

ESPAÇOS DE RUA E DE ESPETÁCULO NO CARNAVAL DE FLORIANÓPOLIS

Fátima Costa de Lima

Professora do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Professora do Curso de Cinema e Vídeo do Curso de Comunicação Social da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.

E-mail: fatimaedinho@ig.com.br

RESUMO: Este artigo diz respeito à análise espacial do carnaval brasileiro contemporâneo, em especial as ruas e sambódromo. Como objeto de pesquisa é descrito um bloco de rua – Bloco Rastafári – e uma escola de samba – Embaixada Copa Lord – de Florianópolis, capital do estado de Santa Catarina, no Sul do Brasil. A pesquisa toma como referência a história do carnaval europeu; a análise antropológica de alguns espaços do carnaval brasileiro, e o aspecto formativo da cultura afro-brasileira na linguagem do evento carnavalesco. Enfim, esta pesquisa tenta compreender a evolução dos espaços de carnaval como suporte das relações entre seres humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço. Carnaval. Espetáculo. História Cultural. Cultura Afro-Brasileira.

SPACES OF STREET AND SPECTACLE IN FLORIANÓPOLIS' CARNIVAL

ABSTRACT: This article discusses a spatial analysis of the Brazilian contemporary carnival, particularly in the streets and the “sambódromo”. As object of research a “bloco de rua” (street parade group) and a samba school are described and analyzed: Rastafari and Embaixada Copa Lord, both from the city of Florianópolis, capital of the Santa Catarina State, in the South of Brazil. The references to analyze are the history of European carnival; the anthropological analysis of the strategic spaces of Brazilian carnival; and the formative aspects of the afro-Brazilian culture of the language in the carnival event. Finally, this research tries to understand the evolution processes of carnival spaces as a support between human relationships.

KEYWORDS: Space. Carnival. Spectacle. Cultural History. Afro-Brazilian Culture.

“Se o povo não fala, pelo menos pode cantar.” (Michel de Certeau)

Na pesquisa que resultou na dissertação de mestrado intitulada Espaços de Encontro no Teatro e no Carnaval¹, esta pesquisadora teve a oportunidade de acompanhar *in loco* os trabalhos do Bloco Rastafári e da Escola de Samba Embaixada Copa Lord, duas agremiações

¹ Defendida e aprovada em dezembro de 2003 no Programa de Mestrado em Educação e Cultura da FAED (Faculdade de Educação) da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina).

carnavalescas de destaque na cidade de Florianópolis². Durante a investigação, a observação e o registro imagético e documental das atividades de ambas se fizeram acompanhar de ocasiões que poderiam ser melhor caracterizadas como de interlocução e contracena. Os momentos passados entre os integrantes daquelas agremiações – o único bloco afro da capital catarinense naquela época; e a entidade carnavalesca que coleciona o maior número de títulos de campeã do concurso das escolas de samba deste município – foram fundamentais para embasar as reflexões contidas neste artigo.

Por outro lado, uma investigação mais detalhada dos espaços de carnaval na história mundial e no Brasil vem, há cinco anos, ganhando terreno na continuidade desta pesquisa. No Mestrado, ainda, o sambódromo carioca – a Passarela do Samba – foi um dos espaços investigados, já que se tornou o modelo por excelência dos demais sambódromos do país, incluindo o de Florianópolis, a Passarela Nego Quirido. Atualmente, no Doutorado, a pesquisa iniciada há dez anos gerou o prosseguimento das análises do espaço do espetáculo carnavalesco e o mergulho nas alegorias. Mais especificamente, investigo hoje o carro alegórico do Cristo Mendigo que Joãozinho Trinta criou para o antológico desfile da Beija-Flor de Nilópolis que, em 1989, colocava na avenida uma proposta inédita com o enredo Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia! Começando por uma revisão histórica, pretendo aqui discorrer sobre estes espaços que não deixaram de procriar-se num verdadeiro processo de autogênese que conduz esta pesquisa carnavalesca.

O carnaval constitui uma variada gama de eventos e manifestações populares e artísticas em vigor no Brasil contemporâneo. Carnaval se brinca nas ruas, nos corredores dos trios elétricos baianos; nas praças das micaretas; nos salões dos bailes e matinês de clubes; nos sambódromos dos desfiles das escolas de samba das grandes capitais brasileiras e outras cidades; e por aí. O carnaval se diversifica ocupando muitos espaços distintos. Se as ruas são os espaços históricos da liberdade, por excelência o domínio popular de convivência festiva dos povos das cidades, os sambódromos (o primeiro dos quais foi inaugurado no Rio de Janeiro em 1984) têm contribuído para uma maior assistência aos desfiles das escolas de samba. De outro lado, porém, são soluções arquitetônicas que oficializaram a separação entre quem assiste e quem brinca o carnaval.

Outro espaço, o da televisão, divorcia irremediavelmente foliões e espectadores. Estabelece o mesmo tempo, ao vivo, para ambos, porém localiza em espaços diferentes os

² Além disto, esta pesquisadora teve ocasião de ser jurada no Concurso das Escolas de Samba de Florianópolis em dois anos, na década de 90 (97 e 98); e de trabalhar no barracão da escola de samba Unidos da Coloninha nos preparativos de seu desfile de 2006.

que, na história, formavam um casal maravilhoso. A televisão, ao transmitir os desfiles de carnaval, enfatiza elementos específicos e desvaloriza outros, como a contribuição das torcidas, as galeras das escolas, a experiência presencial do espectador. Como consequência está transformando, aos poucos, a própria estética do carnaval. Esse contexto forja, nos dias atuais, uma importante transformação estrutural. Não é a primeira, mas parece ser uma das mais drásticas para uma festa que sempre viveu de ser transformada ou, como diria Eric Hobsbawn (1984), reinventada.

Em suas origens, pode-se pensar no carnaval como uma tradição antiga, ao se reconhecerem raízes deste evento nos cultos gregos ou nas saturnais romanas para, finalmente, fincar sua bandeira nas festas medievais. Funda-se também numa outra tradição, nascida em culturas transladadas de vários lugares da África com populações tornadas escravas, que se unificaram pelo êxodo compulsivo (a partir da segunda metade do século XVI) e, mais tarde, pela resistência social a uma história herdada de racismo e discriminação. Transformado em arte étnica, muito desse povo encontrou no samba e no carnaval, a partir do final do século XIX, algumas de suas possibilidades máximas de expressão. Apresenta-se hoje, para o planeta, como o grande espetáculo contemporâneo televisivo do desfile das escolas de samba, o maior evento de exportação brasileiro, por esse motivo denominado internacionalmente o *País do Carnaval*.

As ruas brasileiras, em especial as do Rio de Janeiro, capital histórica do desfile das escolas de samba, foram ocupadas ainda no século XVIII com cordões e zé-pereiras que deram espaço a ranchos. Conviveram com os festejos populares em locais periféricos – como a Festa da Penha³ – que influenciaram a formação de blocos, assim como as rodas de samba nas casas das “tias”. Segundo Monica Velloso,

(...) em meados do século XX ficou muito conhecida no Rio de Janeiro a casa da “tia” Ciata. A casa não tinha o tradicional sentido de lugar privado (...). Ao contrário: a casa da tia Ciata funcionava como um verdadeiro centro cultural, capaz de aglutinar pessoas e dar sentido às suas vidas, fazendo-as participar. Enfim, inculca-lhes o sentido de pertencer a uma comunidade. Lá aconteciam rodas de samba, música, capoeira, rezas, rituais, almoços e festas. Era um local extremamente concorrido (Velloso, 2000, p.103).

Alguns blocos transformaram-se, com o tempo, em escolas de samba, cujo desfile saiu de ruas menores para invadir as grandes avenidas. Este desfile foi oficializado pela prefeitura carioca como evento da cidade na década de 30. Os enredos das escolas tornaram-se

³ Ver Soihet, 1998.

obrigatoriamente nacionais no período getulista, entre as guerras mundiais⁴. Na década de 60 surgiu a figura do carnavalesco como mentor artístico do desfile, e em 1984 construiu-se o espaço oficial de desfile, o sambódromo. Os sambódromos, por sua vez, surgiram em outras cidades do país e, finalmente, o carnaval tornou-se evento prioritário para a cobertura jornalística e televisiva.

Na história contemporânea de Florianópolis, a escola de samba Embaixada Copa Lord e o bloco afro Rastafári representam dois pólos, por assim dizer, antagônicos no que respeita à ocupação do espaço carnavalesco. Enquanto o bloco percorreu (até 2003), em sua saída, a praça central da capital catarinense, a escola ocupa a Passarela Nêgo Quirido, o sambódromo ilhéu. Listando diferenças e semelhanças entre escola e bloco, este artigo propõe-se a compreender os processos de apresentações carnavalescas e, mais especificamente, o papel dos espaços de carnaval nas relações entre os seres humanos que dele participam. Copa Lord e Rastafári representam a inserção da cultura afro-brasileira no carnaval deste *Estado branco* do Sul do Brasil cuja referência, a nível nacional, nos assuntos relativos a festas, é a Oktoberfest, uma espécie de carnaval de inspiração alemã que acontece anualmente em outubro (daí o nome do evento). Um breve retorno no tempo contribuirá para a compreensão dos espaços de carnaval que existem hoje.

