

### **Sambódromo: monumento construído e desfile em construção**

Alberto Goyena Soares - PUC-Rio

A história dos grandes *dromos*<sup>1</sup>, de hipódromos a velódromos, aparece ligada a uma intervenção urbana de dimensões colossais que se projeta para tornar visível - ao passo que organiza e reinventa - uma prática social de significativa relevância pública que preexiste à construção da obra em si. Localizados em pontos estratégicos das cidades, os *dromos* são centros que congregam multidões heterogêneas alinhadas em continuidade espacial às margens de um corredor por onde vão desfilar diversas identidades, dando lugar a um espetáculo cronometrado e regado que se constitui como competição festiva. A presente pesquisa não pretende ser uma história da festividade relacionada ao carnaval, e sim da história de seu *dromo* - ou corredor - mais significativo; o *dromo do samba do Rio de Janeiro*. Assim, a proposta será trazer um estudo histórico-antropológico que focalizará uma única obra sem portanto restringi-la ao seu valor intrínseco. Buscaremos, a partir da sugestão de Giulio Carlo Argan, “*ultrapassar seus limites para remontar aos antecedentes, encontrar os nexos que a relacionam a toda uma situação cultural, identificar as fases, os sucessivos momentos de sua formação*”.<sup>2</sup> Nesta perspectiva, falar do Sambódromo carioca é adentrar em uma discussão política e cultural que impede que uma intervenção urbana de tamanho porte se circunscreva apenas a uma imensa estrutura arquitetônica de concreto armado que abriga quase 60 000 pessoas por ano em torno a um ritual nacional. Ainda que, como fora dito anteriormente, um *dromo* seja o resultado de um processo cujo ponto de partida não seja o próprio *dromo*, é de extrema relevância voltar a destacar que, a partir do mesmo, a prática encontra-se recriada e simultaneamente ligada a um passado imemorial. Essas articulações entre tradição e novidade fazem com que deixe de surpreender-nos o primeiro fato de que um dos maiores símbolos do centenário carnaval carioca remonte apenas a 1983. Uma segunda surpresa poderá advir da descoberta de que esta intervenção urbana que ocupa 85.000 metros quadrados possa ter sido

construída em apenas 4 meses. Mais ainda, sob o grande arco parabólico à maneira de absíde aéreo aberto que representa o principal elemento iconográfico da festividade, surge a proposta de um Museu do carnaval pensado para operar apenas com linguagem audiovisual. Como se não bastasse, quase que camuflado sob as arquibancadas de concreto armado, foi projetado um complexo escolar de horário integral com 160 salas de aula, pensado para a rotina diária de 10 000 crianças. Números a parte, adentremos agora na pesquisa histórica da obra e vejamos por que os desfiles das escolas de samba, que passaram por diversos palcos do tecido urbano da cidade, ganhavam naquele ano - da conjugação dos talentos do antropólogo Darcy Ribeiro, do arquiteto Oscar Niemeyer e do político Leonel Brizola - um cenário definitivo, um monumento construído para um desfile em constante construção.

Em 1983, o carnaval já havia sido amplamente incorporado à vida pública carioca e inclusive constituía-se em objeto de estudo consideravelmente interpretado. Em *Carnavais Malandros e Heróis*, por exemplo, o antropólogo Roberto DaMatta o descreve como um ritual de suspensão do tempo que repete e inova uma rotina, inverte e dá nova ordem aos valores cotidianos<sup>3</sup>. No Rio de Janeiro, indivíduos de diferentes camadas sociais e nacionalidades se submetem das mais diversas formas a esta festividade. Fantasiados ou não, dançando, descansando ou até mesmo trabalhando, não há como não perceber que nessa época do ano a cidade está em função de um rito nacional coletivo. Formas particulares de vivenciar esta prática fizeram com que se constituíssem, já em meados do século XIX, os *Ranchos*<sup>4</sup> organizados pela pequena burguesia urbana e os *Blocos* oriundos das camadas mais pobres da população. Essa forma nitidamente estratificada de se brincar o carnaval veio se modificando a partir de 1920, com o surgimento das escolas de samba. Tendo os *Blocos* como núcleo de formação inicial, estas escolas trouxeram, como diz Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, uma *novidade sociológica*: “a rede de reciprocidade estabelecida através do desfile ultrapassou a dimensão horizontal. Não se trata mais apenas das ruas do bairro periférico e dos bairros periféricos relacionando-se e competindo entre si. Elas relacionam os diferentes bairros

*da cidade e as diversas camadas da sociedade, tecendo uma rede de relações que atravessa a cidade”.*<sup>5</sup>

