas vidas
2015	Dascuia	Da água, da terra, do fogo e

		do ar, surge a energia para a vida, eletrizando essa avenida, a Dascuia com seu samba quer contagiar
2015	Consulado	E vem de lá do centro do mundo a força de um povo *(sobre o carvão mineral)*
2015	União da Ilha da Magia	Adoradores do Sol nas ondas da Ilha da Magia *(sobre o surf)*
2015	Nação Guarani	Uma epopeia rio-grandense
2015	Acadêmicos do Sul da Ilha	Pintando com as tintas do tempo... Victor Meirelles, um retrato da história do Brasil
2015	Futsamba Josefense	Da magia à superstição, Futsamba pinta o 7 com perfeição
2015	Império Vermelho e Branco	Nos embalos da sexta-feira
2014	Unidos da Coloninha	Na boca da noite... entre máscaras e fantasias *(reedição do Carnaval de 1985)*
2014	Protegidos da Princesa	O Divino Zumblick
2014	Embaixada Copa Lord	Quem você pensa que é sem a força da mulher? Copa Lord saúda Dona Uda, as mulheres do morro e as mulheres do mundo!
2014	Consulado	Ashantis, a força que vem do berço
2014	União da Ilha da Magia	Da Lagoa à Jamaica, uma viagem ao lado do Rei *(sobre Bob Marley)*
2014	Dascuia	Preces a Xangô, Kaô Kabecilê! Pai da Justiça e senhor dos raios e trovões
2014	Nação Guarani	Um circo de magia
2014	Futsamba Josefense	O barro, a vida, o dom da criação
2014	Império Vermelho e Branco	N/D *(sobre Luiz Henrique Rosa)*
2012	Unidos da	Sob a proteção dos Erês, a

	Coloninha	Unidos da Coloninha se veste de dourado e vem para a Avenida, fazendo o povo delirar *(sobre a própria agremiação)*
2012	Protegidos da Princesa	Contestado – 100 anos da insurreição xucra
2012	Embaixada Copa Lord	O Ponto é Chique, a Felipe Schmidt é charme e Floripa é show!
2012	Consulado	Atlantis Insulae: açoriano é ser do mar
2012	União da Ilha da Magia	Una Bella Storia *(sobre a Itália)*
2011	Unidos da Coloninha	Vossa Majestade, beijo-lhe as mãos! A terra do pau-brasil é boa e querendo aproveitá-la,tudo nela dá
2011	Protegidos da Princesa	Ein prosit, Oktober! Cerveja, o pão líquido dos deuses
2011	Embaixada Copa Lord	Enfim, há mãos e mãos... e as tuas, quais são?
2011	Consulado	Dança
2011	União da Ilha da Magia	Cuba, sim! Em nome da verdade
2010	Unidos da Coloninha	África: do berço do mundo ao grande cenário do futebol
2010	Protegidos da Princesa	Energia renovável é a terra preservada!
2010	Embaixada Copa Lord	Marrakech: fantástico mundo mágico na Terra do Sol Poente
2010	Consulado	Guerreiros vermelhos – heróis a serviço da vida *(sobre o Corpo de Bombeiros)*
2010	União da Ilha da Magia	A magia dos deuses
2009	Unidos da Coloninha	2785 - A Insólita Viagem do navegador francês Jean François de Lapèrouse à Ilha de Santa Catarina
2009	Protegidos da Princesa	Beto Carrero, uma arquitetura da alegria