ESPAÇOS DE RUA

Carnaval e teatro conviveram na Grécia, que pode ter sido berço não somente do teatro ocidental: de lá vem o registro do carro alegórico que transportava Dioniso (ou sua corporificação) às Dionisíacas (competição dramática que inaugura o teatro do Ocidente). Na expressão *carrus navalis* está uma das possíveis origens do termo “carnaval”⁵. Do ritual primitivo permanece a idéia de renovação. Nas primeiras sociedades históricas, bem como em algumas culturas contemporâneas não etnocêntricas, a comunidade utiliza essa ferramenta social para sua sobrevivência cultural. Os ritos de renovação, o *eterno retorno*, permitem ao mesmo tempo o renascer e o apoderar-se dos elementos da natureza. Foram, e ainda são, tão importantes quanto a comida e a bebida, para alguns destes povos.

Os ritos gregos incluíam o culto a Dioniso. Cultos deste tipo simbolicamente intermediavam a comunicação de mulheres e homens com seus mitos, suas deusas e deuses. A sobrevivência comunitária dependia destes ritos que, mais do que encenados, eram vividos

⁴ Ver Tupy (1985).

⁵ Ver Eco *et alii* (1989).

com toda a intensidade, por exemplo, de um ato sexual coletivo. Na Grécia do século de Péricles, há dois milênios e meio, este culto extremamente popular a um deus estrangeiro foi abrigado em Atenas. Um deus transgressivo instaurou-se no seio de uma cultura que se formava apolínea, com muita ênfase na administração do convívio e, por assim dizer, na qualidade de vida de seus cidadãos. Assim, Dioniso e seu séquito, devidamente transfigurados e assimilados, puderam colaborar para a construção de um modelo artístico único e próspero na história: o teatro.

Por outro lado, em suas histórias ocidentais e medievais, carnaval e teatro são muitas vezes duas moedas do mesmo lado, parte dos mesmos eventos, das mesmas festas. Nestas, somente com alguma dificuldade poderemos diferenciá-los, separá-los em cara e coroa de uma mesma moeda, tal a semelhança de processo e mesmo a imbricação profunda em que um não existiu sem o outro. Nos dias de hoje a *murga*, o carnaval uruguaio, traz em si a vocação de não estabelecer os limites entre carnaval e teatro.

O carnaval medieval tem sua gênese, segundo Mikhail Bakhtin (1987), nas saturnais romanas, formas concretas de vida tanto quanto de arte, experiências coletivas tanto quanto representações sofisticadas. Ao mesmo tempo em que descaracterizaram os rituais primitivos também os perpetuaram, sob a forma de rito popular não mais complementar e simbiótico, porém antagônico e crítico ao modo sério de se desfrutar a vida. As festas romanas desapareceram ou se modificaram, adaptando-se a um tipo inédito de oficialidade, cujas rédeas foram controladas pelas mãos da Igreja. “*Exteriores à Igreja e à religião*” e “*completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório*” (Bakhtin, 1987, p.6) pelo princípio cômico, foi também o carnaval medieval regido pelo jogo, próprio do espetáculo teatral. Os ritos cômicos já coexistiam com os ritos sérios nas civilizações primitivas: o que não se conservou foi o seu sentido, detectando-se aí uma diferença entre o riso ritual primitivo e o que caracterizaria o carnaval medieval. No Império Romano,

(...) quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – umas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica, complica e aprofunda, para que, enfim, transformem-se finalmente nas expressões formas da sensação percepção popular do mundo, em cultura popular (Idem, p. 5).

Houve, então, um universo europeu medieval organizado em duas culturas: uma cultura oficial e uma cultura festiva e popular, a carnavalesca. Reunidas.

Os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, o outro, cômico. (...) a cultura cômica da Idade Média estava essencialmente isolada nas pequenas ilhas que constituíam as festas e recreações. Paralelamente, existia a cultura oficial séria, rigorosamente separada da cultura popular da praça pública (Ibidem, p. 83).

A descrição das festas e das ruas medievais denota certas semelhanças com o universo que contextualiza o samba de avenida brasileiro e o nosso carnaval. O carnaval medieval configurava-se popular, resistente às regras e às normas oficiais, e era avesso à formalidade, à autoridade e à estabilidade de um pensamento ou uma concepção de mundo dogmática, opondo-se “à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. Está inscrito na “profunda originalidade da cultura popular cômica” e no humor do povo, no público.

Os cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (Ibidem, p. 4).

A cultura carnavalesca, em forma de ritos e espetáculos, estabeleceu-se junto a outras duas formas, com as quais está relacionada intimamente: a das obras cômicas verbais, e a um vocabulário familiar e grosseiro, sob a forma de insultos, jargões populares etc. O carnaval medieval acontecia por dias, e mesmo semanas inteiras. Previa cortejos e feiras públicas, e exibições de obras cênicas que contaminavam até os festejos religiosos.

Apresentava, como gêneros de uma dramaturgia nem sempre escrita, a comicidade, a paródia e a sátira de cerimoniais sérios. Surge aí a eleição de reis e rainhas “para rir”, tão familiares, hoje, nas figuras da rainha e das princesas do carnaval e do Rei Momo, a quem se entregava e ainda se entrega, respectivamente na Europa medieval e no Brasil contemporâneo, a chave da cidade, outorgando dramaticamente à celebração a qualidade de representação oficial.

Bakhtin fala de “*um segundo mundo e uma segunda vida*”, evocando uma “*dualidade do mundo*” que contrapõe o imaginário transgressor e muitas vezes contraventor do povo à cultura séria inaugurada pela Igreja. Tal cultura torna-se cada vez mais impositiva com o advento da Era Moderna, a partir da Renascença. Ela se auto-outorgará o poder de descobrir e revelar a verdade, e criará a ciência como a conhecemos hoje. Acabará, segundo Peter Burke (1999), por destruir a cultura popular medieval e renascentista.

José Rivair Macedo (2000) afirma que a Idade Média reinventou o teatro. As encenações eram muito populares e aos poucos foram interpretadas também por leigos – trovadores e menestréis. Nela incluíram-se aspectos da vida cotidiana, humor, sátira e crítica aos hábitos, comportamentos e ideais religiosos. Além dos milagres e mistérios, devem-se citar aqui os *fabliaux*, os jograis, a progressiva autonomia dos diabos cômicos na dramaturgia, os autos e seus entreatos cômicos, as farsas, os monólogos dramáticos introdutórios a peças maiores, e as *sotties*. Com formas diferentes, todas elas conservavam os temas religiosos, mas estavam impregnadas do espírito cômico do povo. Nestas modalidades, os elementos populares foram-se imiscuindo e adquirindo autonomia, seja nos textos, seja nos temas ou na própria crítica à época.

Surgiram, então, as confrarias alegres, com parentesco inegável com o carnaval brasileiro contemporâneo. Segundo descrição de Macedo (2000, p. 224):

Tais associações, irreverentes, satíricas e burlescas, participavam de procissões bizarras, promoviam farras e bebedeiras, em determinados períodos festivos, e envolviam-se em atividades condenadas pelas autoridades eclesiásticas. Elas possuíam estatuto próprio, elegiam um “rei” ou um “abade”, adquiriam organização interna independente, desfrutando de privilégios especiais no período do ano em que se comemoravam as diversas festividades imbuídas de espírito carnavalesco.

Este teatro não se ateu à representação, invadindo espaços urbanos onde se invertiam as regras sociais de convivência e de identidade. De forma similar àquela com que Roberto Da Matta (1979, p. 90) também descreve nossa festa de fevereiro:

A multiplicidade de eventos correndo simultaneamente num mesmo espaço, típica de rituais de inversão como o Carnaval, permite transferir as lealdades mais fortes – da família, da casa, da classe etc., essas identidades sociais e permanentes e quotidianas – para uma situação, um contexto específico que se define como altamente dramático porque nele ocorrem (entre outras coisas) muitas ações simultaneamente. Não há uma ordem de “entrada” ou de “saída”, como num palco de teatro, ou num evento ordenado em rotina. O mundo social assim apresentado passa, então, a ter um ritmo e uma intensidade maiores e muito mais abertos do que o nosso sistema de classificação pode simplesmente digerir.

Tal inversão já apontava Bakhtin ao afirmar que o carnaval medieval desconhecia a distinção entre ator e espectador, e tampouco utilizava o palco. A descrição histórica deste autor remete também ao contexto de nossa festa contemporânea:

Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo, Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam do festejo sentem-no intensamente (Bakhtin, 1987, p. 6).

Este composto de riso, de liberdade, de transgressão e de arte é mesmo sinônimo de vida, e sugere uma correspondência imediata entre os homens da Idade Média e os sujeitos da festividade nacional. Hilário Franco Júnior sugere que o riso medieval,

(...) revela ao mesmo tempo certa continuidade ao antiquíssimo caráter sagrado do riso e seu uso social como elemento de crítica a determinados valores e comportamentos da cultura oficial. (...) O riso era para a sociedade medieval – como é para nossa sociedade –, “um bom remédio contra a opressão e um veículo de expressão da liberdade” (Franco Jr., 2000, p. 14).

Riso e liberdade se imiscuíam numa mesma cultura do povo e do corpóreo no espaço das cidades européias medievais e renascentistas. Nelas, se desvaneciam os contornos rígidos que separam, no cenário atual, carnaval e teatro. Anualmente, o povo brasileiro cultivava o costume de sair para as ruas, que ocupa maciçamente, durante quatro dias no mês de fevereiro, para brincar o carnaval. O bloco de carnaval é uma das maneiras de organizar-se para isso.

