
A transmissão dos desfiles das Escolas de samba: memória e história¹

Celina LUCAS²

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

O presente trabalho propõe um debate sobre os registros audiovisuais produzidos a partir das transmissões anuais dos desfiles das Escolas de samba. Discutiremos sobre o caráter desses registros e sua capacidade de produzir memória técnica, bem como seus possíveis usos pela história. Para isso, trabalharemos os conceitos de memória e história, a fim de demonstrar a estreita relação entre ambas na produção de uma memória coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: TV; cultura; desfiles; memória; história.

1. Introdução

Quando uma Escola de samba adentra a avenida, sua apresentação é capturada por distintos meios de comunicação e compartilhada com um número incalculável de pessoas que estão em pontos distintos do mundo. Todavia, temos um evento que ultrapassa o entretenimento. Naquele momento, uma manifestação cultural se propaga além do que as lentes das câmeras conseguem captar. Esse “além” trata o evento sobrevivente dos espaços de resistência constituídos por negros africanos trazidos para o Brasil com o propósito de cumprir trabalho cativo e que permaneceram como escravos até 1888, quando a “Lei Aurea” extinguiu definitivamente a servidão no país. Contudo, o fim da sujeição não foi sinônimo de integração do negro à sociedade, muito pelo contrário. Desprovidos de bens materiais e de letramento que lhes garantissem a sobrevivência, os libertos ainda teriam que lidar com a flagrante ausência de espaço cultural e social. Está nos centros de candomblé e umbanda, nos clubes de dança, nos bairros de baixa renda e nas agremiações carnavalescas, a materialização da luta negra por consolidar o seu local de cultura no cenário nacional.

¹ Trabalho apresentado no GP Estudos de Televisão e Televisualidades, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Curso de Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: celinalucas@gmail.com.

As Escolas de samba, associações não governamentais e *multiartísticas*, realizam suas apresentações públicas, o desfile, durante o carnaval. Suas raízes estão nos cordões³, ranchos e blocos carnavalescos, que foram inspirados por manifestações religiosas, como os cortejos do Rosário, os moçambiques, os reisados e as romarias de Bom de Jesus de Pirapora.

Tratava-se de um saimento livre e comprometido apenas com a diversão até a instauração do campeonato, ainda em 1932, e sua transformação gradativa em programa de TV⁴ nas décadas subsequentes.

Fotos 1- Escolas cariocas em 1965.



Fonte: Arquivo histórico- Site Memória Globo.

Nesse processo, o desenvolvimento tecnológico que atingiu também o próprio meio, corroborou com a alteração da manifestação da cultura popular local, o desfile, em produto midiático internacional e reproduzido em diferentes plataformas. No debate que iremos propor, voltaremos nossas indagações para o caráter dos registros realizados e sua capacidade de atuar como arquivo audiovisual, com o propósito de investigar sua capacidade de evitar que se dissipe completamente a *reminiscência* da odisseia negra no Brasil. Para tanto, abordaremos os conceitos de *memória*, registro e *história*.

³ Segundo Blass (2007, p.30): “Os cordões formam-se desde o início do século XX, nos bairros paulistanos onde morava a maioria dos descendentes de escravos africanos”.

⁴ Já 1965, a Rede Globo⁴ fazia o primeiro registro jornalístico para o carnaval do Rio de Janeiro (comemoração dos 400 anos da cidade).

2. Desfiles midiaticização: memória e história

Considerando o viés morfológico, a palavra *memória*⁵ vem do latim *memor*, que significa “o que lembra”. Remotamente estava ligada a uma ciência de investigação dos processos humanos por tratar-se da capacidade de reter informações, experiências que, através de um processo psíquico, poderiam ser resgatadas:

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal (LE GOFF, 1994, P.423).

A *memória* seria também um artifício individual, uma vez que cada pessoa teria suas *memórias* reunidas a partir de instrumentos psíquicos particulares que possibilitariam ler e compreender uma situação de acordo com uma determinada visão de mundo. Pollark (1992, p. 200), corrobora ao afirmar que “a priori, a *memória* parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa”. Ela seria construída através das experiências vividas por esses indivíduos.

