Guilherme Araujo de Figueiredo

OS DESFILES DA FORMA CARNAVALESCA NA RUA REFORMADA DA ARQUITETURA

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

2009

Guilherme Araujo de Figueiredo

OS DESFILES DA FORMA CARNAVALESCA NA RUA REFORMADA DA ARQUITETURA

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Doutor

Orientadora:

Profª. Drª Maria da Conceição Alves de Guimaraens

Rio de Janeiro

2009

Guilherme Araujo de Figueiredo

OS DESFILES DA FORMA CARNAVALESCA NA RUA REFORMADA DA ARQUITETURA

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Doutor

Aprovada em 30 de novembro de 2009

BANCA EXAMINADORA

_____
Profª Drª Maria da Conceição Alves de Guimaraens
Proarq / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / UFRJ

_____
Profª Drª Elizabete Rodrigues de Campos Martins
Proarq / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / UFRJ

_____
Profª Drª Helenise Monteiro Guimarães
Escola de Belas Artes / UFRJ

_____
Profª Drª Yvonne Maggie
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / UFRJ

_____
Profº Drº Ricardo José Brügger Cardoso
Centro de Artes, Humanidades e Letras / UFRB

Dedicatória

A Sheila, por seu amor, compreensão e paciência, em homenagem às emoções que experimentamos juntos.
A Rodrigo e Verônica, amados filhos, porque tudo que eu faço é por vocês.

Agradecimentos

A Prof. Cêça, pela orientação neste e em todos os trabalhos que fizemos juntos;
Aos professores avaliadores da banca, por escreverem comigo este trabalho;
Ao Prof. Mario Ceniquel, pela amizade, pelo intenso incentivo e pelo inconformismo diante do injustificável;
Ao Prof. Fernando Pamplona, pela inesquecível entrevista no Salsa e por me ensinar o que sei sobre Escolas de Samba;
A Vice-Reitora do Unipli, Prof. Célia Bastos, a grande responsável pelo meu ingresso no magistério;
Aos professores e funcionários do Proarq e do DPUR, por me ajudarem, em suas várias instâncias, a vencer mais esta etapa;
Aos colegas e professores de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo do Unipli e da FAU/UFRJ, por ensinarmos e aprendermos juntos;
Aos arquivos e bibliotecas que guardam as letras e as imagens carnavalescas e arquitetônicas;
A Sheila, Rodrigo e Verônica, cuja presença me faz ser;
A minha mãe, minha irmã e minha família, pelos sorrisos e lágrimas que dividimos;
A meu pai, de quem um dia ouvi: "e tu pisavas nos astros distraída / sem saber que a ventura dessa vida / é a cabrocha, o luar e o violão".
Ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.

RESUMO

Com base no princípio de que o fazer arquitetônico é um processo de gestação coletiva no qual contribuem cultura, economia, sociedade, ideologia, história e técnica; que se realiza pela intermediação do arquiteto ao traduzi-los em espaços; que em sua materialidade se submete a múltiplas experimentações estéticas; este trabalho identifica a forma arquitetônica da Passarela do Samba do Rio de Janeiro como um símbolo monumental erguido entre 1983 e 1984, no nascedouro geográfico das Escolas de Samba cariocas, mostrando que suas unicidade e iconicidade se estabeleceram em função de duas forças criadoras: o carnaval e o arquiteto Oscar Niemeyer.

Palavras-chave:

Projeto de arquitetura; Programa arquitetônico; Carnaval; Estética; Rio de Janeiro; Passarela do Samba; Oscar Niemeyer

ABSTRACT

Based on the principle that Architecture is done collectively by culture, economy, society, ideology, history and technique; which happens when the architect translates them through the proposed spaces; that buildings allow multiple aesthetic experimentations; this study identifies the architectural form of the *Passarela do Samba*, in Rio de Janeiro, as a monumental symbol erected between 1983 and 1984, over the geographic birthplace of Samba Schools, showing that its unity and iconicity have arisen because of two creative forces: the carioca carnival and the architect Oscar Niemeyer.

Keywords:
Architectural Design; Architectural Program; Carnival; Aesthetics; Rio de Janeiro; Passarela do Samba; Oscar Niemeyer

Sumário

Introdução 11
Hipótese 14
Estrutura da tese 15

PRIMEIRA PARTE

Fundamentos e história 21

CAPÍTULO 1
TEMÁTICA GERAL 22
Ponderações e dicotomias 23

CAPÍTULO 2
OS ESPAÇOS E OS LUGARES DA FESTA CARNAVALESCA 29
Ouvidor, a primeira passarela 32
Os territórios da festa no início do século XX 44
A forma do carnaval na Praça Onze 51
A forma do carnaval na Avenida Central 55
O samba na Avenida Presidente Vargas 57
Os desfiles na Cinelândia 62
De volta à Avenida Presidente Vargas 65
Outras avenidas 66
A Rua Marquês de Sapucaí 69

CAPÍTULO 3
A PASSARELA DEFINITIVA 72
As contradições 76
A decoração e o monumento 78

CAPÍTULO 4
QUESTÕES DE TERMINOLOGIA E HISTORIOGRAFIA 83
O que se estuda sobre o carnaval 87
Outros olhares 91

CAPÍTULO 5
SOBRE O FAZER ARQUITETÔNICO 94
O programa arquitetônico 95
A verdade arquitetônica 98
O projeto 100

SEGUNDA PARTE

A origem da forma da Passarela do Samba 102

CAPÍTULO 6

A CIRCUNSTANCIALIDADE DA ARQUITETURA 103

- **Cenário** 106
- **Quem ganha e quem perde** 111
- **Aparando arestas** 113
- **A decisão** 116

CAPÍTULO 7

DO PROGRAMA AO EDIFÍCIO 121

- **A dimensão humana do processo** 123
- **Primeiro quadrante: diagnóstico** 125
- **Segundo quadrante: estudo preliminar** 126
- **Terceiro quadrante: projeto executivo** 127
- **Quarto quadrante: a obra** 127

CAPÍTULO 8

CONTEXTO: O MANGAL DE SÃO DIOGO 130

- **Localização** 133
- **Os mangais de São Diogo e Pedro Dias em fins do século XVIII** 134
- **Os espaços de centralidade do Centro do Rio de Janeiro do século XIX** 137
- **A ocupação da cidade rumo a oeste** 140
- **Novos equipamentos e novas paisagens** 144
- **Metodologia de manipulação documental** 146
- **Sobreposição de paisagens** 147

CAPÍTULO 9

OBJETO: A FORMA ARQUITETÔNICA DA PASSARELA DO SAMBA 151

- **Relembrando o carnaval carioca** 152
- **O lugar do samba** 156
- **Uma arquitetura para os desfiles de Escolas de Samba** 158
- **Sobre o conceito de forma arquitetônica** 160
- **A forma arquitetônica segundo Oscar Niemeyer** 169
- **Além da praça, o arco** 171
- **O tipo arquitetônico da Passarela do Samba** 176
- **A abrangência do conceito de forma** 181
- **Além da forma arquitetônica, o carnaval** 185