Em Florianópolis, aproximadamente 500 pessoas desfilavam, até o ano de 2003, em torno da Praça XV, ponto central da cidade, no Bloco Rastafári. Este bloco afro da Ilha de Santa Catarina comemorou, na quarta-feira de cinzas de 2002, seu décimo aniversário. Nessa ocasião, realizou seu desfile em homenagem à paz mundial com seus componentes portando fantasias de cor branca, seguindo a tradição que eu classificaria como clássica para os blocos afro-baianos. O território de origem dos blocos afro são as ruas de Salvador.

Marginais aos interesses dos grandes canais de televisão e subsidiados com pouca verba pelas autoridades municipais, os blocos – são em torno de vinte os que saem no centro de Florianópolis – são os principais responsáveis pela diversão carnavalesca nas ruas. Com fantasias que custam em torno de dez vezes menos do que as fantasias das escolas de samba, os blocos são espaços aglomerantes da população local. Convivem, no centro da cidade, com grandes palcos montados pela prefeitura que oferecem bandas que tocam noite adentro, divertindo o público que por aí circula. Tais blocos são constituídos por diferentes grupos sociais, como associações de trabalhadores, como é o caso do S. O. S., que pertence à

Associação dos Funcionários do Hospital Celso Ramos e abre a folia com o Enterro da Tristeza, na sexta-feira que antecede o período de carnaval; clubes, como o LIC-Gay, que invade o centro da capital com homens vestidos de mulheres, todos pertencentes aos quadros do Lagoa Iate Clube, um dos maiores e mais elitistas de Florianópolis; ou por simpatizantes das tradições açorianas, cultura majoritária na ilha de Santa Catarina, como o Berbigão do Boca.

Há onze anos o bloco Rastafári realizou seu primeiro desfile. Ao completar sua primeira década de existência, ostentava o mérito de haver-se mantido, nesse período, com a constância e a disciplina necessárias para fortalecer-se como associação e desempenhar um papel inédito no universo das representações culturais de origem africana em Santa Catarina: a de fundar e manter, em Florianópolis, a tradição dos blocos afros. O presidente, Roberto Carlos Costa, juntamente com a vice-presidente e esposa, Rosane Costa, e um grupo de amigos oficializaram o grupo em 13 de fevereiro de 1992, com o intuito de tornar-se um fã-clube do ídolo Bob Marley. A dificuldade em pesquisar a vida e a obra do artista jamaicano fez com que desistissem deste objetivo e partissem para a formação do bloco de carnaval. Sob a égide do *reggae* – o ritmo consagrado por Robert Nesta Marley –, decidiu-se que o bloco deveria ser afro.

O bloco afro é um tipo de agremiação carnavalesca recente, que ganhou força a partir de entidades negras carnavalescas de Salvador, Bahia. Lá surgiram os primeiros blocos deste tipo. Dentre eles, podemos citar aqui o Ilê-Aiyê⁶, os Filhos de Gandhi⁷ e o Olodum⁸. Estes blocos inauguraram toda uma era no carnaval de Salvador, que compartilham com os trios-elétricos. Possuem alas obrigatórias, e são algumas delas: a ala das baianas, formada por senhoras com idade acima de 50 anos que representam a tradição matriarcal afro-brasileira; a ala da capoeira ou do maculelê, formada por jovens que, com seus corpos e suas gingas, efetuam a releitura da memória das lutas rituais remanescentes das histórias da resistência escrava aos horrores infligidos aos negros africanos durante o período da escravidão; a ala *rasta*, composta pelos representantes do movimento rastafári, originário da Jamaica e

⁶ Fundado em 1974, o Ilê-Aiyê é considerado o primeiro bloco afro, aquele que gerou o perfil desta agremiação. Instala-se no meio da maior comunidade negra do Brasil, no bairro da Liberdade. Os 600.000 habitantes do Curuzu seguem o Ilê-Aiyê como entidade representativa da resistência afro-brasileira na luta contra o racismo, através de ações carnavalescas e sócio-culturais. Disponível em www.ileaiye.org.br.

⁷ Fundado em 1949, este bloco foi idealizado por Vava Madeira em reação à proibição da saída de outro bloco fundado um ano antes pelos estivadores do Porto de Salvador, Bahia. Disponível em www.filhosdegandhicom.br.

⁸ Fundado em 1979, na comunidade de Maciel-Pelourinho, na capital baiana, o Olodum surgiu do desejo de uma população negra e pobre de brincar seu carnaval. Rapidamente firmou-se como criador de um ritmo musical – o samba-reggae – que ganhou o mundo por sua participação em gravações discográficas de Neil Simon e David Byrne. Na esteira de seu sucesso, o Olodum tornou-se uma ONG que hoje é referência, no Brasil e no movimento negro, por suas ações sócio-culturais. Disponível em <http://uol.com.br>.

intimamente ligado aos primórdios da música *reggae*. Eles, os rastas, são homens que cultivam seus cabelos com longas tranças formadas no decorrer de não menos longos anos e que se tornaram um dos traços de reconhecimento da cultura *rastafári*.

O Rastafári não se organiza estritamente de acordo com as normas baianas. Apresenta, dentre suas alas, a Ala do Mar, que é formada por adolescentes afrodescendentes vestidas com inspiração em vestimentas africanas tradicionais e que desenvolvem coreografias de dança afro. A Ala dos Orixás representa as divindades ancestrais africanas reverenciadas no Brasil. A Ala das Crianças investe no futuro de sua cultura pelo aprendizado e manutenção da manifestação artística. Na Ala da Geral, jovens e adultos são orientados em sua dança por bailarinos especializados em dança *afro*. E a Harmonia, que organiza o desfile *in loco*, é composta pela diretoria do bloco. O que mais diferencia o Rastafári dos outros blocos, porém, é a sua bateria. Liderada pelo percussionista Edison Roldan da Silveira desde 1994 até 2003, imprime ritmos baianos às composições musicais do bloco, enquanto escolas de samba e outros blocos preferem o ritmo carioca do samba-enredo. A música diferente da bateria Rastafári atraiu muita gente para os quadros do bloco.

O espaço de desfile do bloco Rastafári, assim como o dos outros blocos, é o da rua. Rua que, na história, foi espaço ritual para a passagem de Dioniso, espaço religioso para a procissão cristã na Idade Média e espaço pagão do teatro da mesma época. Rua que, no resto do ano, fora dos quatro dias, transforma-se em espaço de correria, de passeio, de moradia para quem não tem casa. Espaço de trabalho de dia, espaço a ser evitado à noite, por quem não se encontra familiarizado com a vida que a ocupa: a daqueles que, literalmente, estão sempre nas ruas.

A rua é, enfim, um espaço multirrelacional e possui, como espaço, a estranha versatilidade de transformar-se, tanto na história quanto no seu dia-a-dia contemporâneo, em *outra*.

ESPAÇOS DE ESPETÁCULO

A Embaixada Copa Lord divide com uma outra escola, a Protegidos da Princesa, a hegemonia dos desfiles de escolas de samba ilhéus, sendo a que mais venceu carnavais nas décadas de 80 e 90. Segundo regras internas ao desfile⁹, as escolas de samba da capital catarinense são formadas por 1.500 a 2.500 componentes, devem desfilar com 3 a 4 carros

⁹ Disponíveis nos Manuais da LIESA/SC, a Liga das Escolas de Samba de Santa Catarina, criada a partir do modelo carioca, a LIESA/RJ.

alegóricos, apresentar de 150 a 250 percussionistas na bateria, montar uma ala de baianas com 30 a 40 metros de comprimento e abrir o desfile com uma comissão de frente com 12 a 15 componentes. São estas escolas, hoje: a Unidos da Coloninha, formada pela comunidade homônima do continente; a Escola de Samba Consulado, fundada como bloco Consulado do Samba por funcionários da Eletrosul, hoje sediada no Saco dos Limões, bairro encravado no caminho do centro para o sul da ilha de Santa Catarina; a Embaixada Copa Lord está sediada no Morro da Caixa D'água, no centro de Florianópolis. E a Protegidos da Princesa, também do centro, se estabelece no Morro do Mocotó.

Desfilaram em 2002 e 2003 na noite de domingo, pela ordem decrescente do lugar conquistado no concurso de melhor escola de samba do ano anterior. Com uma ou outra pequena alteração, basicamente as mesmas normas de desfile têm se repetido, ano após ano. Três jurados por quesito decidem notas para pontuar: comissão de frente; bateria; enredo; fantasia; alegoria e adereços; samba-enredo; mestre-sala e porta-bandeira; conjunto; e evolução.

O desfile é organizado e os quesitos definidos por um conjunto de entidades. A primeira delas é a SETUR, Secretaria de Turismo de Florianópolis, órgão da Prefeitura Municipal de Florianópolis, que concedeu, em 2002, em torno de R\$ 250.000,00 reais para a preparação do desfile de cada escola. Esta é praticamente a única verba que capitaliza as escolas, acrescida com a venda das fantasias. A ASSECAF, Associação das Escolas de Samba de Florianópolis é associada à LIESA, a poderosa Associação das Escolas de Samba, que organiza e administra os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Este conjunto de entidades, através de uma organização específica, gerencia o desfile, que recebe a maior parte das verbas públicas do carnaval ilhéu e tem como espaço, especialmente construído para tal, a Passarela Nêgo Quirido. Nela, os espectadores pagam para assistir ao desfile, o que reforça seu aspecto espetacular. Por isso, paradoxalmente, o carnaval ilhéu viveu, até muito recentemente, com a ampliação da autonomia das escolas em relação às suas comunidades de origem: sendo as suas fantasias vendidas sem critérios que limitem a participação da comunidade externa, os participantes do desfile tornavam-se cada vez mais os turistas com maior poder aquisitivo e cada vez menos as comunidades afro-brasileiras. Pode-se entender, porém, que esta situação está sendo criticada e revista. Entendendo o risco de seu afastamento da cultura que lhes deu nascimento, as agremiações têm tomado diversas medidas – distribuição gratuita de fantasias para a comunidade; montagem de alas específicas da comunidade etc. – com a orientação de reverter esse quadro.