2009	Embaixada Copa Lord	Canopus: a estrela de Alexandria brilhando por Santa Catarina
2009	Consulado	Com a força da raça, Macunaíma é quilombola em Santa Catarina
2009	União da Ilha da Magia	A Lagoa dos meus sonhos
2008	Unidos da Coloninha	Planeta Terra, amor e vida
2008	Protegidos da Princesa	Palhoça, bela por natureza
2008	Embaixada Copa Lord	Matsuri em Sankaterini *(sobre a imigração japonesa)*
2008	Consulado	De Kastelorizon ao Desterro, tem grego na Conselheiro!
2007	Unidos da Coloninha	A Imperatriz das águas – Coloninha canta Santo Amaro
2007	Protegidos da Princesa	No arraiá do samba, juninas de norte a sul do Brasil
2007	Embaixada Copa Lord	São José da Terra Firme – terra sem males
2007	Consulado	Vinte luas de esperança, vinte luas de saudade – Das matas da Babitonga ao Velho Mundo
2006	Unidos da Coloninha	Da liberdade e da cana, a euforia, da cachaça, a alegria... eu quero é mais!
2006	Protegidos da Princesa	Não queiras ser guia dos povos, mas antes companheiro de viagem
2006	Embaixada Copa Lord	Sexta-feira, noite de lua cheia... cruz credo, não fala bobagem! Tem cheiro de bruxa no ar!
2006	Consulado	Praça XV – Onde tudo acontece
2005	Unidos da Coloninha	Luz é vida, energia é essencial
2005	Protegidos da Princesa	A ilha que Aldírio sonhou
2005	Embaixada	Embaixada Copa Lord, 50

	Copa Lord	anos de glória – nesta representação do morro, seu nome já marcou na história
2005	Consulado	Da terra sem mal ao império do sol, o eldorado de Aleixo Garcia
2004	Unidos da Coloninha	www.coloninha@arromba na avenida
2004	Protegidos da Princesa	A primavera no verão, o palco na avenida – Ruth Gebler é princesa, as vozes são de todas as estações
2004	Embaixada Copa Lord	Sob a luz da ponte
2004	Consulado	Uma rosa para Neide Maria
2003	Unidos da Coloninha	As águas vão rolar, do remo aos Jogos Abertos, muita história pra contar
2003	Protegidos da Princesa	A ostra que encantou Michel Gaiot
2003	Embaixada Copa Lord	TAC – Retratos do tempo onde a arte imita a vida
2003	Consulado	É domingo, dia de clássico, todos os caminhos levam...
2002	Unidos da Coloninha	Cólon, a barca dos sonhos nos 150 anos de Joinville
2002	Protegidos da Princesa	Uma ópera na avenida – O Guarani
2002	Embaixada Copa Lord	Negros em Desterro
2002	Consulado	Mãe Malvina – Os búzios não mentem, meu rei...
2001	Unidos da Coloninha	Do Egito ao boi-de-mamão, é festa na Coloninha!
2001	Protegidos da Princesa	Um manezinho que encantou o mundo *(sobre Gustavo Kuerten)*
2001	Embaixada Copa Lord	Vento em sinfonia, a Família Schürmann vai zarpar!
2001	Consulado	Compadre, eu vi, era lua cheia e maré alta *(sobre costumes locais)*

2000	Unidos da Coloninha	Um Estado santo, um povo forte, uma gente feliz
2000	Protegidos da Princesa	Princesa canta e encanta Santa Catarina ajudando a tecer os 500 anos do Brasil
2000	Embaixada Copa Lord	A terra é boa e tudo dá
2000	Consulado	Terra mãe gentil – 500 anos
1999	Unidos da Coloninha	Colorindo o milênio
1999	Protegidos da Princesa	Jamais algum poeta teve tanto pra cantar *(sobre Zininho)*
1999	Embaixada Copa Lord	Cruz e Sousa, o cisne negro da literatura universal
1999	Consulado	A rota da seda
1996	Unidos da Coloninha	Eu nasci há dez mil anos atrás *(sobre Raul Seixas)*
1996	Protegidos da Princesa	Floripa, terra do já teve
1996	Embaixada Copa Lord	Eu sou filho do batuque, neto do Abatá-kotô
1996	Filhos do Continente	Orixás
1995	Unidos da Coloninha	Corta a corda, Chica! (sobre a presença de Saint-Exupéry na Ilha de Santa Catarina)
1995	Protegidos da Princesa	Duduco, um ser de luz
1995	Embaixada Copa Lord	Festa para festeira *(sobre a baiana Mariazinha)*
1995	Consulado	Nas ondas do rádio
1993	Unidos da Coloninha	É Coloninha! Festas e festanças
1993	Protegidos da Princesa	A fantástica máquina humana
1993	Embaixada Copa Lord	[n.d.]
1993	Consulado	Um sopro sul *(sobre o Grupo Sul)*
1993	Filhos do Continente	[n.d.]
1993	Acadêmicos do	[n.d.]