TERCEIRA PARTE

A passarela, o espetáculo e o homem **190**

CAPÍTULO 10

ARQUITETURA E TEXTO **191**

- **Leituras do lugar da passarela** **193**
- **Do Santo ao Marquês** **197**
- **A Passarela do Samba e a monumentalidade** **200**
- **Estética, desconstrutivismo e interpretação** **202**
- **A Estética da Recepção aplicada à Arquitetura: do texto ao edifício** **205**
- **Mais algumas letras** **208**

CAPÍTULO 11

FRONTEIRAS E TRANSITORIEDADE **211**

- **A Ecologia da Paisagem como instrumento analítico da paisagem urbana** **215**
- **Espaços (in)definidos: paisagens mutantes e limites transitórios** **216**
- **Estranhamentos** **218**

CAPÍTULO 12

EFEMERIDADE E PERMANÊNCIA **221**

CONCLUSÃO

TEMPO, ESPAÇO E LUGAR **224**

Referências Bibliográficas **229**

Introdução

O rei mandou cair dentro da folia.
Eh! Lá vou eu.

Franco, J. Brito e Bujão, Festa Profana, G.R.E.S. União da Ilha do Governador, carnaval de 1989

As mais arrebatadoras folias carnavalescas realizam-se em função de três elementos obrigatórios e insubstituíveis: uma data religiosamente determinada; um espaço demarcado, controlado e socialmente aceito; e um sem-número de pessoas que, por inescrutáveis motivos, transmutam-se em movimentos sonoros e corporais que transcendem os limites da regularidade que o cotidiano lhes impõe. É sob este olhar que as Ciências Sociais explicam, basicamente, o fenômeno: a festa do carnaval configura-se como rito (CAVALCANTI, 1994, 1999 e 2007 e QUEIROZ, 1992) porque está atrelada a definições específicas e recorrentes de tempo e de espaço.

Não poderia ser de outro modo, já que somente em circunstâncias exclusivas com começo, meio e fim agendados, seja em função de datas ou de lugares, o micro-universo paralelo de Momo se revela plenamente. Esse caráter de parêntese anárquico inserido na sequência da vida ordinária legitima a festa do carnaval a ser permissiva à fantasia, seja aquela constituída pela máscara e pela indumentária ou a outra, engendrada nos meandros neuropsicológicos humanos. Assim sendo, a conjugação de consentimentos sociais, religiosos, políticos e econômicos, especialmente no Brasil – e particularmente no Rio de Janeiro – descola a condição carnavalesca do mundo habitual, facilitando e permitindo as perdoáveis transgressões desse incontornável evento da cultura nacional, que encontra cômodo abrigo nos interstícios urbanos e arquitetônicos da cidade.

A festa, então, depende das concessões que estipulam quando e onde pode se manifestar. Aquilo que, fundamentalmente, retoma o rito anual do carnaval é a sua data, que varia de acordo com as determinações do calendário católico. Essa temporalidade móvel baseia-se nas variações decorrentes dos equinócios de primavera europeus que, ao marcarem o Domingo de Páscoa – o primeiro após a lua cheia eclesiástica – situam em consequência a Quarta-Feira de Cinzas quarenta e seis dias antes, no mês de fevereiro ou, ocasionalmente, em março. Com base nesse claro ponto de referência, portanto, entre as noites da sexta-feira e da terça-feira anteriores ao início da Quaresma, dão-se os dias de folia tão aguardados por bandas, blocos, trios elétricos, escolas de samba e seus milhões de seguidores por todo o país.

A peculiar temporalidade momesca e, especialmente, as relações humanas que nela se dão têm sido frequentemente demonstradas pela Antropologia, no que concerne às subversões que se revelam através da excepcionalidade do evento (BAKHTIN,

1993 e DA MATTA, 1984, 1986, 1990). Esse fato antropológico marcado por uma data exclusiva depende, contudo, de lugares específicos que o acolham, dado que, apesar das permissividades sociais aceitas, não é em toda a cidade que a farra tem condições de se efetivar, já que não há conformidade de opiniões e sentimentos de toda a população frente aos arroubos comportamentais, visuais e sonoros advindos da festa.

O presente trabalho não considera, apesar da enorme importância que têm, os espaços arquitetônicos internos dos clubes, teatros e salões de festas que abrigaram – e ainda abrigam – a folia carnavalesca. Para fins deste estudo, portanto, investigar o carnaval carioca através das lentes da Arquitetura, do Urbanismo e do Paisagismo é especificamente nomear a festa como uma entidade funcional, dimensional e estética que manifesta sua epifania de acordo com os espaços livres que lhes são disponibilizados, sejam estes ruas, avenidas ou passarelas construídas; é caracterizar, por meio dos instrumentos próprios da ciência arquitetônica, as condições de uso que a topologia e as peculiaridades da festa fenomenologicamente proporcionam; é também estudar como isto se deu historicamente nos meios urbanos do Rio de Janeiro, em função de suas forças intrínsecas e suas aparências exteriores, sob diversos formatos e ritmos; é, enfim, entender porque, quando e por quem foi idealizado, projetado e construído na Rua Marquês de Sapucaí um objeto monumental exclusivo para a festa conhecido como Passarela do Samba.

Refletir sobre Arquitetura é, fundamentalmente, analisar o espaço, seu processo de criação e o uso que se faz dele. O presente trabalho, sendo um texto oriundo da Linha de Pesquisa *Projeto e Gestão de Espaços Preservados* do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da FAU/UFRJ (Proarq), caracteriza-se como um estudo sobre a inserção do sistema de causas e efeitos próprio da Arquitetura na história do carnaval carioca. Assim sendo, as páginas a seguir apresentam conjecturas sobre os processos de geração e experimentação de uma forma arquitetônica que no ano de 2009 completou vinte e cinco carnavais acumulando opiniões que ora a enaltecem, ora a execram por causa de sua aparência ou condição funcional.

Hipótese

O objetivo deste trabalho é demonstrar que a Passarela do Samba constitui um ápice formal, ou uma conclusão espacial à qual os protagonistas da história carnavalesca carioca chegaram após 200 anos de manifestações festivas diversificadas. As inúmeras fisionomias do carnaval no Rio de Janeiro sempre se mostraram pautadas em dois fatores fundamentais e indissociáveis: apropriações temporárias de espaços livres urbanos do cotidiano e transferências de locais de manifestações de acordo com a dinâmica urbana. Ambas as situações ocorreram em função da busca, por parte dos foliões, de espaços geometricamente adequados às peculiaridades festivas e de lugares de destaque onde o carnaval – sendo objeto de caráter fundamentalmente público – pudesse realizar-se pleno, como espetáculo coletivo de interação entre os que se mostram e os que assistem. Assim sendo, as análises realizadas na presente pesquisa partem do princípio de que a expressão e a essência da festa carnavalesca se dão pelo fato de ocorrerem em espaços de evidência na cidade. É para as ruas que as pessoas se dirigem fantasiadas, cantam e dançam. A festa feita às escondidas, no particular das casas, perde o sentido na periodicidade carnavalesca permitida pelo calendário social.