Deve-se comentar aqui que isso acontece também em capitais brasileiras que promovem desfiles de escolas de samba.

A sede da Embaixada Copa Lord, como já dito, está situada no Morro da Caixa, ou Caixa D'Água, ou ainda Mont Serrat: se os moradores chamam de Caixa, os órgãos oficiais preferem o nome cristão. Localizada na região central de Florianópolis, foi fundada em 1955 no seio do que denominarei comunidade copalordiana¹⁰. Esta comunidade deu o apoio e o estofô necessário para, até o ano de 2003, a obtenção de 15 campeonatos, 18 vice-campeonatos, 3 terceiros e 2 quartos lugares, em 47 desfiles anuais realizados sempre no mês de fevereiro, mês do carnaval. A Embaixada Copa Lord não esteve presente na avenida somente em 6 ocasiões, sendo que o desfile de carnaval, como evento, também deixou de acontecer em 4 destes anos¹¹.

A organização Copa Lord, como chamarei a todo o conjunto, está estruturada oficialmente em dois corpos burocráticos diversos. O primeiro deles é o clube social que se denomina Sociedade Recreativa Cultural e Samba Embaixada Copa Lord, constituído por estatuto, uma diretoria e um conselho deliberativo. A diretoria é composta por 12 membros, entre presidente e diretores. O conselho deliberativo é formado por 15 integrantes, que são selecionados entre os mais experientes e idosos da comunidade do Morro da Caixa e que estiveram, de algum modo, ao longo de sua experiência de vida, vinculados à escola de samba: foram presidentes do clube, diretores de carnaval, passistas, ritmistas, compositores etc. Há poucos anos se formou, a partir da constituição do conselho, a Velha Guarda da Copa Lord. Deve-se dizer aqui também que o único membro fundador vivo da agremiação, Abelardo Henrique Blumenberg, mais conhecido como *Avez-vous*, é frequentemente chamado a opinar sobre assuntos referentes à organização.

Conselho e diretoria reúnem-se mensalmente, na primeira segunda-feira de cada mês. Nestas ocasiões, a diretoria deve, por estatuto, expor suas reflexões, suas decisões e submeter-se às opiniões dos homens mais experientes que, exatamente por esta qualidade, podem e devem orientá-los em suas ações. Uma organização simples, aparentemente. Na prática,

¹⁰ A comunidade copalordiana é composta por pessoas que nasceram e/ou moram na localidade do Morro da Caixa do centro, bem como por outros indivíduos que participam tradicionalmente das atividades da escola.

¹¹ A Embaixada Copa Lord foi campeã nos anos de 1955 e 1956, na década de 50; em 1962, 1964 e 1965, na década de 60; em 1971, 1972, 1973, 1975 e 1976, na década de 70; em 1982, na década de 80; em 1990, 1996 e 1999, na década de 90; e finalmente, nos anos de 2000, 2002, 2003 e 2004. Foi vice-campeã nos anos de 1957, 1958 e 1959, na década de 50; em 1960, 1961, 1963, 1966, 1967, 1968 e 1969, na década de 60; em 1974, 1977 e 1979, na década de 70; em 1980, 1983 e 1985, na década de 80; em 1995, na década de 90, e no ano de 2001. Tirou terceiro lugar em 1984 e 1987, chegou em quarto lugar em 1989 e 1993, e deixou de desfilar nos anos de 1970, 1978, 1981, 1986, 1991, 1992, segundo a voz do povo, em protesto pelos campeonatos conquistados pela sua maior rival entre as escolas de samba de Florianópolis, a Protegidos da Princesa. O desfile de avenida do carnaval de Florianópolis não aconteceu, como evento, nos anos de 1988, 1994, 1997 e 1998.

porém, tudo é muito complexo, pela emergência de uma realidade que deve equalizar as vontades em conflito da comunidade, da cidade, da diretoria e do conselho deliberativo do clube e, por último, mas não menos importante, da denominada coordenação ou diretoria de carnaval.

Tal diretoria entra em ação no período de preparação do desfile da escola de samba, e o cargo de diretor de carnaval ocupa o topo da hierarquia da organização carnavalesca nos meses em que efetivamente se prepara o desfile de avenida. A escolha do diretor é, pois, determinante do carnaval da escola, já que a administração financeira e operacional do desfile define-se de acordo com o perfil deste indivíduo. Ele operacionaliza a confecção artística (embora não seja o criador, função que cabe ao carnavalesco) e a montagem do desfile.

Na prática, há uma tendência para uma alta hierarquia e centralização: o diretor de carnaval é, sempre e em última instância, quem decide e delega funções, quem paga e cobra, quem recebe a verba da Prefeitura e decide como gastá-la. O próprio presidente do clube tem sua função neutralizada nos períodos de preparação do carnaval, reduzindo na prática sua autoridade, transferida para o diretor de carnaval. É sobre este último que recaem as atenções dos participantes do empreendimento carnavalesco. Apoiado pela diretoria que o cerca, ele carrega ainda a responsabilidade direta de estabelecer os pesos em jogo na equação das relações interpessoais, é uma espécie de juiz necessário à produção do desfile de sua escola de samba. É ele, mais do que outros no âmbito interno deste tipo de organização, quem vai indicar em que medida a comunidade participa do seu carnaval, ou não.

Embora estas agremiações, segundo Tramonte (1996), atuem como agentes de uma *“história da construção da hegemonia das camadas populares de origem africana no carnaval de Florianópolis”*, esta é *“uma história de conflitos, embates e acordos”*. Na atualidade, me parece que a função hegemônica das escolas de samba encontra-se no mínimo desfocada ou secundarizada pelos interesses políticos e das grandes empresas de mídia. Desta maneira, sobra a uma parte dos membros das comunidades assistir ao desfile do lado de fora do sambódromo, amparados em sua pobreza que contrasta com o luxo e a sofisticação crescente do grande espetáculo carnavalesco.

Infelizmente, o carnaval encontra-se também afetado pelas disputas territoriais do tráfico de drogas, instalado nos morros da cidade que coincidem, muitas vezes, com o território comunitário. No caso da Copa Lord, a comunidade se vê rodeada pelas “bocas” – pontos de administração do tráfico e venda de droga – da Caixa, da Descoberta e da Mariquinha, locais estratégicos de distribuição das drogas para toda a cidade. Este fenômeno tem esfriado, de certa forma, algumas relações comunitárias e impedido cada vez mais a

ocupação do espaço do morro. A disputa interna entre chefes de tráfico tem causado mortes, desagregação interna e transmitido medo à população do morro. Por consequência, afeta também, e da mesma forma, as relações entre os componentes da escola.

Em Florianópolis, no ano de 2000, o coordenador de carnaval da Copa Lord foi assassinado publicamente, numa avenida central. Foi paradoxal ver seu nome nas manchetes das primeiras páginas dos jornais do Estado apresentado como um grande mandatário deste tráfico e, no mesmo dia, presenciar a comunidade invadir o maior cemitério da cidade – cemitério do Itacorubi – absolutamente comovida pela morte de um protetor do morro. Neste episódio, o morro foi colocado em contraste com a cidade, apresentando mais uma contradição das urbes brasileiras, aquela que coloca em oposição os poderes institucionais com a percepção e a vivência do povo do carnaval.

A noite do desfile tem variado nos últimos anos: na maioria das vezes, realizou-se no domingo. Esta variação, que também ocorre em outras cidades brasileiras, acontece para evitar a coincidência de datas do desfile local com as transmissões ao vivo do carnaval do Rio de Janeiro pela televisão. Ultimamente, são transmitidos por rede nacional também o carnaval da Bahia e o de São Paulo. Não há como não competir com a grande afluência do público à “telinha”, mas esse fenômeno não tem, por outro lado, esvaziado a passarela Nêgo Quirido, sempre lotada nos dias de desfile.

O carnaval de Florianópolis, em 2003, foi transmitido pela televisão, com canal de alcance estadual por uma televisão de rede, e com alcance local numa emissora de TV a cabo. Uma curiosidade: o desfile das escolas de samba de Porto Alegre, que em 2004 ganhou seu sambódromo (até 2003 desfilou em uma avenida urbana modificada para o evento), realiza-se na última noite de carnaval e consegue, assim, driblar a audiência televisiva. Ao custo do cansaço dos foliões, que desfilam depois de brincar três dias nas ruas.

A passarela, em si, foi construída nos moldes do que já se realizava antes no espaço modificado do cotidiano: uma avenida por onde desfilam as escolas, com arquibancadas dos dois lados ocupadas pelo público,

(...) possuem banheiros e serviços médicos, lugares para as emissoras de rádio e TV, lugares de honra para visitantes e uma área coberta, cujos preços são mais altos. É nessa área “nobre” que se localizam os camarotes. O espaço fica segregado e, além disso, ordenado de modo hierárquico, tal como ocorre nos “clubes”. O desfile (...) é feito num verdadeiro *canyon* de pessoas que lotam ambos os lados das arquibancadas, e que cantam e sambam com os participantes (Da Matta, 1979, p. 88).