No entanto, as reminiscências fundem-se⁶ em comunidades. Por conseguinte, mesmo quando consideradas particulares, o são para pessoas que convivem dentro de um sistema social e estão totalmente passíveis às influências desse ambiente.

Dessa forma, a memória também passa a ser uma construção cultural. Isso porque, a cultura ao mesmo tempo é um conjunto de crenças e valores que apreendemos no decorrer da nossa existência e que nos faz observar o mundo de maneiras próprias. Priorizar-se-ia, então, aquilo que realmente ficaria retido na nossa *memória*.

A cultura, igualmente, ajuda-nos a edificar nossos espaços de esquecimento e aqueles onde alojamos fatos que, quando resgatados, nos causam dissabores. Quando cultural, a *memória* adquire também uma característica coletiva, englobando também o conjunto de crenças e valores próprios de um determinado grupo social. Embora submetidos a um filtro individual, há, portanto, coincidências relativas àquilo que é

⁵ Os estudos realizados sobre a *memória* são bastante complexos por incidirem em várias áreas do conhecimento como a antropologia, a sociologia, a psiquiatria, a psicofisiologia, a neurologia, a biologia e a história.

⁶ Maurice Halbwachs (1990) chama a fusão da *memória* individual com outras *memórias* dentro do coletivo de comunidade afetiva.

selecionado sob condições estabelecidas quando os indivíduos estão unidos em uma coletividade, vivendo sob preceitos comuns.

Quando as pessoas compartilham e resguardam ocorrências importantes dentro de um coletivo ou fatos relevantes da *história* nacional (*memória histórica*) e quando esses passam a ser alvo da lembrança de pessoas que o compõem, temos um caso de *memória coletiva*. Nesse caso a recordação seria composta por acontecimentos vividos pela sociedade na qual o indivíduo está inserido, mas dos quais provavelmente não participou.

A cultura popular serve-se especialmente da *memória coletiva* para se perpetuar, uma vez que é constituída por elementos que são transmitidos de geração para geração. A reminiscência é, então, o seu veículo de transporte para o que chamamos de tradição: o que perdura, pois é essencial.

Na contemporaneidade, podemos detectar a existência de uma *memória coletiva* estendida, uma vez que ocorrências em distintas localidades do mundo tornam-se rapidamente de conhecimento global. Mais uma vez, aquilo que resistira no coletivo está deslocado da experimentação. *Memória* seria, então, o conhecimento, mas não necessariamente, vivência.

Outra característica da *memória coletiva* mais contemporânea é a sua tendência altamente perecível semelhante a uma *memória de curto prazo*⁷. Essa seria esquecida rapidamente, pois instalada apenas na estrutura de armazenamento mental depois da sensorial (ligeira e ligada aos sentidos) e antes daquela de longo prazo (mais profunda e duradoura). Justifica-se assim a agilidade como certas ocorrências da *memória coletiva* contemporânea são amplamente compartilhadas e rapidamente esquecidas.

Por outro lado, acontecimentos acumulam-se em meio ao caos informativo no qual somos expostos cotidianamente. Tudo muito ligeiro e tornando nossa capacidade de retenção ainda mais limitada.

Produz-se a *memória terceirizada e técnica* a partir da qual a coletiva contemporânea se propaga. Por esse caminho, conseguimos sobreviver ao grande volume de todos os tipos de informações produzidas diariamente, com parte substancial dos dados sendo eliminada, já que nossa *memória* fica cada vez mais seletiva.