É importante destacar que esse efeito centralizador e homogeneizador não se refere apenas a uma ação estatal que visa regular um eixo de desfile, mas também a uma busca de visibilidade e reconhecimento dos próprios atores. Desde os últimos anos do século XIX, todos os clubes, ranchos ou blocos, ávidos por uma simples citação de seu nome em um jornal, contribuíram para levar o foco do carnaval carioca à Rua do Ouvidor, que concentrava então a maior parte dos órgãos de imprensa da cidade. A estreita artéria, que não dispunha das condições para ser o palco exclusivo da folia, cedeu espaço às largas calçadas, imponentes fachadas e múltiplas pistas de rolamento da Avenida Central que, inaugurada em 1906, representava o símbolo da modernidade e sofisticação trazida ao Rio de Janeiro pela reforma urbanística do Prefeito Pereira Passos. Décadas mais tarde, o desfile torna a se transladar. Desta vez, o palco seria a ampla Avenida Presidente Vargas que, aberta nos anos quarenta, constitui até nossos dias uma das principais vias urbanas da cidade.

Elucidamos através deste breve percurso pelas principais ruas que abrigaram as práticas ligadas ao carnaval carioca, o papel central que o espaço cumpre no imaginário e no desenvolvimento da própria prática. A escolha da rua por onde o desfile deverá ocorrer é então de suma importância simbólica, já que a mesma deverá instalar o desfile no centro do âmbito público.

Curiosamente, em 1983 o Governo do Estado – que vinha adquirindo, desde o primeiro desfile das escolas em 1932, cada vez mais poder de regulamento sobre o desfile – decide dar ao carnaval uma nova passarela, projetada sobre uma modesta rua localizada na periferia do centro da cidade. Surgia uma possibilidade real para uma antiga demanda social; um teatro definitivo para a exibição das escolas. Em notas de Darcy Ribeiro – então vice-governador do Estado e responsável pela iniciativa – encontradas no seu acervo particular, o antropólogo nos abre o leque de motivações que propulsaram a iniciativa a ser realizada tal como foi; *“Tudo*

*começou no dia em que o Governador me chamou ao Palácio, para mostrar um projeto de construção definitiva, em chapas e aço, das arquibancadas da Marquês de Sapucaí, para o carnaval de 1984. Era evidente a vantagem financeira do projeto, uma vez que aquela estrutura definitiva custaria o dobro dos engendros de monta e desmonta que se faziam anualmente. Vale dizer que o orçamento público e as receitas próprias do carnaval cobririam o custo da construção definitiva em dois exercícios. Ocorre, porém que o projeto era feiíssimo. Ponderei ao Governador que os cariocas, especialmente os carnavalescos, não se consolariam com aquela armação fantasmal. Na conversação ficou claro para nós ambos que, quem tem o Oscar Niemeyer e não utiliza o seu talento é doente de mau gosto ou insano”<sup>6</sup>. O apelo ao projetista da capital federal e internacionalmente reconhecido arquiteto, nos alerta para a magnitude do investimento contido por trás dos argumentos de ordem prática (altos custos envolvidos nas operações de monta e desmonta ou transtornos urbanos causados na área do desfile). Chamado nestes termos para participar ativamente da intervenção, Niemeyer apresenta ao governador cinco projetos para a passarela. “[...] dois, recolocando-a na Avenida Presidente Vargas, seu leito original, e três para a Marquês de Sapucaí.” É bem sabido que, nos anos 80, a Avenida Presidente Vargas tinha se convertido em uma sorte de coluna vertebral da cidade com circulação muito intensa. Largamente construída, a via dispunha de condutos elétricos, hidráulicos e sanitários que dificultariam ou ao menos retardariam a empreitada. Mas o governador, recém voltado do exílio político se mostrava inquieto respeito a isso. Sua ansiedade revela a posição de um político que, no segundo ano de um mandato que duraria apenas quatro, queria recolher os louros de uma intervenção, que pela sua visibilidade, arrogava para si todos os refletores da cidade. A corrida para o carnaval de 1984 colocava de fato a empreitada sobre a mira da opinião pública e tornava sua ambiciosa e provocadora ação um grande risco político. Para que a margem de manobra fosse suficientemente larga era preciso que o *locus* não se impusesse sobre a futura construção. Por sua vez, os projetos para a Marquês de Sapucaí, uma das perpendiculares à Avenida Vargas, contavam com as*

vantagens de ser esta apenas uma via estreita cercada por ambos os lados de moradias populares. Não houve dúvida, decidiu-se demolir todas as habitações da pacata rua periférica. Assim davam-se as possibilidades de uma intervenção total que soube conciliar sua ação devastadora com o requisito de dar continuidade à tradição. A Marquês albergava, já desde 1978, os desfiles das escolas menos prestigiosas. Dentre os projetos, foi escolhido o Sambódromo tal como o conhecemos hoje, alçado do chão para livrar os desfiles de carnaval de se realizarem estrangulados numa via estreita, entre duas estruturas metálicas que partiam do chão.