Apenas completando, os camarotes da Nêgo Quirido ficam no nível da avenida, no chão¹², de forma que as pessoas que os ocupam são as que mais se aproximam das escolas em desfile. Também é de se notar que cada escola possui seu próprio camarote, no qual a diretoria e convidados ilustres assistem aos desfiles de outras escolas (já que desfilam na sua), hierarquizando o espaço da escola: quem não pertence à diretoria muitas vezes nem assiste ao desfile – embora tenha desfilado –, impossibilitado pelos preços, para alguns inacessíveis, dos ingressos às arquibancadas. Quanto ao preço dos ingressos, é relevante e frustrante a ação dos cambistas, que se acotovela quando da venda à população que acontece quatro ou cinco dias antes do evento, postos à disposição nos guichês da própria passarela do samba. Embora haja restrições nas vendas – em 2007 eram oferecidos apenas cinco ingressos por comprador –, os cambistas inventam esquemas para burlar a lei como, por exemplo, colocar ajudantes e parentes na fila de compra. Esta fila começa a ser formada cerca de 24 horas antes da abertura dos guichês. As pessoas chegam cedo com suas cadeiras portáteis e aí passam a noite à espera da liberação da venda dos ingressos.

Há ainda os camarotes dos jurados: quatro salas em que os julgadores dos quesitos ficam totalmente isolados do público (para não serem influenciados em seu julgamento) e recebem um tratamento *vip* e vigiado. Preparado para deixar as pessoas confortáveis pelas aproximadamente cinco a seis horas em que acontece o desfile, na madrugada (começa em trono das 11 horas da noite), não oferece bebidas alcoólicas (sua ingestão afetaria o parecer do júri) e é servido por vigias, que acompanham a jurada e o jurado ao banheiro, por exemplo, quando precisam usá-lo.

Os camarotes dos jurados talvez sejam os melhores lugares para observação do desfile. Elevados à altura de um segundo andar, é em frente a eles que acontece, por exemplo, a melhor evolução do primeiro casal de porta-bandeiras, o único casal pontuado (embora as escolas exibam normalmente três a quatro casais). Em frente ao júri, os componentes da escola de samba “capricham”, dançam o seu melhor samba, a bateria faz as evoluções mais sofisticadas, os foliões costumam cantar com mais empenho o samba.

Os espaços da escola de samba, porém, não se restringem ao sambódromo. A pesquisa de Maria Laura Cavalcanti (1999) sobre escolas de samba do Rio de Janeiro, em especial a União da Ilha, estabelece uma análise comparativa de dois espaços ocupados no processo de montagem da escola de samba: o barracão e o barracão de ala. A autora, num primeiro

¹² Em 2007, foram instalados também camarotes de segundo andar. A partir do carnaval de 2009, estes camarotes serão fixos e ocuparão três andares.

momento, chama a atenção para as transformações decorrentes, no carnaval carioca, da fundação do sambódromo:

Produto do encontro entre ‘morro’ e ‘asfalto’ (...) o carnaval de 1984 é um dos marcos dessa história. A Passarela do Samba, o popular sambódromo, expressão do reconhecimento oficial do potencial turístico e cultural da festa para a cidade, ficou pronta nessa ocasião e tornou rentável o desfile das escolas de samba. Sob a égide do sambódromo, culminaram diversos processos iniciados nas décadas anteriores. A comercialização, a participação das camadas médias (...) jogo do bicho bem como a ênfase na visualidade e no caráter espetacular definiram o padrão cultural predominante no desfile desde então (Cavalcanti, 1999, p. 7).

Por outro lado, o processo cultural do carnaval das passarelas contextualiza os diferentes agentes sociais envolvidos. A observação deste processo solicita:

(...) análise se possível a partir de seus próprios termos (...) os limites de processos culturais não são necessariamente os mesmos limites das classes e camadas sociais. Esse é o caso do desfile carnavalesco das escolas de samba, que agrega anualmente em torno de si, numa troca cultural tensa e intensa, os mais diferentes grupos e camadas sociais urbanos (Idem, p. 8).

Conformando “*o desfile como um processo ritual datado, dinâmico e aberto*”, adverte para a “*dimensão simbólica e artística*” de uma “*arte como ação coletiva*”. A figura do “*carnavalesco como mediador cultural*” é central para “*a dimensão significativa da visualidade na festa*” (Idem). O carnavalesco foi o agente destacado a partir da década de 60, ano em que Fernando Pamplona – artista plástico advindo das camadas médias da sociedade, simpatizante do mundo do samba e com formação artística na Escola de Belas Artes – assumiu a criação das fantasias e das alegorias da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. Com ele, iniciou-se o resgate dos temas negros nos enredos num momento com que, em sua maioria, as escolas de samba faziam apologia de enredos nacionalistas num resquício da política ufanista de Getúlio Vargas¹³. Cavalcanti sintetiza assim a entrada do carnavalesco no mundo do samba:

Até então houvera uma identidade de discurso: o carnavalesco e o compositor, se não eram uma mesma pessoa, eram membros da comunidade, com o mesmo grau de instrução e condições de vida idênticas. A partir desse momento, o carnavalesco impõe ao compositor o seu discurso, o discurso de uma pessoa estranha à comunidade e diferente dela. (...) Paradoxalmente, é

¹³ Ver Tupy, *op.cit.*

nesse momento que o samba retoma o discurso de sua cultura (Ibidem, 1999, p. 29).

Segundo Rosa Magalhães (1997, p.135),

(...) a pessoa responsável pela parte visual do desfile da Escola de Samba é chamada de carnavalesco. (...) O significado verdadeiro da palavra seria cenógrafo, figurinista e uma espécie de diretor de cena. (...) Não existe um tipo de formação específica para carnavalesco. A maioria deles é autodidata. Aprenderam olhando e imaginando o que fariam se fossem os criadores daquela história. Entretanto, a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro tem uma tradição entre seus membros, discípulos ou professores, de envolvimento com o carnaval carioca.

Magalhães, ela mesma carnavalesca muitas vezes campeã pela Imperatriz Leopoldinense, tradicional escola de samba carioca, descreve que o trabalho do carnavalesco se inicia na escolha do enredo. Sua equipe é composta de profissionais formados nas diversas especializações que envolvem a montagem plástica do carnaval, seu cenário e figurino:

A rotina de trabalho segue mais ou menos o mesmo caminho ano a ano. (...) desenham-se as fantasias e os carros alegóricos. Em primeiro lugar, executam-se trajes pilotos para que possam ser multiplicados em tempo hábil. Alguns carnavalescos sabem desenhar, mas os que não têm essa habilidade utilizam mão-de-obra especializada, como estilistas recém-formados, desenhistas de moda, desenhistas técnicos e projetistas. (...) qualquer cenógrafo pode ter a oportunidade de ver o barracão em funcionamento. Após ter feito o projeto, o carnavalesco tem a chance de ver funcionando os vários setores, e se torna uma espécie de mestre-de-obras que acompanha a realização de suas idéias (Idem).

A função do carnavalesco é altamente especializada. Ele lidera uma equipe de escultores, serralheiros, marceneiros, carpinteiros, pintores, aderecistas e costureiras que trabalham no barracão,

(...) uma espécie de galpão que abriga a confecção de carros alegóricos e fantasias de uma escola de samba. (...) pouco a pouco o galpão foi adquirindo ares de local de trabalho, ou seja, se humanizando. Aquele pequeno grupo de pessoas, seis ou oito, dos anos 70, transformou-se em uma multidão de operários (...) Mas se hoje os barracões são tão bons, devo dizer que nem sempre foi assim. Houve um tempo em que se trabalhava em condições precaríssimas, sobretudo no que diz respeito às instalações (Ibidem, p. 19-20).

Na montagem dos elementos do desfile da Embaixada Copa Lord no ano de 2002, estas condições precárias ainda eram realidade em Florianópolis. Embora tivesse luz, nem sempre havia água e a sujeira era evidente tanto dentro quanto fora de um barracão alugado

no bairro de Capoeiras, no continente. Os trabalhadores do barracão, por exemplo, viviam em conflito com os donos de uma padaria próxima, pois para ali se dirigiam para usar o banheiro, já que no seu local de trabalho, por falta de água e higiene, era impossível de ser ocupado. Em 2007, o barracão da Copa Lord localiza-se em Biguaçu, cidade da Grande Florianópolis, e as condições de trabalho melhoraram muito. Mas nem se compara, por exemplo, à situação das escolas cariocas do Grupo Especial que, a partir de 17 de setembro de 2005, constroem seus desfiles na Cidade do Samba, um grande território no bairro da Gamboa.

No final dos trabalhos, em Florianópolis, os carros semi-acabados ou já prontos saem dos galpões das escolas e são transportados, por carros-guincho, para grandes tendas nas imediações da avenida do desfile. Os carros alegóricos não possuem motor para locomoção: é obrigatório, pelo regulamento da LIESA, o motor humano.

Cavalcanti contrapõe o espaço do barracão às casas dos chefes de alas (em Florianópolis, cada escola possui de 15 a 20 alas), cada uma delas um “*barracão de ala*” (...) *onde se confeccionam as fantasias*” das alas pelos “*chefes de ala e as ajudantes, seus ateliês de costura*” (Cavalcanti, 1999, p. 11). Os dois espaços, o barracão e o “barracão de ala”¹⁴, são representativos do processo de construção do desfile de uma escola de samba. As diferenças entre eles remontam à discussão do carnaval enquanto espetáculo e enquanto vivência comunitária, que podem ser visualizadas na seguinte tabela, com as quais sintetizei os apontamentos da autora. Trata-se de um modelo de análise que suporta exceções, mas também encontra similaridades suficientes entre as realidades das escolas de samba, seja do Rio de Janeiro ou de Florianópolis.