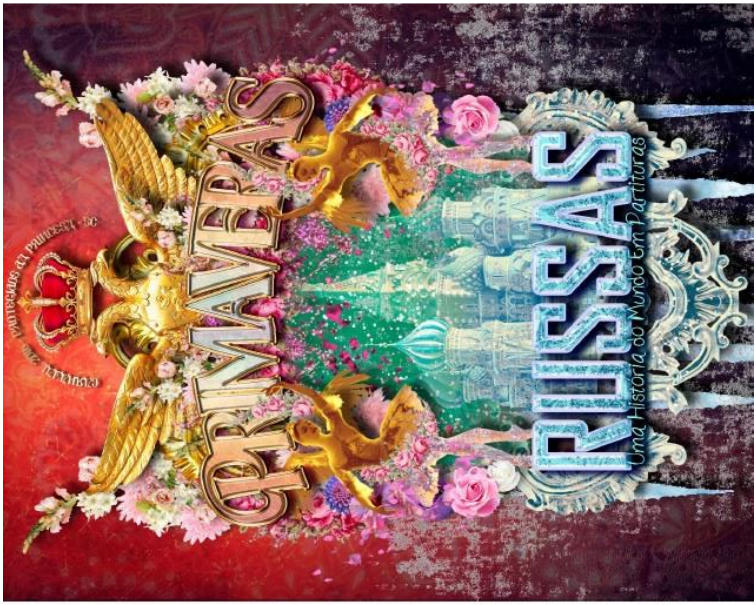
	Samba	
1993	Quilombo dos Palmares	[n.d.]
1993	Quilombo do Cacae	[n.d.]
1992	Unidos da Coloninha	Coloninha faz Turismo – Eco-Coloninha
1992	Consulado	Vôo noturno
1992	Filhos do Continente	[n.d.]
1991	Unidos da Coloninha	Uma casa brasileira com certeza
1991	Consulado	Apesar de tudo
1991	Filhos do Continente	[n.d.]
1991	Acadêmicos do Samba	[n.d.]
1990	Unidos da Coloninha	Operários no tempo da arte e ofício
1990	Protegidos da Princesa	A farra do boi e a farra do homem: verdade e mentira
1990	Consulado	Porque hoje é sábado *(sobre Vinícius de Moraes)*
1990	Embaixada Copa Lord	No comércio da vida: vi, gostei, mas não comprei
1990	Filhos do Continente	Pois é, Seu Zé: e agora?
1989	Unidos da Coloninha	Este Brasil dançador
1989	Embaixada Copa Lord	A vez e a voz do morro
1989	Protegidos da Princesa	Êta, Brasil!
1989	Consulado	Moro no mundo e passeio em casa *(sobre frases de para-choques de caminhão)*
1987	Unidos da Coloninha	A Unidos mostra a Coloninha
1987	Protegidos da Princesa	A terra é mais que boa, quem disser o contrário mente... mente? – A ilha de casos e ocasos raros