Os fatos demonstram que em toda a história carnavalesca carioca a folia se deu nos principais locais, centrais por excelência, onde a festa pôde melhor agregar sua fenomenologia existencial à logística necessária a instrumentistas, alegorias, adereços, dançarinos, cantores, mascarados, veículos sobre rodas, crianças e adultos, jovens e velhos, artistas e público. Tanto em espaços nucleares metropolitanos, que diziam respeito à cidade como um todo, quanto pulverizados em diversos centros de bairros e municípios circunvizinhos ao Rio de Janeiro.

O carnaval, portanto, procura ruas, avenidas, largos e praças com atributos tridimensionais e humanos adequados, pois de outro modo a manifestação coletiva, qualquer que seja, estará fadada ao fracasso imediato ou à paulatina morte. Daí a necessidade de se buscar, numa tese de doutorado em Arquitetura que estuda a geração da forma arquitetônica da Passarela do Samba, quais são os cotejamentos entre o universo da criação projetual e a dinâmica antropológica do carnaval que configuraram os eventos encadeadores de todo o processo.

Eis, portanto, a hipótese do trabalho: sendo o desfile de Escolas de Samba do Rio de Janeiro um espetáculo que se constitui como marco evolutivo de todas as outras

manifestações carnavalescas anteriores e sendo a Passarela do Samba de Oscar Niemeyer um espaço projetado especialmente para o abrigo daquele espetáculo, a mesma acumula atributos formais – em ideias e em aparências – que revelam a essência topológica e antropológica dos outros espaços livres carnavalescos. Para tal feito, o arquiteto se valeu de seu repertório tipológico moderno e imprimiu, no ponto nevrálgico de origem do samba urbano brasileiro – o vale do Mangal de São Diogo – um monumento que abriga os desfiles há um quarto de século, à cuja materialidade se aderiu parte importante da memória do carnaval carioca.

As intercessões entre as necessidades dimensionais e funcionais e os requisitos humanos do carnaval do Rio de Janeiro, sua geografia e sua história, oferecem subsídios que alicerçam e estruturam o desafio do exercício empírico proposto: apresentar, analisar e ordenar as argumentações teóricas da Arquitetura que permitam construir uma cientificidade sobre a morfologia dos desfiles carnavalescos e dos espaços urbanos que os têm abrigado, culminando no espaço arquitetônico da Passarela do Samba.

Estrutura da tese

O enredo deste trabalho se desenvolve por meio de uma estrutura textual que se divide em três partes, conforme mostra o sumário. A primeira delas apresenta ao leitor o assunto-base da tese: o carnaval carioca e seus espaços de manifestação. Trata-se de uma extensão da pesquisa realizada pelo autor por ocasião do Mestrado, no mesmo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da FAU/UFRJ, o Proarq, quando se produziu a dissertação intitulada *A morfologia dos espaços festivos de carnaval do Rio de Janeiro*. Fez-se necessária esta retomada em função da melhor explicação sobre as diferenciações circunstanciais – históricas e geográficas – que ocorreram na permanência tipológica das diversas passarelas cariocas. As páginas iniciais se configuram como uma análise histórica das principais manifestações carnavalescas que se apresentaram no Rio de Janeiro ao longo dos séculos XIX e XX e conduzem o texto a importantes argumentos sobre os espaços livres correspondentes, sendo o fundamental deles aquele que aponta a

construção da Passarela do Samba como apogeu de todo o processo histórico referido.

A eleição da passarela de Oscar Niemeyer como objeto-fim da pesquisa justifica-se, então, por ser um importante ponto de convergência analítica onde se defrontam os aspectos culturais do carnaval e as inquietações inerentes aos processos de projetação arquitetônica. A partir do momento em que o espaço carnavalesco deixa de ser uma acomodação da festa a algum interstício urbano existente e passa a ser um fato arquitetônico, o mesmo se inscreve na discussão pretendida. Desse modo, a passarela aqui será descrita com base em suas características programáticas, sejam elas coerentes ou contraditórias, em relação a ela própria e ao contexto urbano no qual foi construída.

Como parte da apresentação inicial do espaço carnavalesco projetado, ainda, aponta-se o porquê da decisão textual de se adotar para todo o discurso a expressão *Passarela do Samba* – e não *Sambódromo* – para nomear a obra de Oscar Niemeyer. Trata-se, nesse sentido, de uma posição pessoal do autor, por entender que o lugar emblemático da Rua Marquês de Sapucaí, vizinho ao Morro do Estácio, na região da Praça Onze, é genuinamente aquele que merece o título de passarela do samba, já que muitos outros sambódromos foram em diferentes cidades construídos e por esta alcunha também são chamados. Em seguida é apresentada por meio de necessária historiografia e de indispensáveis referências a fontes primárias a pertinência científica do texto, inserindo-o, via academia, na tradição documental do carnaval carioca.

Tratando-se, pois, de um objeto edificado, fruto de uma pré-configuração ideal, a Passarela do Samba será revista como um elemento inserido na problemática da Arquitetura e por isso os últimos capítulos da primeira parte do trabalho ponderam sobre as peculiaridades operacionais de dois momentos metodológicos que constituem a essência criativa do ato de produzir arquitetura: o programa de necessidades e o projeto. Esses capítulos conduzem o assunto de modo genérico e preparam o leitor para a sequência do trabalho, caracterizando o projeto de arquitetura como uma criação que, embora individual e própria do arquiteto-autor, sempre – com maior ou menor intensidade – se submete a ações dos agentes que definem a dimensão antropológica e coletiva do processo. A explicação da dinâmica entre o arquiteto e seu projeto e os influenciadores externos que ajudam a conformar a arquitetura e é inerente ao processo de trabalho em questão, será então

desenvolvida a partir da segunda parte da tese, por meio da caracterização de três itens: a estrutura conceitual do fazer arquitetônico, o contexto humano, histórico e geográfico do fato e, por fim, a forma arquitetônica gerada.

Neste trabalho a Passarela do Samba é identificada, portanto, como uma obra arquitetônica gerada pela conjugação de interesses e ações múltiplas que refizeram com traços monumentais a condição espacial das ruas e avenidas de desfiles, ou seja, tornar-se na semana do carnaval o principal foco da festa. Assim sendo, o feito arquitetônico estudado reflete por meio de sua forma o caráter daquilo a que se propôs: abrigar a grandiosidade crescente dos desfiles, ter um projeto modular que pudesse ser executado em curto prazo e afirmar-se como símbolo da cultura carnavalesca carioca. Para tal feito, grandes esforços políticos e financeiros se deram naquele início de década de 1980, quando o Brasil retomava um lento processo de redemocratização após vinte anos de ditadura militar. Ao mesmo tempo, decisões fundamentais conduziram o processo e revelaram-se cruciais para a Passarela do Samba vir a ser como é, entre elas duas que parecem ser as mais importantes: o convite ao arquiteto Oscar Niemeyer para elaborar o projeto e o lugar escolhido para a implantação da obra.