Tabela 1*: Comparação entre Barracões de Ala e Barracão de Escola

	Barracões de ala	Barracão de escola
Sede	Casas particulares	Galpão coletivo
Dimensão espacial da sede	Pequenos e médios	Muito grande
Contexto social	Privados	Público
Pertença cultural	Comunidade da escola	Comunidade artística
Contexto cultural	Mundo do samba	Empresa do desfile
Contexto histórico	Tradicionais	Contemporâneo
Núcleo social	Familiares	Civil
Conhecimento técnico	Amadores	Artistas profissionais
Gestor do espaço	Chefes de ala	Carnavalesco
Relação trabalhista	Subordinados (ao carnavalesco)	Chefe
Relação econômica	Não remunerados	Remunerados
Vínculo afetivo	Amor pela escola	Trabalho técnico

¹⁴ Cavalcanti coloca o termo barracão de ala entre parênteses, porque este termo não é comum na linguagem do carnaval. Ela mesma o cunha para ressaltar a oposição entre estes espaços e o barracão, este termo sim largamente utilizado pelo povo do samba.

Território de origem	Escola de samba	Mercado do carnaval
Tempo de contrato	Permanente (vida)	Provisória (anual)

* Elaborada pela autora do artigo, a partir do estudo de Cavalcanti (1999).

O espaço de carnaval das escolas de samba não é, portanto, somente o espaço do desfile, o sambódromo, mas também os espaços de construção do desfile, espaços de processo que descortinam “*duas realidades distintas: ‘uma coisa é o contexto do carnaval’, tudo o que é exterior à escola e decorre da existência de ser competitivo; ‘outra coisa é o samba’ que remete à interioridade da escola*” (Ibidem, p. 12).

Os barracões de ala, chefiados pelos presidentes de cada ala, são casas particulares que pertencem à comunidade, e lá se confeccionam as fantasias. Apresentam caráter familiar e privado. O trabalho é realizado por amadores – nos dois sentidos, pois não são profissionais da arte e amam as cores de sua escola de samba –, sem remuneração e permanentes, que atam com sua escola o mesmo vínculo informal, entusiasmado e vitalício de quem torce por um time de futebol. Os chefes de ala são subordinados ao carnavalesco, que desenha as fantasias e lidera outro espaço, o do barracão. Trata-se de um grande galpão onde carros e fantasias especiais (as da bateria, por exemplo), são confeccionados por profissionais técnicos e remunerados desta arte, que mantêm com a escola um vínculo empregatício e estão disponíveis, a cada novo ano, no mercado do carnaval. Os dois mundos se completam no desfile.

O desfile da escola de samba é, assim, um espetáculo, e a analogia com o teatro e a dança é explícita. (...) As alas com seus “barracões” e o barracão de escola estão entre os grandes bastidores desse espetáculo, e sintetizam elementos a partir dos quais uma escola de samba se estrutura. As alas são a escola propriamente dita, seus elementos permanentes. Já o barracão abriga personagens exteriores à escola. O carnavalesco e sua equipe passam pela escola, não a constituem senão transitoriamente (Ibidem, p. 13).

Em Florianópolis pode-se perceber o mesmo quadro, com carnavalescos e suas equipes que ou são trazidos de fora, de cidades com mais tradição de desfile como é o Rio de Janeiro, ou permutam-se entre as quatro escolas, de ano a ano. Por outro lado, esta situação apresenta uma outra configuração muito recente, como no caso da Beija-Flor de Nilópolis, no Rio de Janeiro, no carnaval de 2003. Mediando os dois mundos, esta escola trabalhou com um grupo de carnavalescos oriundos dos quadros comunitários da própria escola, numa tentativa feliz (porque ganhou o carnaval) de congregar ambos os mundos, unindo tradição e profissionalismo.

A mesma Beija-Flor, por convênio com a escola de samba Unidos da Coloninha, fundada no Estreito, em Florianópolis, enviou para coordenar os trabalhos de barracão um profissional de seus quadros. No carnaval de 2007, Ley Vaz, carioca formado no barracão da escola de Nilópolis, liderava os trabalhos de confecção – e às vezes também criação – dos destaques e carros alegóricos da Coloninha.

Por fim, ao analisar a escola de samba União da Ilha, Cavalcanti toca num tema caro à comunidade afro-brasileira. Trata-se da escola-raiz, sendo que o termo “raiz” diz respeito à pertença à cultura de matriz africana. Ela é diferenciada da “escola de branco”. Aí se instala uma das polêmicas que atingiu o carnaval no final do século XX, que coloca em conflito escolas de morro, de negros, e escolas da cidade, de brancos. Obviamente, a realidade não se deixa restringir por esta dura polarização: cada vez torna-se mais complexo este contexto, devido ao crescente alargamento do entendimento da cultura e de suas fronteiras na contemporaneidade. De qualquer forma, a tabela abaixo permite articular pertença étnica e cultural a categorias espaciais.

Tabela 2*: Comparação étnico-cultural entre escola do morro e escola da cidade

	Escola do morro	Escola da cidade
Étnico	De negro	De branco
Histórico	Da tradição	De hoje
Referência simbólica	Do morro	Da cidade
Classe social	Baixa e média baixa	Média, média-alta e até alta
Situação trabalhista	Subemprego informal	Emprego estável
Educação	Básica	Média e superior
Situação cultural	Exclusão	Inclusão
Padrão cultural	Afro-brasileiro	Cosmopolita
Interesse por adesão	Histórico	Contemporâneo

* Elaborada pela autora do artigo a partir de estudo de Maria Laura Cavalcanti (1999).

Dentre as quatro escolas de samba de Florianópolis, três se definiriam como escolas de morro – A Embaixada Copa Lord, a Protegidos da Princesa e a Unidos da Coloninha – e uma seria da cidade, a Consulado. Enquanto as três primeiras foram fundadas em comunidades afrodescendentes, a última surgiu da evolução de um bloco de funcionários de uma grande empresa da cidade, a Eletrosul. Inaugurada na década de 80, seus componentes, em grande parte gaúchos e cariocas, mostraram à cidade um profissionalismo antes desconhecido no carnaval catarinense. Na época bloco, o Consulado do Samba logo se destacou e alcançou o *status* de escola. Para exemplificar a permeabilidade da tabela na atualidade, a Consulado encontra-se hoje vinculada a uma grande comunidade negra, a Caieira do Saco dos Limões,

uma verdadeira favela de morro com população majoritariamente afrodescendente como o são o Morro da Caixa, o Morro do Mocotó e a Coloninha, comunidades de base das outras escolas. Por outro lado, ainda recebe um tratamento de certa forma pejorativo, discriminada que é por sua origem externa às comunidades históricas do samba. Por sua elevada organização e profissionalismo, a Consulado foi vencedora dos carnavais de 2005, 2006 e 2007.

Tanto as ruas pelas quais desfilam os blocos quanto o sambódromo onde desfilam as escolas, assim como os barracões onde se montam os grandes espetáculos, todos fazem parte de um grande espaço de carnaval. Resta concluir que, cada vez mais, as escolas de samba são o centro de um universo onde fronteiras étnicas e culturais são derrubadas e transpostas, tornando complexos os espaços de carnaval em todos os sentidos com que este termo possa ser utilizado.

ESPAÇOS DE RUA E DE ESPETÁCULO

A área de turismo é uma das que visivelmente tem sido incentivada pela Prefeitura Municipal de Florianópolis. Na temporada de verão, há um investimento crescente no embelezamento e na urbanização das praias, na boa recepção aos turistas etc. Esta indústria tende a profissionalizar-se. Até pouco tempo atrás, por exemplo, habitantes das cerca de cem praias de Florianópolis preparavam suas casas para alugar aos visitantes de temporada. Hoje o abrigo aos turistas é majoritariamente feito em hotéis e pousadas, recentemente construídos.

O esforço turístico tem no carnaval um de seus alvos de investimento. Nos meses de janeiro e fevereiro, as baterias do bloco Rastafári e das escolas de samba Embaixada Copa Lord e Protegidos da Princesa, que não possuem quadras de ensaio próprias, ocupam as ruas do centro, mais especificamente o trajeto que vai do Mercado Público até o prédio histórico da Alfândega. Seus ensaios costumam acontecer nos dois meses que antecedem o desfile, nos dias de semana, à noite. Os ensaios públicos das baterias atraem muitos turistas, principalmente aqueles provenientes do Mercosul. É comum observar argentinos e uruguaios, numa atitude de encantamento pelo “exótico”, a fotografar-se com negros que batem tambores. Também aí se concentram vendedores ambulantes de todo o tipo, o pessoal do morro e a população em geral, para dar uma volta nas noites de calor do verão ilhéu. Ou seja, esta área do Mercado, em outras épocas do ano de circulação da população mais pobre ou do trabalhador do centro da cidade, neste momento recebe transeuntes os mais diferentes, atraídos pelos ensaios das baterias.