Criamos, ao longo da *história*, mecanismos para lembrar. Trata-se de apetrechos tecnológicos cada vez mais sofisticados do “não esquecer”. E nossa capacidade inventiva

⁷ Informações apreendidas por um curto espaço de tempo.

a fim de aprisionar informações é bastante remota. A prensa⁸ com os tipos móveis e reaproveitáveis de Gutenberg⁹, por exemplo, surgiu na Europa em 1455. Proporcionamos também o aperfeiçoamento dos sistemas de impressão que incluíram mimeógrafos e fotocopiadoras, inundando o mundo de documentos das mais distintas espécies. Com esse propósito, nasceram também os discos de *78rpm*, *long-plays*, fitas de VHS, fitas cassetes, disquetes, *zip drive*, CDs, DVDs e *pen drive*. Para acionar esses dispositivos, um número incalculável de aparelhos também foi concebido, como gramofones, vitrolas, radiolas, videocassetes, *CD Players*, *DVD Players* e aparelhos de *Blue Ray*. Somam-se os outros recursos como máquinas fotográficas, as câmeras de vídeos e *Memória RAM*.

Essas descobertas provocaram evoluções nos sistemas de captação e manipulação de imagens e que envolvem os diferentes meios de comunicação. Aprimoramos, igualmente, nossos aparelhos de recepção doméstica das imagens com televisores cada vez mais refinados. Dos precários receptores da década de 50, quando a TV chegou ao Brasil, à grande evolução imagética da tela plana. A descoberta do *videoteipe*, em 1960, possibilitou a separação do acontecimento de sua recepção. O produto audiovisual passou a ser reproduzido infinitas vezes, em horários distintos, como acontece hoje com os desfiles carnavalescos televisionados¹⁰.

Podemos afirmar que a *memória* possibilita a existência da *história*, compreendida, no escopo deste trabalho, como uma série de acontecimentos e ações humanas ligados a um dado espaço e tempo. Nesse sentido, necessita de uma narrativa o que a coloca sob outros prismas:

- Pode estar ligada às vidas individuais ou às ocorrências de uma coletividade;
- Ser edificada por fatos considerados reais ou imaginados como ocorre na ficção¹¹.

⁸ Desde o século VII, calendários e livros sagrados já eram impressos pelos chineses – que utilizavam cerca de 400 mil ideogramas talhados em madeira

⁹ Na Grécia existia a deusa *Mnemosine*, filha de Urano e Gaia, que garantia aos artistas a ciência de lembrar e comunicar o passado.

¹⁰ Temos também, o revolucionário sistema que em parceria com diferentes aparelhos, constitui-se como um ambiente de convergência e que engloba imprensa, o rádio, a TV e o cinema: a Internet e seus aparelhos receptáculos_ Computadores, *Notebook*, *Tablets* e Celulares.

¹¹ Antes a divisão entre a história de ficção e a história do Brasil, por exemplo, ocorria na grafia da palavra. A primeira iniciada como letra minúscula como substantivo comum e a segunda com maiúsculo como nos nomes próprios. Le Goff (1996, p. 423), explica: “O inglês escapa a esta última confusão porque distingue entre *history* e *story* (história e conto). As outras línguas europeias esforçam-se por evitar esta ambiguidade.

-
- É composta de eventos e não se retém exclusivamente ao passado, abarcando aquilo que presenciamos nas nossas individualidades ou o que compartilhamos em sociedade. São ocorrências que atravessam múltiplos tempos e espaços, como já propunha Marc Bloch (1941).

A fim de compor o seu arsenal, a *história* usaria como instrumentos os monumentos, herança de um passado, segundo Le Goff (1996, p. 535): que têm “poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas” e os documentos, que são fruto da seleção de quem pesquisa, e movimento através do qual são gerados os registros. Por esse caminho, a *história* faz uso da *memória* e suas múltiplas faces para se perpetuar. Por outro lado, também seria o mecanismo que mantém vivas as nossas *memórias* ao registrar em seus anais imortais fatos decisivos na vida de uma nação, por exemplo.

Memória e história teriam, assim, uma situação de alimentação mútua. Quando pensamos em documentos históricos, logo imaginamos uma pilha de certidões oficiais, fotos e manuscritos. Contudo, a sociedade desenvolveu, de maneira ininterrupta, outras formas de preservar a sua *memória* como verificamos acima e, através dos meios de comunicação, por exemplo. Toda a produção audiovisual imbui-se, ainda, na árdua e incessante tarefa de não nos deixar esquecer.