Os capítulos que constituem a segunda parte da tese enfatizam estas e outras peculiaridades, pois demonstram por meio de documentação histórica e depoimentos de pessoas próximas aos acontecimentos da época que a obra de arquitetura para o carnaval nasceu da vontade e do esforço de diferentes camadas da sociedade carioca: sambistas, bicheiros, políticos, agentes culturais, empresas de turismo, empreiteiras, agências financiadoras e outras, indicando movimentos marcados por trocas negociadas, sejam estas de caráter financeiro, político ou cultural.

Movimentos como esse caracterizam a estrutura econômica dos processos de criação arquitetônica contemporânea, pois em sua maioria se estabelecem com base em interesses dos diversos grupos. Como intercessor e aglutinador de todos os argumentos inerentes a esses diálogos, traduzindo em espaços e formas os anseios, pensamentos, ideologias e requerimentos dos atores envolvidos, encontra-se o arquiteto, que busca por meio de seu talento e sua experiência profissional, atender aos requisitos nem sempre consensuais do sistema. De modo coletivo, portanto, as sociedades vão desenhando os espaços e as paisagens como que imprimindo sua fisionomia existencial. A tridimensionalidade material das cidades e

dos edifícios é assim entendida como uma das mais evidentes “vias de acesso privilegiadas à compreensão da sociedade como um todo” (FRY *apud.* MAGGIE, 2001, contracapa) e nesta tese o fato mostra-se exemplificado pelas questões socioeconômicas que determinaram a construção da Passarela do Samba. Como em qualquer obra de arte, as visões de mundo da sociedade em dado momento histórico e em dado lugar refletem-se nos espaços planejados, transladadas pela intermediação intelectual do arquiteto. Ao trazer à realidade os fundamentos ideais da logística carnavalesca dos desfiles das Escolas de Samba, aliados às expectativas dos gestores e dos usuários, Oscar Niemeyer criou uma forma arquitetônica única que embora seja uma passarela construída, diferente das outras históricas, tem sustentado a pujança do carnaval carioca e também tem permitido ao espetáculo manter-se renovado em sua tradição.

Assim sendo, ainda na segunda parte do trabalho são apresentados os fatos e as trocas humanas que se deram no Rio de Janeiro na gestão 1983-1987 do Governador Leonel Brizola e que determinaram a construção da passarela da Rua Marquês de Sapucaí. Os capítulos que constituem essa parte do texto adicionam à ponderação sobre a prática projetual do arquiteto os vieses de natureza humanística que dela são indissociáveis. As bases conceituais dessa argumentação são conteúdos jornalísticos do período em questão e relatos pessoais advindos de entrevista com um dos protagonistas dos eventos carnavalescos cariocas, o professor e cenógrafo Fernando Pamplona, realizado pelo autor no mês de outubro de 2009. Além dessas bases, será apresentado um sistema teórico-conceitual que esclarece o papel do arquiteto como tradutor das especificidades que configuram a forma arquitetônica e comprovam a presença intrínseca dos encontros formais e informais entre os protagonistas do recorte histórico no processo.

Em seguida serão investigados dois pontos relevantes sobre o espaço que atualmente acolhe o espetáculo das Escolas de Samba cariocas: o lugar e a natureza formal da Passarela do Samba. O procedimento metodológico que teceu este núcleo argumentativo inicia-se com a caracterização morfológica do contexto ao qual pertence a Rua Marquês de Sapucaí, duplamente composta pela análise descritiva da evolução urbana do recorte geográfico em questão e por cotejamentos instaurados por sobreposições cartográficas de diferentes épocas. Em seguida, além de análises a respeito de fatores e fatos que produziram a forma arquitetônica da Passarela do Samba – incluindo dados essenciais sobre as escolhas do arquiteto

Oscar Niemeyer como autor do projeto – coloca-se em pauta importantes posicionamentos teóricos acerca do conceito de forma, bem como a identificação do grupo tipológico ao qual pertence o espaço carnavalesco estudado.

Qualquer construção, após a transposição do projeto para a materialidade, fica sujeita a infinitas experiências protagonizadas por diferentes pessoas. A arquitetura tem mais este atributo: ao realizar-se como espaços vividos, externa à condição ideal experimentada pelo arquiteto e ampliada a partir das analogias do projeto desenhado, configura-se como um texto, exposto às leituras de diversos estratos humanos. Por isso mesmo, para os fins da terceira parte deste trabalho, buscou-se a Linguística como auxiliar no processo de entendimento da arquitetura da Passarela do Samba, pois aqui ela é posta como uma narrativa de linhas riscadas e entrelinhas escritas que se realizam por meio do uso, da matéria, da imagem e da imagética. Assim sendo, à Estética de Jacques Derrida acrescenta-se a Recepção de Hans Robert Jauss com o propósito de expor as incompletudes empíricas do monumento de concreto diante de seus vizinhos do Catumbi e também do espetáculo carnavalesco que insiste em apresentar-se sobre os escombros pavimentados da Praça Onze de Junho.

Por outro lado, o conjunto de experiências e interpretações revelado pelas fricções entre a arquitetura da Passarela do Samba e o carnaval define-se por fronteiras físicas, temporais e comportamentais que são demarcadas no espaço da Rua Marquês de Sapucaí em função das hierarquias sociais, do tempo pré-quaresmal e da natureza efêmera do espetáculo das Escolas de Samba. As arestas limítrofes, sejam elas imaginárias ou concretas, são efetivamente aquelas que definem o espaço e o tempo mencionados nos primeiros parágrafos desta introdução.

A presente tese quer, enfim, demonstrar como e porque a festa do carnaval das Escolas de Samba cariocas apresenta-se espetacularmente e com sucesso, há um quarto de século, no espaço definido entre os planos laterais dos blocos de arquibancadas, a pista de desfiles, o arco de concreto e a Avenida Presidente Vargas. Caso as páginas a seguir consigam responder a essas questões, demonstrem como a Arquitetura traduz em formas a essência da cultura humana e ainda assim comprovem que essa mesma cultura processa a obra de arte sob infinitos pontos de vista, os objetivos da pesquisa terão sido atingidos.

Espera-se, portanto, que ao encerrar a leitura do texto a seguir o leitor reconheça a forma arquitetônica da passarela de Oscar Niemeyer como sendo de fato uma re-elaboração consciente do espaço urbano, por excelência, carnavalesco.

PRIMEIRA PARTE

Fundamentos e história

Difícil acreditar que o carnaval não tenha sido uma invenção brasileira, ou melhor, carioca. Não foi, é verdade, mas poderia ou deveria ter sido.