Também na rua acontece a escolha da Rainha e das duas Princesas do carnaval, em palco e passarela montados pela Prefeitura e sua fundação cultural, a Fundação Franklin Cascaes. Mulheres jovens representantes de todas as escolas de samba desfilam e sambam com seus biquínis enfeitados e brilhantes em noite de grande concentração de público. O mesmo acontece para a entrega simbólica das chaves da cidade ao Rei Momo que, nos quatro dias de festa, circulará pelas ruas, no sambódromo e nos bailes de clubes, acompanhado das rainhas e das princesas escolhidas, representando a realeza carnavalesca.

Nos quatro dias e noites de folia, o centro da cidade transforma-se no local de convivência dos foliões, turistas e curiosos. Este espaço vê-se modificado para evitar o trânsito dos veículos, a fim de que seja ocupado pelos foliões, que o tomam para si e o transformam numa espécie de simulacro de sua casa, estendida aos domínios públicos. Da Matta apresenta um estudo clássico das ruas de carnaval. Principia comparando as ruas com as casas, “*os dois domínios sociais básicos*” (Da Matta, 1979, p. 70). Sintetizando seu estudo sobre esses dois territórios, tem como objetivo identificar os ritos que se desenvolvem nestes espaços de convivência urbana. A tabela a seguir arrola as principais comparações apontadas pelo sociólogo.

Tabela 3*: Qualidades sociológicas antagônicas entre casa e rua

	CASA	RUA
Ambiente	Harmonia e calma	Movimento e novidade
Ação	Afeto e descanso	Trabalho e luta
Vínculo	Parentesco	Malandragem e impessoalidade
Controle	Particular e íntimo	Complexo e semiconhecido
Hierarquia	Pai-filho, familiar	Patrão-empregado e governo
Espaço	Privado	Público

* Elaborada pela autora do artigo a partir do estudo de Da Matta (1979).

A casa brasileira, assim como a latina e a mediterrânea, possui alguns compartimentos intermediários entre estas características bipolares:

A oposição *rua/casa* separa dois domínios ou universos sociais mutuamente exclusivos e que podem ser ordenados de forma complexa, pois que se organizam tanto na forma de uma oposição binária, quanto em gradações (num *continuum*) (Idem, p. 71).

A varanda seria um espaço externo entre a casa e a rua, assim como a sala de visitas seria intermediária, no sentido contrário, entre a rua e a casa. As janelas comunicam a casa com a rua. Há também um local feminino, a cozinha, e outro que indica a hierarquia de

classes, a área de serviço, que se comunica com a rua pelo “*trabalho, a pobreza e a marginalidade*”.

Obviamente, a classificação de Da Matta é questionável pelo modo de vida que caracteriza, um tanto defasado da urbanidade contemporânea com *seus shopping-centers*, espécies de praças atuais; com seus apartamentos sem as áreas de serviço, denotando uma tendência de redução dos empregos domésticos; com mulheres cada vez mais longe da cozinha e mais perto do trabalho externo à sua residência. Principalmente, contrasta com os barracos dos grandes morros do centro da cidade, sem varandas, muitas vezes sem banheiros, com cozinhas que são salas e salas que são quartos. No entanto, apresentá-lo é indispensável para seguirmos sua reflexão: se pertence ao passado, pode ser visto, e revisto, pelo menos como história. Diria que Da Matta descreveu a casa grande, mas se esqueceu da senzala.

A rua também se subdivide. Enquanto domínios diferentes, opõem-se rua e bairro às demais ruas e bairros da cidade. Na cidade, por sua vez, há a praça e o centro. A praça “*representa os aspectos estéticos da cidade, é uma metáfora da sua cosmologia*” (Ibidem, p. 73), onde se localizam a Igreja, o Palácio do Governo e a Prefeitura (poder-se-ia incluir nesta lista o Teatro). O centro seria o local dos negócios e do comércio impessoal. Mesmo coincidindo o centro com a praça em muitas cidades (no caso de Florianópolis, isto acontece) o importante, para o antropólogo, é o estabelecimento de poderes distintos, que dizem respeito à política e à religião (temporal e religioso) e, por outro, ao econômico.

A casa seria, para o autor, o lugar de recuperação do corpo do desgaste cotidiano e o local onde ocorre a violência privada; a rua, o local dos embates sociais. No carnaval atual, em casa recupera-se do cansaço da festa. Na rua, ocorrem disputas entre blocos e escolas para atrair a população e ganhar espaço, e relações conflitantes com as convenções familiares, como a dos amores escusos. É também, infelizmente, um espaço de violência, de acertos de contas pelo tráfico de drogas (como já comentado) e de agressões passionais.

Retornando à casa, este é o domínio da tradição, da contenção, do que está ligado “*ao corpo e ao sangue*” (Ibidem, p. 75). O domínio da rua, entretanto, é dos “*papéis sociais que implicam escolha e vontade (essas coisas da ‘alma’ e da ‘moral’), como é o caso das associações voluntárias, como os clubes, partidos e outras formas de corporação civil*” (Ibidem). Tal é o caso das escolas de samba. Entre casa e rua se estabelece certa “*gramática ou ordenação lógica*”, em que:

(...) os papéis sociais formam, juntamente com outros elementos, verdadeiros conjuntos que marcam e são marcados por seus *domínios de origem*.

Deslocamentos e passagens de um domínio para o outro são responsáveis por uma variedade de processos (...) *invertidos, reforçados* ou mesmo *neutralizados* (...) se um elemento (objeto ou papel social) é circulado entre domínios bem afastados e contraditórios em termos de um dado sistema social, esse elemento tenderá a ser o foco das alusões bastante fortes (...) A distância entre domínios chama a atenção para o objeto, transformando-o (...) longe dos domínios onde nasceram (...) e, como objetos realmente deslocados, são *símbolos* (Ibidem, p. 75-6).

Logo, o símbolo conforma-se na transição entre domínios. Nesta transição importa o movimento, o processo e o deslocamento implícitos na passagem. O processo simbólico anda junto ao processo ritualístico. Enfim,

(...) o ritualizar, como o simbolizar, é fundamentalmente deslocar um objeto de lugar – o que traz uma aguda consciência da natureza do objeto, das propriedades do seu domínio de origem e da adequação ou não do seu novo local. Por isso os deslocamentos conduzem a uma conscientização (...) É por isso que o mundo do teatro, com sua verdadeira artificialidade, é capaz de comover. Pois vejo no artificial e no representado uma rerepresentação do meu mundo social. E pelo artificial, acabo por me comover e me mobilizar pelo real que, no palco e por meio de atores, está inteiramente deslocado (Ibidem, p. 76-7).

Em tempos de carnaval, a sociedade brasileira cria “*um espaço e um tempo especial, verdadeiramente intermediário entre a intimidade da casa e a respeitabilidade da rua*” (Ibidem, p.79). No cotidiano, a passagem ocorre entre dois marcos, o trabalho e a casa, e o deslocamento de um para outro potencializa a saída e a chegada, tornando este caminho “*funcional, racional e operacional*” (Ibidem, p. 80). Há, porém, o caminho ritual que se formaliza no próprio caminhar: além da procissão e da parada militar, esta terceira forma, na sociedade urbana brasileira, seria o desfile de carnaval. Para Da Matta, o desfile se caracteriza pela necessidade de um espaço especial, próprio, preparado:

O centro comercial da cidade fica fechado ao trânsito, de modo que as pessoas possam ocupá-lo sem problemas. A rua ou a avenida é, assim, domesticada (...) No Carnaval (...) esse centro da cidade, tão nervoso e histérico, surge como se fosse uma praça medieval: totalmente tomado pelo povo (...) Transforma-se, pois, sob um chamado “*esquema carnavalesco*”, um centro de decisões impessoais (onde os negócios são realizados) num centro de todo tipo de encontros e dramatizações típicas do Carnaval. (...) numa imensa passarela, onde as pessoas passeiam e se olham mutuamente, usando os costumes apropriados ao Carnaval (suas fantasias) ou não. O centro da cidade adquire, então, um movimento próprio (Ibidem, p. 86-7).

Este movimento inverteria, para o autor, a orientação do deslocamento normal do resto da temporada: as pessoas se deslocam para o centro, e não para as praias. A esse respeito, há duas ressalvas.

A primeira, no que Heloísa Bruhns (2000) denomina “*comportamento de fuga*” da elite e da intelectualidade brasileira durante os festejos de fevereiro. Para a autora, são diversas as formas com que essa camada se afasta fisicamente do evento e do centro da cidade. Tratando o carnaval como um feriado prolongado, saem das cidades. Os mais “*interessados*” pelo carnaval compram camarotes para assistir ao desfile, ou o vêem passar confortavelmente sentados em frente à televisão. Há ainda os que brincam o carnaval, mas não o fazem nas ruas, e sim em clubes fechado.

A segunda ressalva concerne ao fato de que a prefeitura florianopolitana tem incentivado festejos também nas praias, evitando assim que parte da população, principalmente turística, desloque-se para o centro. Isto, porém, menos vale para os desfiles das escolas de sambas, espetáculo para o qual a presença maciça do público é amplamente requisitada pelos canais publicitários e jornalísticos.

No entanto, a qualidade do deslocamento se mantém tal qual o que descreve Da Matta (citando Goffman): o mesmo trajeto que seria cumprido na situação cotidiana – em ônibus, a pé ou de carro –, pela ocupação apressada e desmotivada de um “*espaço de tempo vazio, ‘de tempo que deve ser morto’*”, é feito, no carnaval, de forma ruidosa, “*num momento de alta criatividade: um período para ser vivido intensamente, por meio de risos, brincadeiras e contatos corporais*” (Da Matta, 1979, p. 87). Outros espaços do mundo demarcado pelo carnaval são descritos pelo autor: ruas e praças centrais ou periféricas decoradas por seus próprios moradores, às vezes com bandas próprias, criam espaços comunitários para fazer seu próprio carnaval.