“Ainda me recordo,” conta Sussekind<sup>7</sup>, *“quando nos dois, juntos saímos deste encontro – eu nem suspeitava de como ele tinha sido importante para a minha vida futura – e de nossa dúvida acerca de qual decisão seria tomada por Brizola.”*<sup>8</sup> Darcy Ribeiro, por sua vez, afirma que *“Poucas vezes em minha vida de homem público, tive satisfação tão grande como no dia em que se tomou essa decisão. Estava e estou perfeitamente consciente de que vivíamos um momento histórico. Ali, naquela hora, dava-se à cidade do Rio de Janeiro a principal de suas obras simbólicas: A Passarela do Samba ou Sambódromo como o povo a chama.”*<sup>9</sup> Mais reservado, na carta de resposta a Sussekind, Oscar Niemeyer confessa que *“ao vê-lo terminado, sua estrutura arquitetônica não me decepcionou. Afinal o projeto de uma arquibancada nos leva naturalmente a uma solução mais simples e funcional. E nas do Sambódromo os apoios são elegantes e diferentes.”*<sup>10</sup>

Porém, em 1983, nem toda a população carioca compartilhava deste entusiasmo visivelmente presente nos idealizadores do projeto. Em jornais e revistas da época, percebe-se uma hostilidade flagrante face à intervenção. As dúvidas e críticas suscitadas foram as mais variadas. Abrindo-se sobre a descrença de que uma intervenção tão ousada pudesse ser tocada adiante em tão curto prazo, elas foram até às mirabolantes fantasias de que o cálculo estrutural – o de Niemeyer e Sussekind – não suportaria o peso dos milhões de espectadores.

<sup>11</sup> Em outro campo, as críticas se ergueram contra a mutação de um ritual festivo em

espetáculo, acentuando o já irreversível processo de comercialização do desfile. Quando foi lançada pelo governo do Estado a tabela de preços de lugares nas arquibancadas, Brizola recebe uma carta de alerta redigida por Franco Bruni<sup>12</sup> que, tratando o desfile como “produto”, questiona os aumentos percentuais dos ingressos (iam de fato até 2.500%). Diz ele: “*O desfile do grupo especial foi fragmentado em dois dias de apresentação (domingo e segunda), em lugar de um só no domingo. [...] Ocorre, ainda mais, que como o produto oferecido já não é o produto anterior, mas sim meio-produto os aumentos percentuais acima indicados passam para o dobro.*” Comparando esta situação à *de pagar ingresso para assistir à metade de um filme*, Bruni prossegue sua carta alertando o Governo de que está correndo sério risco político: “*Não é de se desprezar o fato de que forcas externas oponentes – se pudessem – transformariam o Carnaval de 1984 em um grande fiasco. [...] Onde se conseguiria campo melhor para toda sorte de exploração política negativa (e extremadamente eficaz), que a área do Carnaval? Onde mais se desestabiliza a opinião pública, do que nas manifestações mais ligadas à cultura popular, à alma nacional? Há sintomas claros e declarações de boicotes, principalmente em determinados meios de comunicação.*” Assim, propõe ele no final da carta uma nova tabela de preços mais acessível às camadas populares para, em suas palavras, *neutralizar efeitos de exploração política*. Tampouco faltaram interpretações sociológicas, como as de Mônica Rector, que via “*na construção da passarela uma interferência cultural e uma imposição de cima para baixo*”<sup>13</sup>. Era de fato comum ouvir-se dizer que os carnavalescos não haviam sido consultados por estes idealizadores que sequer entendiam muito de samba ou carnaval. Se bem seja fato que a oficialização do ritual pelo poder público regulou e transformou a prática, limitando seus excessos e espontaneidade, não há como se negar que intervenções deste tipo contribuíram, ao longo do século vinte, para a transformação de rituais ilhados e periféricos em festas nacionais. Podemos considerar também que este processo se dá de mão dupla. A relação do poder público para com os atores não se assenta apenas sobre bases repressivas e impositivas, dá-se mais bem uma articulação negociada. No caso específico do Sambódromo,

a intervenção aparece como uma demanda das próprias escolas em busca do enaltecimento e do prestígio que os refletores da nova passarela poderiam outorgar. Para o Estado, e especificamente para o PDT de 1983, cabia – como assinala João Trajano Sento Sé em estudos sobre o brizolismo – a criação de um “*espaço de socialização total*”.<sup>14</sup>