Haroldo Costa

CAPÍTULO 1

TEMÁTICA GERAL

O fato único do Rio de Janeiro ter sido, ao longo de sua quadricentenária história, capital colonial e sede administrativa de reino, império e república o estruturou intrínseca e extrinsecamente como centro referencial do país e o permitiu dispor aos brasileiros incontáveis objetos de experimentação, concretizando-os como evidentes marcos identitários. Como argumento inicial deste trabalho ouso mesmo a propor que a condição de ser brasileiro reside na maior ou menor intensidade com que se estabelecem as associações culturais entre cada um dos cidadãos nacionais e as referências realizadas em solo fluminense. Estas realizações se consolidam como referências na medida em que, replicando-se em diversas partes do país, reafirmam o Rio de Janeiro como produtor de modelos que moldam de modo intenso o caráter nacional. A tipologia cultural guanabarina, portanto, contribui para a sedimentação da brasilidade, senão estruturalmente, pelo menos no modo como se mostra em sua aparência. Mesmo com a indiscutível contribuição das importantes matrizes culturais produzidas pelas urbanidades históricas nordestinas e mineira e pela *persona* economico-financeira da São Paulo do século XX, a nação brasileira ainda se utiliza do arcabouço de propostas geradas no Rio de Janeiro para aprumar-se como organismo social.

Duas dessas propostas serão protagonistas das argumentações das próximas páginas e justificarão as afirmações explicitadas acima: o carnaval das Escolas de Samba e a arquitetura especialmente projetada para sua efetivação. Como mediador desses dois modelos culturais brasileiros, soma-se o não menos icônico Oscar Niemeyer, que, como autor do projeto, emprestou seu repertório formal ao peculiar mundo cultural do samba, gerando uma obra cujo programa arquitetônico jamais anteriormente havia sido considerado como objeto de trabalho pela classe profissional dos arquitetos. A obra que o samba e a arquitetura de Niemeyer produziram conjuntamente será aqui estudada para justificar que, mesmo concebida como forma arquitetônica herdeira do Modernismo – por muitos criticada como

monumento antagonista do contexto urbano onde se situa – a Passarela do Samba efetivou-se como espaço carnavalesco eficaz porque restaurou geometricamente a condição estética da rua do urbanismo tradicional. Ao (re)configurar a excelência topológica do espaço livre público, plasmando-a como monumento de concreto armado, Oscar Niemeyer produziu um artefato cultural que, do Rio de Janeiro, disseminou-se pelo Brasil em outras formas arquitetônicas semelhantes. Estas construções, baseadas no tipo original, foram adaptadas às especificidades dos diversos regionalismos festivos e nacionalizaram a idéia carioca. Assim sendo, novos espaços – geralmente semi-públicos, ou seja, controlados por bilheterias e catracas – projetados e construídos especificamente para as festas de rua, têm revelado e renovado importantes relações humanas que anteriormente se estabeleciam unicamente nos espaços públicos por excelência. Consequentemente, o carnaval e outras festas populares são a todo o momento re-elaboradas em estrutura e aspecto no sentido de se adaptarem às novas arquiteturas. Estas, por sua vez, revestem-se de um atributo específico dos edifícios construídos como lugares de realização de espetáculos artístico-culturais, ou seja, a forte capacidade de se neutralizarem em sua forma arquitetônica – mesmo que revestidas de certo caráter monumental – nos momentos em que abrigam o tempo ritual dos espetáculos. Em se tratando da Passarela do Samba, este intervalo temporal por excelência é, pois, aquele entre o sábado de carnaval e a terça-feira gorda[1].

Ponderações e dicotomias

Além de ser um fato arquitetônico, a Passarela do Samba pode ser descrita como um fenômeno antropológico, pois se trata de uma materialização de décadas de contribuições da cultura humana, exercidas e manifestas pela fenomenologia do carnaval do Rio de Janeiro. Para os fins deste texto, ainda que sejam inevitáveis os pontos de contato entre os objetos de estudo da Antropologia, da Filosofia e da Arquitetura, serão priorizadas as investigações sobre as circunstâncias e os agentes

[1] Atualmente o espaço temporal da festa carnavalesca na Passarela do Samba se estendeu desde os meses anteriores ao carnaval, em função dos ensaios técnicos das Escolas de Samba até depois, na cerimônia de apuração dos resultados dos desfiles, na Quarta-feira de Cinzas e no desfile do sábado posterior ao carnaval, denominado “Sábado das Campeãs”.

que provocaram a tectônica da Passarela do Samba, bem como os efeitos desta presença física sobre a cidade e os homens. Assim sendo, ainda que no decorrer do processo sejam tangenciados fundamentos próprios das ciências sociais e humanas, a visada será sempre no sentido de explicitar as evidências que homologam a arquitetura como sendo uma aplicação prática e/ou técnica dos resultados daqueles fundamentos, ou seja, os modos de concepção, construção e uso da forma arquitetônica. Tal procedimento evidenciará, pois, o presente estudo como feito por um arquiteto com conhecimentos superficiais sobre as especificidades antropológicas e filosóficas.

A Passarela do Samba é, pois, uma forma arquitetônica. Esta forma é a solução material proposta pelo arquiteto Oscar Niemeyer em resposta a um problema posto pelas especificidades do carnaval das Escolas de Samba cariocas. Como toda arquitetura, se apresenta como um objeto que, ao conjugar questões plásticas, funcionais e construtivas, realiza-se único e, portanto, a ele é atribuída a condição de obra de arte. Como tal, a Passarela inscreve-se em uma categoria analítica na qual o fazer arquitetônico apresenta-se como o ato mediador que materializou um espaço ideal com base nas experiências humanas relativas ao rito do carnaval, ou seja, a forma arquitetônica em questão justifica-se como obra de arte por ser um reflexo do homem no mundo, pois “são considerados artísticos os objetos que dizem alguma coisa sobre nós, que narram algo que nos diz respeito. Só esses dizemos que são belos. Os restantes caem fora da esfera estética” (PULS, 2006, p.13).

O rito do carnaval, historicamente, apropriou-se de espaços livres urbanos cujos atributos topológicos serviram às necessidades estéticas e logísticas do espetáculo carnavalesco. Por esse motivo, no processo de concepção do projeto da Passarela do Samba, o arquiteto Oscar Niemeyer buscou como referência de programa arquitetônico as peculiaridades funcionais, espaciais e poéticas da festa carnavalesca. Assim sendo, a condição daquela passarela como obra que sintetiza imagem e espaço festivos ocorre por meio das contribuições conceituais dos seus dois produtores: o arquiteto-autor e o carnaval. Eles geraram a Passarela do Samba e a dispuseram às pessoas para que fosse apreciada, utilizada e consumida. Segundo Maurício Puls, na obra *Arquitetura e Filosofia*, a obra de arte, a partir do momento em que se realiza na consciência humana, passa a se submeter a juízos de valor que a classificam numa escala qualitativa diferenciada e que varia de acordo com a experimentação de quatro sujeitos: o produtor, o proprietário, o

consumidor e o mercador. Assim sendo, a “mesma construção pode ser avaliada a partir de quatro pontos de vista” (*id.*, *ibid.*, p.38) que a valorizam de diferentes modos. A beleza seria, portanto, um conceito estrutural e não opinativo, na medida em que consegue espelhar o mundo humano acatando alguns ou todos os atributos conjunturais desses quatro universos estéticos, com maior ou menor intensidade.