Há também palcos diversos com bandas que tocam repertórios diferenciados. No centro de Florianópolis, no palco do antigo restaurante Roma se brinca o carnaval *gay* da cidade, com desfiles de *drag queens* e ritos próprios; no palco da Alfândega são tocados os sucessos mais contemporâneos e músicas *pop*; o carnaval da rua Saldanha Marinho reúne a população mais jovem e intelectualizada; e em frente ao palco da frente da Catedral se ouve e dança ao som de marchinhas do passado, como “*Mamãe, eu quero*”, além de ser realizada ali a *matinê* infantil. Por último, se destacam as ruas centrais por onde desfilam os blocos – como também nas comunidades praianas – e a passarela Nêgo Quirido, onde desfilam as escolas de samba.

Tudo isto parece servir de exemplo ao que Da Matta denomina espaço múltiplo, pela “multiplicidade de eventos”. É também um espaço dramático, “porque nele ocorrem muitas ações simultaneamente. Não há uma ordem de ‘entrada’ ou de ‘saída’, como num palco de teatro” (Idem, p. 90). Esta espécie de teatro que se representa no carnaval não alude ao teatro tradicional sobre o palco à italiana. Na capital catarinense, o Teatro Álvaro de Carvalho; a sala Ademar Rosa do Centro Integrado de Cultura; o Teatro da UBRO (União Brasileira dos Operários) e o Teatro da UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina) são os modelos desse tipo de espaço. Surpreende a descrição do autor, que no meu entender apresenta-se, sob muitos aspectos, similar a certas tendências do teatro contemporâneo (a começar pela simultaneidade de eventos e ações citadas anteriormente). Para Da Matta (1979),

a “rua” transforma-se num palco de teatro sem teto fixo. Ali acontecem dramatizações espontâneas, improvisadas por quem está fantasiado, numa relação intensa entre os falsos “atores” e os falsos “espectadores”. Todos podem misturar-se e trocar de lugar, na relativização típica das posições sociais que, para Bajtin (1974), caracteriza os espetáculos verdadeiramente populares, onde o povo representa a si próprio. Questiona-se, de modo simultâneo, o papel de ator e de espectador (Ibidem, p. 90).

Essas intensas trocas e mesclas de papéis entre falsos atores e espectadores descrevem um espaço de simulacros. Estes disfarces são críticos ao gênero (homens travestidos de mulheres e *drag queens*) e às classes (reis e princesas), o que indica que, no carnaval,

(...) devemos abrir mão de todos os papéis tradicionais. Deixamos de existir e viver o momento de *communitas*. (cf. Turnes, 1974). No carnaval, no seu espaço típico, o instante supera o tempo e o evento passa a ser maior do que o sistema que o classifica e lhe empresta um sentido normativo (...) oferecendo mais aberturas do que aquelas em que podemos realmente entrar (Ibidem, p. 91).

O carnaval é, então, dramático, um espaço para muitas representações de papéis diversos que se improvisam. Somente em parte, porém, isso pode ser aceito: há algo de pré-expressivo, embora não rigorosamente ensaiado, na construção da gestualidade de quem veste tal ou qual fantasia. Nos passos e nas coreografias do samba, transparece uma espécie de codificação cultural afro-brasileira, que possui técnica e repertório específicos.

É o espaço também de ocorrência de relações invertidas se comparadas aos papéis cotidianos, relações transformadas, porém até certo ponto: embora Da Matta sugira este um espaço aberto e um *rito sem dono*, creio que não se apagam propriamente os domínios convencionais nem desaparecem os proprietários, e sim se alastram, se ampliam os limites

para a inserção de novos domínios e novos donos. “*Os códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura, do município e do Estado*” (Ibidem, p. 93) são, melhor dizendo, remarcados para incluir, no coletivo da festividade, outras possibilidades. Assim, de certas ruas é retirado o trânsito, mas ele continua em outra rua próxima. Fantasias permitem outras expressões humanas, mas o folião se mantém ainda ali, sob ela, sujeito a si mesmo. Para Da Matta, “*as leis são mínimas (...) a lei é não ter lei*”, no carnaval. Eu diria que há leis, porém são incluídas outras, resultando mais complexa a visibilidade de situações extracotidianas tornadas correntes e encenadas, por assim dizer, nas ruas,

(...) essas coisas difusas e abrangentes, essas coisas abstratas e inclusivas como o sexo, o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança, a “brincadeira” (...) o ponto focal desse rito é o universo humano, com sua perene sugestão de inclusão e comunalidade. Por tudo isso, o Carnaval não tem dono (...) é do povo (...) é uma festa dos destituídos e dos dominados (...). Ele surge, portanto, como uma imensa tela social, onde essas múltiplas visões da realidade social são simultaneamente projetadas (Ibidem, p. 94-5).

Enfim, um espaço de muitos espaços, sim, porém com regras múltiplas que não permitem ignorar que as normas institucionais estão ali, na espreita, como em qualquer dia. O carnaval é, talvez, o evento mais policiado do Brasil: os agentes da lei tornam-se absolutamente presentes em cada rua, nos sambódromos, nos clubes, sempre alertas e prontos a interferir quando a ordem é violada. A diferença está nas possibilidades do disfarçar-se, de fugir pelas passagens alteradas das ruas modificadas, do sumir na multidão que, fora do carnaval, não estava ali.

Umberto Eco (1989) aponta estes limites que, ao invés de desaparecer, se fundam no humor, que

(...) tenta restabelecer e reafirmar um marco desfeito. Não funciona para que aceitemos este sistema de valores, mas pelo menos nos obriga a reconhecer sua existência. O riso, mesclado com piedade, sem medo, se converte num sorriso. Há um sentido de superioridade, mas com um matiz de ternura. Na comédia rimos do personagem. No humor sorrimos, devido à contradição entre o personagem e o marco que o personagem não pode cumprir. Mas já não estamos seguros de que é o personagem quem está equivocado (Eco, 1989, p.18)¹⁵.

O sorriso do humor, e não o riso escancarado, seria próprio ao carnaval. Um sorriso, eu diria, de quem consegue *se ver* através de seu personagem pelo contraste de poder

¹⁵ Tradução da autora.

evidenciado pela situação de carnaval. De quem caminha de forma distinta e mesmo dança por ruas em que já havia caminhado. De quem olha de forma diferente para prédios que sempre enxergou. De quem utiliza novos gestos e até canta por locais onde, no dia-a-dia, sempre passou silencioso ou enunciando frases vazias. Enfim,

(...) a realização do humor funciona como uma forma de crítica social. O humor sempre é, senão metalingüístico, sim metasemiótico: através da linguagem verbal ou outros sistemas de signos, põe em dúvida outros códigos culturais. Se há uma possibilidade de transgressão, está mais no humor do que no cômico. (...) O humor não pretende, assim como o carnaval, levar-nos além de nossos próprios limites. Dá-nos a sensação, ou melhor, o desenho da estrutura de nossos próprios limites. Não está fora dos limites, porém mina estes limites por dentro. Não busca uma liberdade impossível, mas um verdadeiro movimento de liberdade. O humor não nos promete uma liberação: ao contrário, nos adverte da impossibilidade de uma liberação global, fazendo com que não nos esqueçamos da presença de uma lei que já não há razão para obedecer. Ao fazê-lo, mina a lei. Faz-nos sentir o incômodo de viver sob uma lei, qualquer lei (Idem, p. 19).

O carnaval não é uma suspensão, mas um acréscimo, um acúmulo de representações. Ou talvez de apresentações, pois embaixo das distintas identidades simuladas “*eu ainda estou ali*”. Seus espaços não se modificam por completo, a rua continua sendo a mesma rua, mas planos de significação se superpõem e aí, sim, se dá a multiplicidade destes espaços. Enfim, nada é mais representativo do humor mencionado por Eco do que participar do baile da noite da terça-feira que antecede a Quarta-Feira de Cinzas, no estar nas ruas neste último momento, ocupando espaços em pleno processo de desconstrução: os enfeites já não estão inteiros, as calçadas mais sujas, restos de fantasias por todos os cantos. Mesmo assim os foliões, exaustos após muitos dias de festa, cantam mais alto, dançam mais freneticamente, e essa comemoração extrema se intensifica na medida em que vai amanhecendo o dia. O fim do carnaval traz consigo a vida cotidiana. Neste momento, se ri chorando, com saudades do que somos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 5ª ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BRUHNS, Heloísa Turini. *Futebol, carnaval e capoeira. Entre as gingas do corpo brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna*. 2ª ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. *O rito e o tempo. Ensaaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1995.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ECO, Umberto et alii. *Carnaval!* Trad. Monica Mansur. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. “Prefácio”, p. 13-19. In: MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS/Editora Unesp, 2000.
- HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/UFRGS Editora Unesp, 2000.
- MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo carnaval. The making of carnival*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem. As estratégias e a ação educativa das escolas de samba de Florianópolis*. Florianópolis: Cristiana Tramonte, 1996.
- TUPY, Dulce. *Carnavais de guerra. O nacionalismo no samba*. Rio de Janeiro: ASB, 1985.
- VELLOSO, Monica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

Recebido: Outubro/2004
Aprovado: Outubro/2008