1987	Acadêmicos do Samba	De letra em letra se constroem vidas: obrigado, Professora Antonieta de Barros!
1987	Embaixada Copa Lord	Manoa, o Eldorado verde dos deuses
1987	Filhos do Continente	Corações de pecados e amores
1987	Quilombo	Uma rosa a Luiz Henrique
1987	Império do Samba	Ribeirão: um tesouro só
1987	Consulado	Mentalmorfose
1986	Unidos da Coloninha	Apostando e jogando no samba
1986	Protegidos da Princesa	Em busca do destino
1986	Acadêmicos do Samba	As máscaras
1986	Filhos do Continente	Sonhar não é proibido, proibido é acordar
1986	Quilombo	Assim conta a história
1985	Unidos da Coloninha	Na boca da noite
1985	Protegidos da Princesa	Na cauda do cometa platinado *(sobre Celsinho Pamplona)*
1985	Embaixada Copa Lord	Caldeirão dos bruxos
1985	Império do Samba	Brasil, sua natureza, sua etnia
1985	Acadêmicos do Samba	As mil e uma noites
1985	Filhos do Continente	Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo – a televisão
1984	Protegidos da Princesa	Festa dos orixás no candomblé (xirê)
1984	Embaixada Copa Lord	1817 – Maria Engrácia, a favorita da Província
1984	Império do Samba	Carnaval 2001
1984	Unidos da Coloninha	Feitos e efeitos da cana-de-açúcar
1984	Acadêmicos do	O circo na passarela

	Samba	
1984	Filhos do Continente	A ilha em dia de festa
1984	Embaixada Copa Lord	O maravilhoso mundo do pescador: sua vida, seu folclore
1983	Protegidos da Princesa	Das bananeiras do Libânio ao Palácio do Samba
1983	Império do Samba	Samba para o povo – homenagem ao Clube 6 de Janeiro em seu Jubileu de Ouro
1983	Filhos do Continente	Apoteose de prata e seus 25 anos
1983	Acadêmicos do Samba	Kituta, a sereia negra no reino de Iemanjá
1983	Unidos da Coloninha	Era uma vez... o sítio do pica-pau amarelo
1982	Protegidos da Princesa	Sol e chuva, casamento de viúva
1982	Embaixada Copa Lord	O último carijó na ilha encantada
1982	Império do Samba	Natureza universal
1982	Filhos do Continente	No carnaval da ilusão, aí vem a imaginação
1982	Acadêmicos do Samba	Sonho de um rei
1981	Império do Samba	Ilha, tradição e samba
1981	Protegidos da Princesa	Riquezas no paraíso
1981	Filhos do Continente	Essa ilha, nossa terra
1981	Embaixada Copa Lord	Apoteose de prata
1980	Protegidos da Princesa	O recado da natureza
1980	Império do Samba	A história dos antigos carnavais
1980	Filhos do Continente	Domingo no circo

1979	Protegidos da Princesa	Visita da Família Imperial a Santo Amaro da Imperatriz
1979	Embaixada Copa Lord	Carnaval, festa do povo
1979	Império do Samba	Reis, fadas e rainhas
1979	Filhos do Continente	Hercílio Pedro da Luz e seu cartão postal
1979	Acadêmicos do Samba	Imigração a Santa Catarina
1978	Protegidos da Princesa	Cruz e Sousa – alegria do povo e orgulho da rala
1978	Embaixada Copa Lord	Do Desterro a Florianópolis
1978	Filhos do Continente	[n.d.]
1978	Império do Samba	[n.d.]
1978	Acadêmicos do Samba	[n.d.]
1977	Embaixada Copa Lord	O sonho das esmeraldas
1977	Protegidos da Princesa	Heroína de dois mundos
1977	Filhos do Continente	Um cântico ao Nordeste
1977	Império do Samba	Menininha do Gantois
1977	Acadêmicos do Samba	Navio Negreiro

Excertos de “book” dos jurados – Protegidos da Princesa 2016



OS PROTEGIDOS DA PRINCESA

CARNAVAL 2016

BOOK DOS JURADOS

SUMÁRIO

JUSTIFICATIVA 5

SINOPSE DO ENREDO 7

DIVISÃO ARTÍSTICA DO ENREDO 13

ORGANOGRAMA DE DESFILE 14

LETRA DO SAMBA-ENREDO 34

DEFESA DO SAMBA-ENREDO 35

FICHA TÉCNICA 40

AGRADECIMENTOS 43

Sinopse

Primaveras Russas:
Uma História do Mundo em Partituras

Prólogo
A Sagração da Primavera

Enxames de flautas se orquestram entre a relva, fazendo as abelhas dançarem de flor em flor, carregando o pólen e perpetuando o milagre da vida. Nas colinas da Rússia, as tribos festejam num grande ritual. A anciã prevê um futuro glorioso para aquelas terras, enquanto jovens dançam o *Khorovod* (círculo da primavera). Homens e Terra se tornam um só e "a escolhida" dança até a morte na sagração da primavera.