Apesar disso, são muitos os questionamentos sobre a integridade da produção audiovisual e o uso que a *história* poderia fazer dela devido ao seu caráter bastante complexo. Isso porque o produto audiovisual carrega em si uma *história* precipitada no momento de sua composição: as primeiras ideias, as gravações, os conflitos, as edições. Tais produtos podem trazer temas relevantes da *história* de um país ao mesmo tempo em que podem ser estudados a fim de compreender em qual sociedade foram produzidos. Como pano de fundo, residem um tempo e espaço de produção:

As relações entre produção do conhecimento histórico e os registros audiovisuais são variadas. Em primeiro lugar porque uma série de produtos culturais cabe no conceito de audiovisual: cinema, animação, vídeo, game, clipes, etc. Em segundo lugar, porque cada um desses produtos possui a sua própria história (HAGEMEYER, 2012, p. 09).

A respeito dos desfiles televisionados das Escolas de samba, que são transmitidos e registrados por meio de distintas plataformas, também temos um gancho bastante substancial para a compreensão histórica em pelo menos cinco aspectos.

Primeiro, os desfiles televisionados das agremiações carnavalescas podem ser utilizados como ferramentas preciosas no processo de compreensão de diferentes períodos históricos, pois espelham as temperaturas sociais de seu tempo. Segundo, as Escolas de samba se apropriam de diversos períodos históricos para comporem seus enredos¹². Aliás, até a década de 70, a seleção de temas que retratassem um período histórico nacional era quesito obrigatório no campeonato entre as agremiações.

Terceiro, os registros realizados pelas diferentes emissoras de televisão servem como ferramentas bastante eficientes para compreender o processo permanente de transformação pelo qual vem passando o evento pós-veiculação. Trata-se daquilo que chamamos de *mediatização* dos desfiles das Escolas de samba. O procedimento ocasiona a fusão de duas narrativas bem distintas: dos cortejos carnavalescos como elementos oriundos da cultura popular e da narrativa midiática dos quais passam a fazer parte. Tal movimento gerou uma série de modificações nos elementos compositivos das escolas em uma tentativa constante de adequá-las como programas de TV. Temos um processo contínuo que vem sendo relatado através dos registros realizados pelos diferentes meios de comunicação ao longo dos anos.

Quarto, o caráter das gravações também, conta sobre a evolução dos meios de comunicação: a imprensa, o cinema, o rádio, a TV e a internet. E, por fim, cada entidade carnavalesca tem a sua *história* e remonta um capítulo importante sobre as etnias que ajudaram a compor o povo brasileiro.

Os desfiles anuais, apesar de todas as transformações, carregam as marcas da diáspora negra. A narrativa é concebida por meio da harmonização de rudimentos constituintes e que podem ser divididos em dois blocos: elementos fundamentais e elementos narrativos. Os primeiros tratam itens permanentes na vida de uma agremiação como: o seu pavilhão, o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, o samba como ritmo oficial, o grupo de ritmistas, as alas de componentes e o seu grupo diretivo. Já os elementos narrativos são aqueles que mudam anualmente e de acordo com o enredo escolhido como: os carros alegóricos, as fantasias e o samba de enredo. Preceitos que,

¹² Diferente do que acontece atualmente, era terminantemente proibida a utilização de temas ou símbolos não nacionais nos desfiles cujos enredos possuíam como objetivo principal retratar um trecho da história brasileira.

apesar de todas as inovações, preservam sentidos ancestrais que ainda resistem ao longo do tempo nas formas contemporâneas de disseminar *memória* e perpetuar *história*.

3. O caráter dos registros midiáticos

Uma entre as maiores transformações provocadas pela inserção dos cortejos carnavalescos no espaço midiático é o processo que os coloca ao meio fio da cultura popular e midiática. Inicialmente, os preceitos das entidades eram transmitidos de geração a geração através dos tempos. Para tanto, o seu único veículo seria a *memória* individual que, no mecanismo, torna-se cultural e coletiva. A partir da veiculação do evento, a transferência das reminiscências fica a critério dos registros audiovisuais (profissionais e amadores) que, ano a ano, vem contando essas *histórias*.