De fato, a trajetória política tanto de Leonel Brizola quanto a de Darcy Ribeiro esteve sempre muito enraizada nas propostas de ação cultural do modernismo dos anos 30, onde “*vanguarda e Estado confluem na necessidade de construir uma cultura, uma sociedade e uma economia nacionais*”<sup>15</sup>. Com o processo de redemocratização, aqueles valores que tinham animado também propostas como as da escola nova ou as do trabalhismo, retomam lugar de destaque nos debates da esfera pública. Conseqüência lógica disso foi a promoção dos CIEPS ou centros integrados de educação pública que, incorporados à construção do Sambódromo, fizeram dele uma intervenção muito mais complexa e plurifuncional do que se pode pensar. Desde as primeiras pranchetas, é perceptível que havia no projeto, para além de uma simples passarela do samba, um programa de encontro entre a cultura popular e a educação formal propiciada pelas escolas. Tal como aconteceu com o modernismo, o resgate do popular, elevado a símbolo nacional, combinava-se a um projeto civilizador que trouxe ao Sambódromo, os azulejos de Athos Bulcão, o painel de Marianne Peretti e o grande arco de Oscar Niemeyer.

Certamente, tanto Brizola quanto Darcy ou Niemeyer acreditavam que uma “*solução simples e funcional*” não comprometeria a convivência harmônica entre os diferentes usos e apropriações do espaço. Esta iniciativa, estreitamente ligada às figuras do PDT, foi progressivamente opacada pelo desprestígio dos CIEPS e de modo geral pela degradação do ensino público. Hoje, através de sua dimensão arquitetônica, recursos cênicos e simbólicos, o Sambódromo sobrevive apenas como uma estrutura que só parece ter vida uma vez ao ano, ainda que a poderosa intervenção urbana visasse erguer um programa *civilizador* capaz de conjugar cultura popular e erudita, escola e festa, arte e vida cotidiana.

---

<sup>1</sup>-. Do Grego: corrida, corredor

<sup>2</sup>-. Argan, Giulio Carlo (1998); *História da Arte como História da Cidade* (trad. Pier Luigi Cabra), São Paulo, Martins Fontes, p. 15

<sup>3</sup>-. Cfr. DaMatta, Roberto (1980); *Carnavais, Malandros e Heróis*, Rio de Janeiro, Zahar.

<sup>4</sup>-. Ranchos: grupos que desfilavam com um enredo.

<sup>5</sup>-. Viveiros de Castro Cavalcanti, Maria Laura (1995); *Carnaval carioca. Dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, p. 26.

<sup>6</sup>-. Ribeiro, Darcy; “Como surgiu o sambódromo” in *Pasta de Documentos relativos ao Primeiro Governo Brizola, 1982-1986*, disponível na Fundação Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> José Carlos Sussekind contribuiu para a construção da obra em seu caráter de engenheiro-calculista de Niemeyer.

<sup>8</sup>-. Niemeyer, Oscar e Sussekind, José Carlos (2002); *Conversa de amigos. Correspondência entre Oscar Niemeyer e José Carlos Sussekind*, Rio de Janeiro, Ed. Revan, p. 41.

<sup>9</sup>-. Ribeiro, Darcy, *op. cit.*

<sup>10</sup>-. Niemeyer, O. e Sussekind, J. C. (2002), p. 48.

<sup>11</sup>-. Ver a seguinte lembrança de Sussekind: “Mais de uma vez, você (Niemeyer) precisou se pronunciar e escrever artigos defendendo o projeto e, até mesmo, o cálculo estrutural. Era tal a histeria contrária, que fui obrigado a mandar fazer uma prova de carga antecipada, carregando as arquibancadas com barris cheios d’água, para atestar sua segurança e resistência aos olhos da opinião pública. Você deve se lembrar, Oscar, que no dia da inauguração, já com as escolas desfilando, o que era uma junta prevista em projeto e, portanto, existente na construção, chegou a ser intepretada pelos bombeiros como uma perigosíssima rachadura nas colunas, a traduzir risco imediato de ruína das arquibancadas”. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>12</sup>-. Bruni, Franco (10/02/1984); “Preços do Carnaval de 1984. Breve exposição de razões” in *Pasta de Documentos relativos ao Primeiro Governo Brizola, 1982-1986*, disponível na Fundação Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro.

<sup>13</sup>-. *Apud* Viveiros de Castro Cavalcanti, Maria Laura (1995), p. 30.

<sup>14</sup>-. Cfr. Trajano Sento-Sé, João (1999); *Brizolismo. Estetização da política e carisma*, Rio de Janeiro, FGV, p. 169-172.

<sup>15</sup>-. Gorelik, Adrian (1999); “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização” in Melo Miranda, Wander (ed.); *Narrativas da modernidade*, Belo Horizonte, Autêntica Editora.