As estruturas rítmicas complexas, o uso de timbres incomuns e as dissonâncias estampam em partituras a inovação no balé composto por Stravinsky. A música é uma das mais importantes expressões da cultura russa, perpassando toda sua história, da

ORGANOGRAMA DE DESFILE

PRÓLOGO

A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

"...tribos dançam em ritual..."

COMISSÃO DE FRENTE – A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

Coreógrafa: Simone Cherem Auxiliar: Hanna Luiza Feltrin

"Nos olhos da anciã, um futuro promissor..."

Quando *Le Sacre du Printemps*, um dos mais marcantes balés russos, composto por Igor Stravinsky e coreografado originalmente por Vaslav Nijinsky, estreou no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, as estruturas sonoras e os passos bruscos que remetiam ao folclore russo chocaram a plateia, destoando daquele ambiente clássico e das referências culturais às quais a elite francesa estava acostumada. Para causar efeito similar numa expressão artística de carnaval, despimos nossa comissão de frente das expectativas de opulência que envolvem este quesito e buscamos o impacto através da simplicidade. Os figurinos dos jovens das

ALA 12 – O MUNDO EM GUERRA

A União Soviética foi protagonista do século XX, tendo papel polêmico na Segunda Guerra Mundial, considerado ambíguo por muitos historiadores, se aliando por fim aos Estados Unidos e à Inglaterra e tendo papel decisivo na vitória contra os nazistas. A ala representa esse grande conflito bélico que espalhou dor e destruição pelo mundo.

SEGUNDO CASAL DE MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA - KATYUSHA E SEU AMADO

Lincoln Carmindo e Isadora Lima

A canção que fala da jovem *Katyusha*, a pequena Catarina, é uma das mais conhecidas na Rússia. Lançada durante a Segunda Guerra Mundial, é uma linda história de amor em que Katyusha guarda as cartas de seu amado, um soldado por quem amarga uma dolorosa espera na beira do rio.

ALA 13 – NÓS SOMOS A CAVALARIA VERMELHA!

As glórias militares de passado, presente e futuro foram tema frequente no repertório do Coral do Exército Vermelho. Em *Nós Somos a Cavalaria Vermelha!*, honras militares são tema de exaltação poética que busca construir uma imagem grandiosa e emocional ao estilo do realismo socialista.

Letra do samba-enredo

Lá das colinas, vejo a flor
Tribos dançam em ritual
Nos olhos da anciã, um futuro promissor
É a "primavera" de um gigante
Que em cada "passo" a história marcou
Eis que de repente em meio aos salões
A melodia faz a corte delirar
Sonhando com a bela que adormece
Com cisnes e brinquedos de um mundo ideal
Desperto ao som de valentes canções
Nos lares, nas ruas e nas multidões
Ecoam pra vencer o capital

A CHAMA QUE CORRE CHÃO
ACENDE A REVOLUÇÃO... VERMELHA!
É O POVO A CANTAR
PARA NUNCA SE APAGAR... CENTELHA!

Ouvi a dor da espera na beira do rio
Dos males da guerra, sopra um vento "frio"
Batalhões entoam suas glórias
Quero com você cruzar o céu
Ver um pontinho azul perdido ao léu
Pétalas rubras caindo, novos sonhos surgindo
Nesta terra a florescer
Baila a esperança de um futuro que ensina a viver
Sou eu... a ousadia pra te emocionar
Sou eu... essa magia que seduz o olhar
Ao som da sanfona, dançando em Moscou
Pagode russo na Boate Cossacou

Ê MENINA BAIANA, BAILARINA A GIRAR
PORTA-BANDEIRA LEVANTA POEIRA
E A PASSISTA SAMBANDO NA PONTA DO PÉ
É A PROTEGIDOS "O GRANDE" BALÉ