Sob este ponto de vista, a condição para que o objeto seja considerado mais ou menos belo nasceria, basicamente, da experiência estética ocorrida entre os sujeitos que se relacionam com a Passarela do Samba e esta. Desse modo os diferentes posicionamentos argumentativos que se referem à obra de Oscar Niemeyer são plenamente justificáveis, pois se encontram permeados pelos interesses particulares dos experimentadores:

> *O produtor não pode suportar a visão de um prédio irregular; uma construção frágil não agrada a seu proprietário; um edifício não-funcional irrita o consumidor; e uma obra menor entristece o mercador. Cada sujeito acredita que o mundo deve ser ordenado, sólido, útil ou grandioso – e irá considerar um objeto belo caso este apresente a propriedade que considera fundamental.* (*id., ibid.*)

Em complemento à visão filosófica de Puls, algumas interseções conceituais entre os universos teóricos da arquitetura e da cultura estabelecem os fundamentos analíticos sobre o projeto arquitetônico do espaço do carnaval carioca. Esses pontos de contato entre o objeto construído e a festa residem em duas questões dicótomas básicas: função *versus* uso e história *versus* memória. Um terceiro cotejamento amarra o assunto e sublinha a condição da Passarela do Samba como obra de arte ao apontar as transições dialéticas entre ser matéria e ser imagem, às quais a passarela se submete como objeto de experimentação.

A questão sobre os distanciamentos e aproximações entre o uso que se faz da arquitetura e sua função programática emparelham-se aos diversos níveis de cruzamento entre os conceitos de memória e história, já que o cerne do problema concentra-se no fato da arquitetura ser determinante para a constituição de um lugar. O espaço tridimensional criado pelo arquiteto torna-se lugar sempre que no vazio entre os planos construídos ocorrem relações humanas estruturantes da memória, seja esta individual ou coletiva.

Quando individual, a memória remete à subjetividade e se submete ao repertório de experiências pessoais de quem experimenta a arquitetura. Quando compartilhada, estrutura-se objetivamente, pois nasce dos estranhamentos entre os diversos sujeitos: torna-se memória coletiva. A arquitetura é um dos suportes capazes de conter as memórias e assim sendo, evidencia-se como lugar de extensão destas pelos usos, na medida em que é por meio dos mesmos que se estabelecem as relações de experiência entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o homem e o espaço.

Uso é experiência, função refere-se a uma espécie de papel a cumprir. Quando projeta, o arquiteto propõe função e uso com base em um programa de necessidades. O programa indica a função como antecipação do uso, o que nem sempre corresponde à realidade da fruição da arquitetura. O objetivo do arquiteto é efetivar o uso por intermédio da função sugerida e em busca desse ideal ele projeta. Projetar é, pois, antever idealmente uma realidade e é também registrar em documento – desenhado, escrito ou construído – o cenário ambicionado.

Há um evidente paralelo entre uso e memória, pois como visto acima, esta só se constrói via arquitetura por meio daquele. Acrescentou-se também o conceito de documento à argumentação e sua correspondência com a outra face da memória é clara: quando há registro documental, a memória efetiva-se como história. Todas as lembranças que nascem das experiências individuais e coletivas estabelecidas em dado lugar estão sujeitas ao esquecimento parcial ou completo caso esta extensão espacial da memória ou os sujeitos e grupos que vivenciaram aqueles momentos deixem de existir. O instrumento que perpetua a memória é o registro documental e somente este permite que aquela seja re-experimentada *ad eternum*. Contudo, mesmo objetivando uma imaculada fidelidade, o documento (a história) sofre com sua incompletude e dificilmente corresponderá integralmente à realidade que se tentou registrar. Ele não é a coisa em si. Tal qual a história, a arquitetura e seu projeto são documentos e os três se descolam conceitualmente para fora do mundo vivido. A condição documental desses agentes, contudo, difere-se sintaticamente porque enquanto a forma arquitetônica, por meio da função, propõe um uso que às vezes não se realiza, desloca-se de uma conjuntura ideal para a realidade dos fatos. Por sua vez a história, calcada no registro, faz a memória real deslizar em direção àquela idealizada pelo historiador.

Semelhante conflito, também presente nas vicissitudes da arquitetura, encontra-se no contraponto entre sua imagem e a matéria da qual foi construída. Tais conceitos dialogam em uníssono por meio da forma arquitetônica, pois como diz Cesare Brandi, “a matéria se mostra como ‘aquilo que serve à epifania da imagem’” (BRANDI, 2004, p.36). Essa forma, compreendida na plena acepção, refere-se não somente a uma questão epidérmica do objeto, ou seja, sua aparência exterior. Quando construída, corresponde a um universo conceitual que conjuga, como visto anteriormente, seu projeto, ou seja, o *vir a ser* idealmente concebido e o objeto efetivamente realizado: a construção em si. O realizar-se da arquitetura, portanto, demonstra sua natureza polissêmica que conjuga uso, função, imagem e matéria.

Brandi registra em sua *Teoria da Restauração* um paralelismo intrínseco entre imagem e matéria que se soma à dialética proposta para as dicotomias uso/memória e função/história: na argumentação sobre a atuação prática do restauro o autor enfatiza que a ação do restaurador, em nome da legitimidade do ato e em prol da perpetuação da imagem, deve somente se limitar a intervir na matéria. Apesar de a matéria ser o ente transmissor da imagem, a operação do restauro legitima a separação entre matéria e imagem tal qual fizemos para uso e função e ainda para memória e história.

As dissociações apontadas acima e as ondulações de juízo de valor de beleza implementadas por produtor, proprietário, consumidor e mercador da obra de arte servirão de base para a decomposição empírica da forma arquitetônica da Passarela do Samba e da festa carnavalesca no sentido da compreensão dos condicionantes que levaram aquele objeto a ser criado na Rua Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro.

Além desses fundamentos teóricos, outras vertentes analíticas serão acrescentadas: o programa arquitetônico e o repertório de formas trabalhado pelo arquiteto Oscar Niemeyer; a evolução morfológica do Catumbi, sua participação no sistema de espaços livres da região do extinto Mangal de São Diogo e as diversas ocupações urbanas impetradas pelo carnaval das Escolas de Samba; os diálogos da Passarela do Samba com o barroquismo da festa carnavalesca; as semelhanças e diferenças entre a arquitetura do espaço projetado para o carnaval e a arquitetura do teatro, já que ambas abrigam a efemeridade do espetáculo artístico; a condição antropológica da arquitetura da festa carioca e sua relação ritualística com o tempo e com o

espaço, demarcados pelos limites do calendário e pelos filtros topológicos da arquitetura.