A Rede Globo de TV é hoje a proprietária dos direitos de transmissão dos desfiles das Escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sua veiculação gera os anais oficiais disponibilizados através de plataforma *online*, ao mesmo tempo em que flashes e informações sobre o evento compõem a cobertura de todo o grupo de comunicação: emissora aberta, paga, revistas, jornais, rádios e internet.

O acontecimento também integra os noticiários de outros grupos de comunicação ao mesmo e transmissões paralelas são realizadas de maneira profissional e amadora. Há um grande número de canais na internet que divulga os desfiles e generosa quantidade de publicações amadoras a partir de registros feitos pelo público das arquibancadas dos sambódromos e compartilhados infinitas vezes em suas redes sociais. Em decorrência do registro audiovisual oficial, vários outros caseiros e técnicos se propagam.

O foco da discussão que se estabelece sobre esse inquestionável arsenal de anais midiáticos é sobre em qual medida ele pode ser realmente considerado como fonte informativa a serviço da *história*. Um dos caminhos possíveis para se analisar a questão diz respeito à forma como os desfiles televisionados e gravados mostram com nitidez o amadurecimento, enrijecimento e a assimilação do evento pelos preceitos da programação midiática, deixando de figurar como um “objeto estranho” ao espaço, desenvolvendo um caráter de pertença.

A situação nos leva a questionar: o que seria o desfile das Escolas de samba? O evento que preserva artes ancestrais e oriundas da cultura popular subitamente apreendido pelo espaço televisivo como se, em uma ação ligeira, fosse surpreendido e capturado por

uma tela? Ou o produto confortavelmente adaptado aos preceitos midiáticos, mas cujo artifício de transformação se revela como carro sem freio e cujo processo ainda não terminou?

A *história* das agremiações carnavalescas e seu momento apoteótico, o desfile, pós *mediatização*, já não dependem exclusivamente da *memória* daqueles que os compõem e transmitem às gerações futuras, como em suas essências populares. As gravações dos desfiles criaram uma *memória estendida* e técnica que passa a ser evocada de distintas maneiras, alterando a relação com os eventos de diferentes formas. Quebra-se mais uma característica que o distancia dos matizes da cultura popular: o fato de não ser mais consumido por quem o compõe e a sua recepção estar descolada do evento em si. Aqueles que constroem o desfile, por sua vez, perdem o controle sobre o próprio evento, que passa a ser reproduzido em diferentes canais e cujo alcance ultrapassa o grupo para o qual originalmente estava destinado.

Diferente do que ocorre com outros produtos do audiovisual, o registro é realizado a partir de uma edição apartada da própria edificação do evento. Os meios de comunicação determinam, sob suas óticas, aquilo que entrará para a *memória técnica* e terceirizada dos cortejos carnavalescos e que devem afinar-se com a forma narrativa dos próprios meios.

E, sobre o registro, outras suspeitam recaem. O poder embriagador das imagens (cada vez mais envolventes) produzidas pelo audiovisual e a tendência manipuladora dessas produções também integraram as discussões sobre a seriedade do material na geração do conhecimento histórico.

Durante a transmissão dos desfiles, determinados setores da escola acabam sobrepondo-se, transformando a apresentação em um conjunto de fragmentos imagéticos aleatórios. É o que vem acontecendo com a Comissão de frente. Inicialmente, era um grupo composto pelos integrantes mais ilustres, elegantemente vestidos com fraque, cartola, bastões e já estavam presentes nos ranchos cariocas do início do século XX. A função da ala era pedir passagem e apresentar a escola, no entanto o grupo perdeu o seu papel e significado ancestrais. Cada vez mais agigantadas, passaram a representar um espetáculo dentro do espetáculo, envolvendo elementos cênicos, circences, coreografias e representações teatrais. A beleza apolínea e a imponência das Comissões de Frente contemporâneas roubam parte substancial da atenção de câmeras de TV durante as transmissões e, por consequência, de registros dos cortejos. Corre-se então, o risco de um

olhar superficial na edição, que não contemplaria todo afundamento de significados que envolve um desfile de Escola de samba.