Compositores

Bira Pernilongo, Conrado Laurindo, Fred Inspiração
Ricardo Abraham e Willian Tadeu

DEFESA DO SAMBA-ENREDO

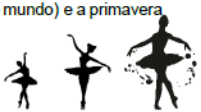
Para o Carnaval 2016, preparamos um samba que coaduna as qualidades artísticas mais apreciadas pelos componentes, públicos, crítica amadora ou especializada e jurados em nossos sambas dos últimos carnavais. Novamente, optamos por um samba interpretativo, isto é, que conta o enredo sem se fixar em detalhes. A letra tem um eu-lírico que é testemunha e participante do desenrolar da narrativa, feita no tempo presente (as ações acontecem enquanto são narradas, como se o narrador estivesse vivenciando tudo naquele momento). Investimos em uma relação texto-música ainda mais forte do que nos últimos anos, pois consideramos que letra e melodia em um samba são expressões indissociáveis. Por isto, as variações melódicas acompanham a dramaticidade de cada ato do enredo.

Lá das colinas, vejo a flor
Tribos dançam em ritual
Nos olhos da anciã, um futuro promissor

Nas colinas da Rússia, tribos dançam em ritual na "Sagração da Primavera". De lá, o eu-lírico vê a flor... "a flor" é a primavera surgindo, estação que perpassa toda a narrativa do enredo e se forma graças às tribos que realizam seu ritual. Uma anciã prevê um futuro glorioso para aquelas terras. A melodia do primeiro verso é inspirada no tema de *A Sagração da Primavera* (melodia do oboé), com sua primeira nota prolongada e alguns contornos musicais que buscam remeter ao mesmo clima ainda que sutilmente, como releitura, pois a obra original é marcada por timbres e dissonâncias muito peculiares para serem reproduzidos literalmente, memorizados e cantados em um samba-enredo.

É a "primavera" de um gigante
Que em cada "passo" a história marcou

É a "primavera" de um gigante, num triplo sentido: o que se conta nos versos anteriores é parte de *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, um gigante da música (esta é a metáfora menos acessível e não é com ela que pretendemos atingir o público, mas com as próximas); esta narrativa fala do surgimento da primavera na Rússia, um gigante territorial (é o país mais extenso do mundo) e a primavera



Cadernos produzidos pelos órgãos oficiais de turismo entre 1977 e 1990

Caderno de 1979

01:00 HORA (26. FEVEREIRO SEGUNDA-FEIRA)

5ª. ESCOLA:

ESCOLA DE SAMBA
"OS PROTEGIDOS DA PRINCESA"

Tempo de Desfile: 45 minutos

CORES PADRÃO: VERDE, VERMELHO e BRANCO

Enredo: Visita da Família Imperial a Santo Amaro da Imperatriz

A Escola desfilará em homenagem aos Srs. Antônio Carlos Konder Reis, Jorge Konder Bornhausen, Salomão Ribas Júnior, Paulo Troncoso, Esperidião Amin Helou Filho. Além da tradicional homenagem ao público de Florianópolis e turistas, no Ano Internacional da Criança.

1ª ALA - Ala Masculina - Fidalguia da Vila de Santo Amaro na época da Visita Imperial — Homenagem aos Srs. Paulo Troncoso, Rubens Lange e famílias e Eduardo Santos Lins.

2ª ALA - Ala Feminina - Damas Nobres e Senhoras da Vila em festa de Beija-Mão, no Arraial de Sant'Ana — Homenagem à Sra. Urania Bittencourt, esposa do Sr. Yoldory Bittencourt; Galeria das Sedas e Dr. Francisco Arcanjo Grillo.

3ª ALA - Ala Feminina - Senhorinhas do Engenho do Arraial de Sant'Ana, na época da vinda do Imperador — Homenagem ao Dr. José Matusalém Comelli, Brunetti Discos, Teka Modas e Celestino José Duarte.

4ª ALA - Grupo Misto - Moleques de Rua da Velha Sant'Ana — Homenagem ao Comandante da Base Aérea de Florianópolis, funcionários da Ação Comunitária, Sr. José Elias Giuliari e Confecções Oran.