CAPÍTULO 2

OS ESPAÇOS E OS LUGARES DA FESTA CARNAVALESCA

A construção da Passarela do Samba marca uma inflexão no processo evolutivo do espaço livre urbano destinado aos desfiles de Escolas de Samba. Esta contínua transformação geométrica dos abrigos a céu aberto usados pela festa carnavalesca carioca, apesar de responder espacialmente a questões práticas de necessidades dimensionais, não determinou alterações significativas no formato do evento que, essencialmente, desenvolve-se ao longo de um eixo em linha reta. As mudanças mais sensíveis que ocorreram no espaço para o espetáculo se deram no sentido transversal da linha do desfile, enquanto a trajetória longitudinal manteve-se substancialmente inalterada, ampliando-se apenas em extensão, de acordo com a maximização do número de componentes e dos espectadores das exibições carnavalescas.

Antes da passarela da Rua Marquês de Sapucaí, outros lugares serviram de palco e cenário para a folia, todos ruas e avenidas que convenientemente adequavam o espaço do cotidiano urbano à excepcionalidade festiva no período pré-quaresmal. A historiografia registra a Rua do Ouvidor como o primeiro espaço público especialmente tratado e reconhecido como lugar de desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro. Ainda nos tempos imperiais, foliões já tomavam conta da via concentrando nela a festa do Entrudo, dos Cucumbis e dos Cordões. Tidas pela elite social como expressões públicas da barbárie, estas manifestações cederam lugar a outras eleitas como mais apropriadas à cidade cortês oitocentista. Assim sendo, com base em sofisticações sonoras e visuais e com aval oficial, as Grandes Sociedades personificaram o gosto da emergente sociedade *belle époque* carioca e conquistaram o cenário carnavalesco da virada do século.

A Avenida Central, além de traduzir espacialmente a euforia republicana do início do século XX, subverteu o conceito de espaço urbano colono-imperial e naturalmente atraiu para seu privilegiado eixo o carnaval das Grandes Sociedades. A este

somaram-se os desfiles em carro aberto do Corso e, posteriormente, as melodiosas marchas dos Ranchos Carnavalescos.

Excluídos do brilho cosmopolita das obras de Pereira Passos e Rodrigues Alves, os ex-escravos e seus descendentes, moradores dos morros periféricos ao centro da cidade, inventaram na década de 1920 a Escola de Samba: uma nova modalidade de espetáculo que revolucionou toda a estrutura carnavalesca do Rio de Janeiro, tornando-se soberana meio século mais tarde. Gerada na região do bairro do Estácio, a Escola de Samba ganhou popularidade e se transferiu espacial e afetivamente para lugares centrais como as avenidas Rio Branco (antiga Central) e Presidente Vargas. Além de destronar todas as outras manifestações anteriores, incorporou antropofagicamente especificidades artísticas de todas elas e conquistou um espaço urbano definitivo para seu ritual: a Rua Marquês de Sapucaí[2].

A caracterização em perfil transversal (ver ***figuras 7, 8, 11 e 14***) da espacialidade dos espaços públicos que abrigaram os desfiles carnavalescos cariocas – não somente de Escolas de Samba – indica atributos tridimensionais relevantes, que se diferenciam em função de alguns condicionantes básicos: a largura do eixo da passarela, o espaço de distribuição da assistência, os planos de cobertura e planos verticais de contenção dos desfiles. Esses fatores são, essencialmente, aqueles que estabelecem o sistema de observação do espetáculo, ou seja, que localizam pontos de observação da platéia e os relaciona com o evento observado.

As mudanças de configurações dos espaços de assistência e desfile se emparelham à evolução histórica da festa carnavalesca, na medida em que o modo de participar e, principalmente, de apreciar o espetáculo vai mudando de acordo com a estrutura urbana que o envolve. Inicialmente através de balcões e gelosias, portas altas e calçadas estreitas do casario colonial, o lugar de assistência transfere-se para edificações com fenestrações ecléticas minuciosamente concebidas para o enquadramento da feérica Avenida Central. A partir de meados do século XX, novas estruturas foram adicionadas ao evento em função de especificidades espaciais determinadas pela geometria modernista da Avenida Presidente Getúlio Vargas. Tal qual uma parada militar – vocação comemorativa primeira do eixo rodoviário frontal ao Palácio Duque de Caxias – os desfiles de carnaval passaram a ser assistidos do

[2] Para mais informações sobre a história do carnaval no Rio de Janeiro, suas diversas manifestações e os espaços nos quais se apresentavam ver, entre outros, EFEGÊ (1982), MORAES (1987), COSTA (2001), CUNHA (2001) e FIGUEIREDO (2003).

alto de arquibancadas metálicas, montadas e desmontadas periodicamente, seguindo o calendário dos feriados de Momo e de Sete de Setembro[3].

Acrescidas de módulos individualizados denominados camarotes, arquibancadas metálicas cada vez mais altas e mais elaboradas eram montadas na Rua Marquês de Sapucaí, até que se construísse uma estrutura definitiva para as Escolas de Samba.

Os desfiles apresentados em todos os lugares mencionados foram organizados em torno da manutenção de quatro espaços específicos, cujas funções se mantêm na essência, a despeito do tipo de evento e do momento histórico correspondente: área de concentração, eixo de desfile, assistência (marginal ao eixo) e área de dispersão (***figura 1***).

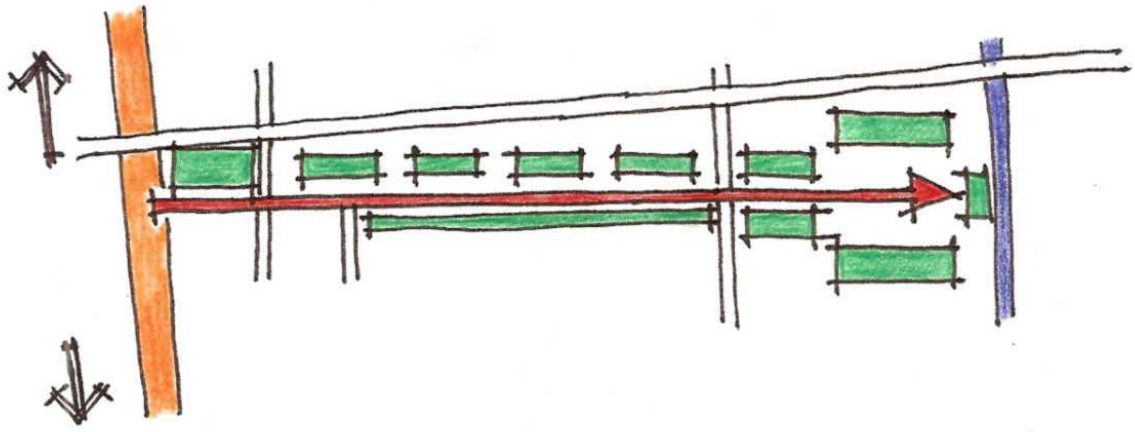


figura 1: Planta esquemática da Passarela do Samba. Em laranja, a concentração na Avenida Presidente Vargas em duas direções, conforme indicadas: sentido Edifício Balança-mas-não-cai (seta para cima) e sentido prédio dos Correios (seta para baixo); em verde, a assistência; em azul, a dispersão por trás da Praça da Apoteose, pela Rua Frei Caneca; em vermelho, o eixo do desfiles. Desenho do autor.