Fotos 2- Comissões de frente: Mangueira (1977 e 1999), Unidos da Tijuca (2011) e Mocidade Independente (2017).



Escola Mangueira em 1977 com grandes nomes do Samba como Nelson Sargento, Cartola e Nelson Cavaquinho



Mangueira, 1999- contou com técnica de máscara e maquiagem usada em Hollywood para caracterizar os integrantes de imortais do samba



Unidas da Tijuca em 2011, com zumbis que perdiam as cabeças



Mocidade Independente trouxe Aladim e boneco voador em drone em 2017

Fontes: Site Comissão de frente, 2012 (por Marcos de Paula) e 1999 e imagem das transmissões dos desfiles feitas pela Rede Globo de TV, Carnaval Globeleza em 2017.

Outras discussões que colocam as produções audiovisuais sob suspeita referem-se ainda às questões comerciais. Essas poderiam provocar a manipulação de conteúdos para satisfazer determinados grupos econômicos. O plano comercial da Rede Globo de TV para 2017, por exemplo, prometia aos anunciantes a presença de 1500 profissionais na cobertura do carnaval. Especialmente nos sambódromos, o uso de 37 câmeras, 60 km de cabo, 32 horas de transmissão, 54% de alcance entre os que assistem TV e comentam sobre carnaval, 53% entre os que se interessam por propaganda na TV e 54% entre os que assistem TV e acessam a internet.

De acordo com dados da emissora, o seu público está em todas as plataformas, 71% na internet e em busca de entretenimento, dos quais 25% assistem vídeos na rede.

Alcançar um número tão exuberante de pessoas e conservá-las tempo suficiente expostas à informação carnavalesca e por consequência, a publicidade, poderia levar a emissora a criar estratégias suspeitas para cumprir o acordado com os anunciantes. Esses por sua vez, são amplamente divulgados durante os intervalos comerciais e toda a transmissão através do recurso chamado de merchandising editorial (exposição das marcas em um espaço audiovisual alheio a elas como acontece durante as partidas de futebol).

Questões políticas também rondaram a *história* das produções audiovisuais principalmente com o advento de governos totalitários em várias nações do mundo. Dessa forma, colocava-se em dúvida o valor histórico dos registros produzidos. Durante a Segunda Guerra Mundial, a propaganda nazista utilizou os meios de comunicação disponíveis (imprensa, rádio e cinema), para disseminar a sua ideologia e tornar mundialmente famoso o seu idealizador, Paul Joseph Goebbels. O medo da utilização política dos meios de comunicação é reiterado no trecho abaixo:

Alguns teóricos do totalitarismo passaram a desconfiar não apenas do uso feito dos meios de comunicação, mas dos próprios meios como intrinsecamente produtores da alienação programada das consciências nas sociedades massificadas do século XX (HAGEMeyer, 2012, p.31).

No Brasil, a Ditadura Militar instituída em 1964, muitas vezes contou com a cortina de fumaça instituída por alguns veículos alinhados à sua ideologia para esconder da população os bastidores da política nacional. É importante lembrar que a permissão para a divulgação de conteúdos através do rádio e da televisão é feita através de uma concessão pública, o que poderia justificar a postura não conflituosa de alguns veículos. Por outro lado, artistas e jornalistas, passaram a criar códigos como forma de se comunicarem. O uso de metáforas nas composições de nomes como Chico Buarque e as famosas receitas de bolo em meio às notícias do cotidiano para denunciarem que o conteúdo original foi censurado, passaram a ser bastante comuns no período.