29

Protegidos da Princesa 1979

E.S. "OS PROTEGIDOS DA PRINCESA"

25. FEVEREIRO
DOMINGO

5ª ALA - Ala Feminina - Meninas Moças de Engenho — Homenagem ao Dr. Fernando Bastos, Direção do Grupo Escolar Pero Vaz de Caminha, Dr. Antônio Félix de Souza Amorim Neto e Sr. João Comicholli.

6ª ALA - Ala Feminina - Meninas Moças de Engenho — Homenagem ao Dr. Hélio Guerreiro, Diretoria do Lira Tênis Clube, CEISA, Sr. Michel Curi e Souza Cruz.

7ª ALA - Ala Masculina - Milicianos da Guarda Imperial — Homenagem à Public, Curi & Filhos, Jornalista Jorge Salum e Sr. Heitor Pasqualoto.

8ª ALA - Ala Feminina - Saltimbancos Ciganos — Homenagem ao Dr. Marco Aurélio Boabaid, Câmara de Vereadores de Florianópolis, Dr. Marcondes Marchetti e família.

9ª ALA - Ala (Passistas) Masculina - Moços de Feirão, nos dias de Sant'Ana — Homenagem ao Dr. Aderbal Ramos da Silva, Figueiras S/A, Oscar Palace Hotel e Jornalista Aldírio Simões.

10ª ALA - Ala Feminina - Musas no Folclore da Época Colonial — Homenagem ao Vereador Francisco de Assis Filho, Diretoria da FAC, Imprensa escrita, falada e televisada.

11ª ALA - Ala Mista - Jovens Defensores das Cores do Império da Comitiva do Imperador — Homenagem ao Presidente da Assembléia Legislativa, Dr. Wilmar Dallanhol, APESC e CODESC.

12ª ALA - Ala Feminina - Escravas Mucamas e Oiás dos Senhores de Engenho — Homenagem ao Dr. Nilson Wilson Bender, Coca-Cola e Fanta, Casas da Água e USATI S/A.

13ª ALA - Ala Feminina - Saltimbancos Ciganos — Homenagem à CITUR, Jornalista José Nazareno Coelho e Jornalista Osmar Teixeira.

14ª ALA - Ala Feminina - Saltimbancos Ciganos — Homenagem à A. Gonzaga, Sr. Heitor Pasqualotto e Dr. Dib Cherem.

15ª ALA - Baianas - Invocações à Colonização Africana, nos Escravos do Velho Arraial de Sant'Ana — Homenagem à Fábrica de Rendas e Bordados Hoepcke, Secretário Mário Moraes, Sr. Almir Saturnino de Brito e TV Cultura.

16ª ALA - Mestre-Sala (Caico) — Homenagem ao Dr. Salomão Ribas Júnior, Secretário da Casa Civil.

17ª ALA - Porta-Bandeira (Vânia) — Homenagem ao Dr. João Aderson Flores e Comissão Julgadora.

18ª ALA - Imperador — Homenagem ao Dr. Jorge Kon-

Protegidos da Princesa 1979

DOMINGO

19ª ALA - Imperatriz — Homenagem ao Jornalista Roberto Alves.

20ª ALA - Bateria - Forças Armadas em Parada nas Boas Vindas à Comitiva Imperial — Homenagem ao Comandante da Polícia Militar, Dr. Airton de Oliveira, GOPE S/A e Dr. Esperidião Amin Helou Filho.

21ª ALA - 1º. Diretor de Bateria - Edson Camargo Evangelho — Homenagem ao Dr. Paulo Troncoso.

22ª ALA - 2º. Diretor de Bateria - Cézar Cícero — Homenagem ao Coronel Roberto Kell.

23ª ALA - Grêmio Feminino — Homenagem ao Dr. Fernando Areas e Sr. Carlos Augusto da Silva Neves.

24ª ALA - Diretoria — Homenagem Póstuma a Narciso Lima e Armandino Gonzaga.

25ª ALA - 1º. Carro Alegórico - Carruagem Imperial — Homenagem à Phillipi & Cia., Grandes Sociedades e co-irmãs.

26ª ALA - 2º. Carro Alegórico - Fonte de Água Cristalina — Homenagem ao Sr. Prefeito Municipal e Povo de Santo Amaro da Imperatriz.

27ª ALA - Puxador do Samba - João Elói Silva — Homenagem aos compositores da Escola.

28ª ALA - Destaques — Homenagem ao Povo de Florianópolis.

SAMBA ENREDO

VISITA DA FAMÍLIA IMPERIAL A SANTO AMARO DA IMPERATRIZ

(Letra e Música de Edson Camargo Evangelho)

Vejam que beleza de história
apresentamos neste carnaval
estamos revivendo na memória
imagens do tempo colonial

Santo Amaro que já foi do Cubatão
Arraial de Sant'Ana e hoje Imperatriz
recebeu com orgulho para alegria geral
em 29 de outubro a família Imperial

O Arraial está em festa
com solene procissão
cerimônia na igreja (bis)
visitas e beija-mão

31

Protegidos da Princesa 1979

13. FEVEREIRO — DOMINGO

01:00 Hora — ESCOLA DE SAMBA OS PROTEGIDOS DA PRINCESA

Tempo de Desfile: 45 minutos
Cores-padrão: Verde, Vermelho e Branco
Enredo: Das Bananeiras do Libânio ao Palácio do Samba

GRUPOS

1º. Grupo — FUNDAÇÃO DA ESCOLA
2º. Grupo — UM RAIO DE LUZ
3º. Grupo — BANANEIRAS DOS LIBÂNIO
4º. Grupo — SONHOS DE UM LIBÂNIO
5º. Grupo — AMOR DE FANTASIAS
6º. Grupo — O VISUAL
7º. Grupo — AS PRINCESAS DO LIBÂNIO
8º. Grupo — MOCOTÓ VEM ABAIXO
9º. Grupo — AS CABROCHAS QUE A DONA DIDI BATIZOU
10º. Grupo — AS BAILARINAS DO IMPÉRIO
11º. Grupo — TRIUNFANTE A AVENIDA
12º. Grupo — AS DAMAS DO PALÁCIO
13º. Grupo — QUE COISA LINDA
14º. Grupo — REUNINDO GENTE BAMBA
15º. Grupo — LÁ DO CÉU
16º. Grupo — QUE O POVO CONSAGROU
17º. Grupo — GUARDIÃS DO PALÁCIO (BATERIA)

HOMENAGEM PÓSTUMA

Sr. Oscar Silva (Casinho)
Sr. Pedro Costa (Pedrinho)
Sr. Osvaldo Peres (Mudinho)
Sr. Olimpio M. da Rosa (Malaquia)
Sr. Santisleal Albertino Constâncio Machado (Carico)

Protegidos da Princesa 1983

13.FEVEREIRO — DOMINGO

ALEGORIA DE MÃO: Jairo Barcelo
CARROS-ENREDO: Carlos Magno P. da Silva

SAMBA ENREDO: "Das Bananeiras do Libânio ao Palácio do Samba"
Autor do Tema: Murilo Ferreira Lima
Autores do Samba: José Nazareno Amorim, Luiz A. Falcão de Moura e Jane Vieira Pereira.

Um raio de luz iluminou
Uma idéia genial
Das sombras das bananeiras
Ergueu-se a bandeira
Do nosso Carnaval

Triunfante na Avenida
A Princesa que Libânio sonhou
Num reino de amor e fantasia
Traz prá rua a poesia
Que o povo consagrou
Laiá, laiá
Num reino de amor e fantasia
Traz no sangue a hegemonia
Que dona Didi batizou

E a Protegidos
Na passarela
Que coisa linda
O visual de aquarela

Hoje no Palácio do samba
Reunindo gente bamba
Dia e noite, noite e dia
Tem baianas e passistas
Mestre-sala, porta-bandeira
E sambistas.

Lá do céu (breque)

Protegidos da Princesa 1983