Teóricos mais radicais questionaram o caráter das produções audiovisuais. Em 1936, Walter Benjamin escreveu “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” tendo como tema central a *aura* - essência sem a qual não existiria valor artístico nas produções tecnicamente copiadas. Benjamin afirma que a existência da *aura* está implicada com a unicidade, autenticidade e tradição de uma obra: o aqui e agora no qual ela é produzida. Fatos que não se repetiriam, muito menos, a partir de um processo técnico

de reprodução. Outros estudiosos partidários da chamada Teoria Crítica, também apontavam o lado sombrio das produções audiovisuais e seu alto poder de alienação das massas:

Cinema, rádio, televisão, eram todos instrumentos de idiotização das massas a serviço do consumo na sociedade industrial. Partindo da visão marxista de que a ideologia é uma falsa consciência, uma projeção invertida da realidade (metáfora tomada da própria câmera obscura a partir da qual se desenvolveu a fotografia), o cinema não passaria de uma máquina produtora de ilusões mentiras calculadas para serem incorporadas nas mentes da massa explorada HAGEMEYER (2012, p.32).

Nesse sentido, a transmissão dos desfiles das Escolas de samba que, enquanto manifestação da cultura popular seria genuína, trataria de uma violação de seu espírito para atender interesses alheios, comerciais e ideológicos, a partir dos meios de comunicação que manipulariam o seu conteúdo. Assim, as imagens captadas dos cortejos e disseminadas para milhões de pessoas não passariam de produto sem fundo e desprovido de essência:

[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amator; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto (BENJAMIN, 1936, p. 04).

Os estudos sobre *mediatização* iniciados em 1986, mostram a interferência da narrativa dos meios na constituição da narrativa do conteúdo divulgado. A relação entre manifestação popular, mídia, desfile, formação de sentidos e formas de recepção ficaram cada vez mais implicadas a ponto de a mídia passar a interferir na formulação da própria manifestação e ir além. A linguagem midiática fundiu-se com a carnavalesca, processo pelo qual um terceiro elemento misto emergiu ao meio fio de uma coisa e outra, mas sempre em evolução.

4. Considerações finais

Os estudos realizados até o momento reforçam a certeza: não existe forma única de se trazer à luz um tema tão adverso na seara do audiovisual. É o que HJARVARD (2014), chamou de *dualidade*. Isso porque os meios relacionam-se com outras estruturas sociais, mas também o são individualmente, uma vez que estão fundidos.

Os desfiles das Escolas de samba, do mesmo modo, misturam-se com a narrativa televisiva, alterando a grade de programação e levando as emissoras à confecção de um formato outro para tornar possível as transmissões. A apresentação dos cortejos tornou-se um recorte de vários moldes integrando humor, jornalismo, entrevistas, variedades, revista eletrônica e até mesmo telenovela quando, por exemplo, promove a eleição de escolas “heroínas” e vilãs” em uma disputa que deixa o programa mais envolvente ao fazer com que se confrontem como em uma partida de futebol.

Sob os holofotes, as agremiações agigantaram e profissionalizaram os seus espetáculos, deslocando o foco do samba para os demais elementos de enredo como as fantasias e alegorias. Tornou-se fundamental pensar no apuro tecnológico que permite às potentes câmeras capturarem detalhes dos desfiles. A alta fidelidade da imagem também conta com a colaboração dos modernos aparelhos de TV e celulares de última geração dispostos ao consumo. Com equipamentos de transmissão mais avançados, os defeitos ficaram cada vez mais evidentes elevando o nível de esmero.

Na montagem dos desfiles, é grande a atenção à narrativa midiática que inclui a luz, tempo de duração e posicionamento de câmeras. O estudo de cores, contrastes, texturas e proporções passou a ser realizado para tornar os elementos alegóricos cada vez mais verossímeis e propiciar uma bonita imagem aérea. Os cortejos são pensados de forma multidirecional. Os carros alegóricos, por exemplo, ainda no final dos anos 90, eram menores e mais simples. Não havia a preocupação com o acabamento no fundo, já que se pensava exclusivamente na visão frontal de quem assistia ao espetáculo. Algumas escolas começaram a usar panos nas partes traseiras dos carros até que outras técnicas de acabamento foram sendo desenvolvidas. Hoje constroem-se efeitos e pirotecnia para carros cada vez maiores e com movimento. Usam-se estruturas acopladas (formadas por duas ou mais partes interligadas, com acabamentos em todas as faces).

O mesmo nível de zelo pelos detalhes é usado para a elaboração das fantasias que devem garantir beleza, mobilidade, durabilidade e resistência (ao tempo, transporte e manuseio). Considerando o ponto de vista estético, os cortejos viraram um evento de alta performance.

Se, por um lado, a visibilidade garantida pela veiculação salvou as Escolas de samba do anonimato, proporcionando a injeção de recursos provindos da iniciativa privada e despertando o interesse público que as superlotou de sambistas ocasionais, por outro, provocou um esvaziamento de sentidos.

Apesar de todo aparato tecnológico, as câmeras ainda não são capazes de aprofundar-se e registrar os porquês ancestrais das agremiações de carnaval. Ignora-se a fina malha ancestral, que justifica cada gesto dos componentes do desfile, e também o rito: a reza na concentração, a reverência diante do estandarte, a saudação às velhas baianas, o gesto de pedir passagem e jogar moedas na pista para Ogum, o senhor que abre os caminhos, ou para Exu, mensageiro dos orixás que guarda os caminhos. Criam-se registros recortados com uma intencionalidade dos meios, pautada no entretenimento, na surpresa e no imagético.

No entanto, não se pode deixar de considerar que a transmissão do desfile das Escolas de samba e, por consequência, o seu registro, guardam, em certa medida, a *memória* do povo negro e o seu registro audiovisual, a *memória* do próprio desfile. *História* que preserva a *história* como uma boneca russa. É pobre de rito, de significados, mas é a *memória* que temos. Trata-se, de fato, do material de que fará uso os pesquisadores para continuarem a manutenção da *história* dos eventos e das próprias agremiações carnavalescas.

REFERÊNCIAS

- BLASS, Leila. **Desfile na avenida, trabalho na Escola de Samba**. RJ: Annablume, 2007.
- CABRAL, Sérgio. **As Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- CANDEIA; ISNARD. **Escola de samba: a árvore que perdeu a raiz**. RJ: Lidador/ SEEC, 1978.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. 4ªEd. RJ: ZAHAR, 1983.
- DAVIDOFF, L. **Introdução à psicologia**. Tradução de L. Perez. São Paulo: Makron, 2001.
- GONTIJO, Silvana. **O livro de ouro da comunicação**. RJ: Ediouro, 2004.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & audiovisual**. SP: Autentica, 2012.
- HJARVARD, Stig. **A midiatização da cultura e da sociedade**. RS: Unisinos, 2014.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LONDEL, C. **Introducción a la Psicología Coletiva**. Buenos Aires: Troquel, 1966.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, RJ, v. 5, nº 10, 1992.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento**. In: Estudos Históricos, RJ: vol. 2, nº 3, 1989.

SALES, Luis. **Censo do samba paulistano**. SP: Câmara Brasileira do livro, 2017.

SCHAFF, Adam. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Carnaval em Branco e Negro**. SP: UNICAMP, 2007.

WARNIER, Jean Pierre. **A mundialização da cultura**. SP: Edusp, 2000.

Departamento de Marketing, 2017. *Pré-Plano Comercial- Carnaval Globeleza*. Rede Globo de TV: 01-45.

Desfile- Escolas de samba do Rio de Janeiro. Disponível em <
<https://memoriaglobo.globo.com/?s=hist%C3%B3ria+dos+carnavais>> Acesso em 09 jun. 2020,
12:19:50.

Comissões de Frente. Disponível em <
<http://comissoesdefrentesp.com.br/>> Acesso em 10
jan.2020, 00:17:54.

Desfile Mocidade Alegre. Disponível em <
<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/carnaval/2020/noticia/2020/02/23/desfile-da-mocidade-alegre-veja-fotos.ghtml>> Acesso
em 09 out.2020, 01:21:00

Biblioteca Nacional, 1998. Para uma história do negro no Brasil.

Catálogo da Exposição: 1-64. Disponível em <

[livros/para%20uma%20historia%20do%20negro%20no%20brasil.pdf](#)> Acesso em 10.06.2020.