A esses determinantes tridimensionais soma-se um quinto elemento delimitador do espetáculo, que, mesmo sofrendo metamorfoses consideráveis e estar próximo da extinção, contribuiu de modo indiscutível para a espacialidade da festa: o plano de cobertura do desfile, demarcado principalmente pela decoração carnavalesca.

As especificidades do espaço apto a abrigar o carnaval das Escolas de Samba e as características da *performance* do espetáculo forneceram os subsídios básicos do

[3] Na década de 1950, contudo, parte das Escolas de Samba desfilou sobre um tablado elevado de sessenta metros de extensão, montado no asfalto da Avenida Presidente Vargas, entre a Rua Uruguaiana e a Avenida Rio Branco, sendo assistida por foliões que se posicionavam nas calçadas marginais ao eixo do desfile. Ver COSTA, *op. cit.*, p. 226.

programa arquitetônico que determinou a forma da Passarela do Samba. O arquiteto-autor do projeto desta nova passarela, além de propor uma rua renovada, acrescentou-lhe uma praça no final do eixo de desfiles e coroou-a com um arco monumental de concreto, marcando o final do percurso e o cenário de fundo da avenida, onde fora do calendário momesco ocorrem apresentações artísticas ao ar livre para grandes públicos.

O fato – histórico, artístico, cultural, antropológico, arquitetônico, urbanístico – a ser estudado no presente trabalho é, enfim, a renovação da rua sob forma de passarela, ou seja, a retomada, por intermédio do projeto de Oscar Niemeyer, da vocação polissêmica do espaço livre público, explicitada – mesmo que sazonalmente – por meio da música, da dança e das alegorias do carnaval do Rio de Janeiro.

Ouvidor, a primeira passarela

A Rua do Ouvidor, por sua posição estratégica na malha urbana do Rio de Janeiro oitocentista e por sua inegável condição de núcleo agregador de experiências e vivências fundamentais para a economia, para a política e para a cultura, apresentava-se como o espaço público ideal para abrigar os principais eventos coletivos da cidade. Seria natural, portanto, que o carnaval tivesse naquela rua um evidente espaço de representação e expressão. Há que se supor, portanto, que a configuração espacial da Rua do Ouvidor em sua escala colonial possuía características físicas satisfatórias que permitiam manifestações como o Entrudo[4] ou os desfiles das Grandes Sociedades[5].

Os três dias do Entrudo caracterizavam-se por uma ocupação territorial que abrangia toda a área do centro da cidade. Em um espaço de mistura e promiscuidade funcional, onde comércio, instituições do governo e residências

---

[4] Entrudo: festa popular que acontecia nos três dias antes da Quaresma,

> *"em que os brincantes trocavam pelas ruas arremessos de baldes de água, limões-de-cheiro, ovos, tangerinas, pastelões, luvas cheias de areia, esbordoavam-se com vassouras e colheres de pau, sujavam-se com farinha, gesso, tinta etc. [O folguedo vigorou até 1817 em Portugal e entrou em declínio no Brasil em 1854, por repressão policial, dando lugar ao moderno carnaval.]"*. (HOUAISS, 2001).

[5] Grandes Sociedades: desfiles carnavalescos intelectualizados, sustentados por músicas clássicas e árias operísticas e caracterizados pelo uso de carros alegóricos, distribuição de protestos escritos, flores, confetes e serpentinas. Para mais detalhes, ver: COSTA, 2001, p. 19 a 35, CUNHA, 2001, p. 87 a 149 e MORAES, *op. cit.*, p. 44 a 77.

dividiam o mesmo território, a população sentia-se à vontade para participar das animadas batalhas de água e farinha. Enquanto os escravos se divertiam com umbigadas nas ruas e praças da cidade, os senhores e suas famílias lançavam limões de cera e esguichos das bisnagas d'água nos vizinhos e nos transeuntes que passavam sob as janelas das casas (***figura 2***).

figura 2: Nesta cena carnavalesca do interior de uma típica residência carioca do século XIX, famílias nobres festejam o Entrudo entre janelas, divertindo-se com seringas, tinas d'água e limões de cera.
("Games at Rio during carnival", Augustus Earle, c. 1822-23 – fonte: CUNHA, *op. cit.*, Caderno de fotos)

Somente em ruas estreitas, cercadas por uma extrema padronização formal de suas edificações – onde vergas, peitoris e soleiras dos vãos das fachadas nivelavam-se horizontalmente – eventos com essa estratégia logística poderiam efetivamente ser realizados. Para que os foliões fossem atingidos em suas residências era necessário que as janelas do lado oposto da rua, estivessem a curta distância e na mesma direção dos que atacavam. A linha divisória entre os grupos opostos era o eixo da rua e a mais popular delas, para onde a maioria do público carnavalesco afluía, era a Rua do Ouvidor.

Esse típico exemplar de via pública em forma de corredor ainda guarda as configurações morfológicas dos tempos da colônia, constituído a partir do alinhamento de conjuntos edificados com inalteráveis padrões tipológicos (***figura 3***).

figura 3: A aquarela mostra uma típica rua carioca dos tempos coloniais, com edificações alinhadas pela testada da rua e sem afastamentos laterais. A imagem refere-se à atual Rua da Carioca e nela vêem-se à direita as franjas do Morro de Santo Antônio, com os fundos da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco e no centro o pau da bandeira, no Morro do Castelo.
("Rua do Piolho", Thomas Ender, c. 1817 – fonte: FERREZ, s.d., p. 65)

Os vários conjuntos conformavam-se como blocos quadrangulares a partir de uma sucessão de prédios edificados lado a lado sobre os limites laterais dos estreitos lotes e ocupavam todo o perímetro do quarteirão. A prática vigente também recomendava que os edifícios seguissem a tipologia de seus vizinhos, subordinando-se a um intencional efeito de conjunto (ALVIM, 1999, p. 321).

A maioria das vilas e cidades brasileiras no século XIX apresentava-se como o resultado concreto das posturas municipais e das Cartas Régias que legislavam sobre as formas de se construir na colônia. A preocupação da metrópole em se garantir à cidade uma aparência portuguesa (REIS FILHO, 2002, p. 24) obrigava os construtores locais a seguirem muitos dos padrões arquitetônicos da Lisboa do século XVIII, baseados nas rígidas determinações do Marquês de Pombal.

Os parâmetros construtivos adotados na colônia em muito se assemelhavam aos preceitos do plano urbanístico de Eugênio dos Santos e Carlos Mardel (LAMAS, 2000, p. 190), quando da reconstrução da Baixa de Lisboa, após o terremoto que destruiu grande parte da capital portuguesa em 1755 (***figura 4***).

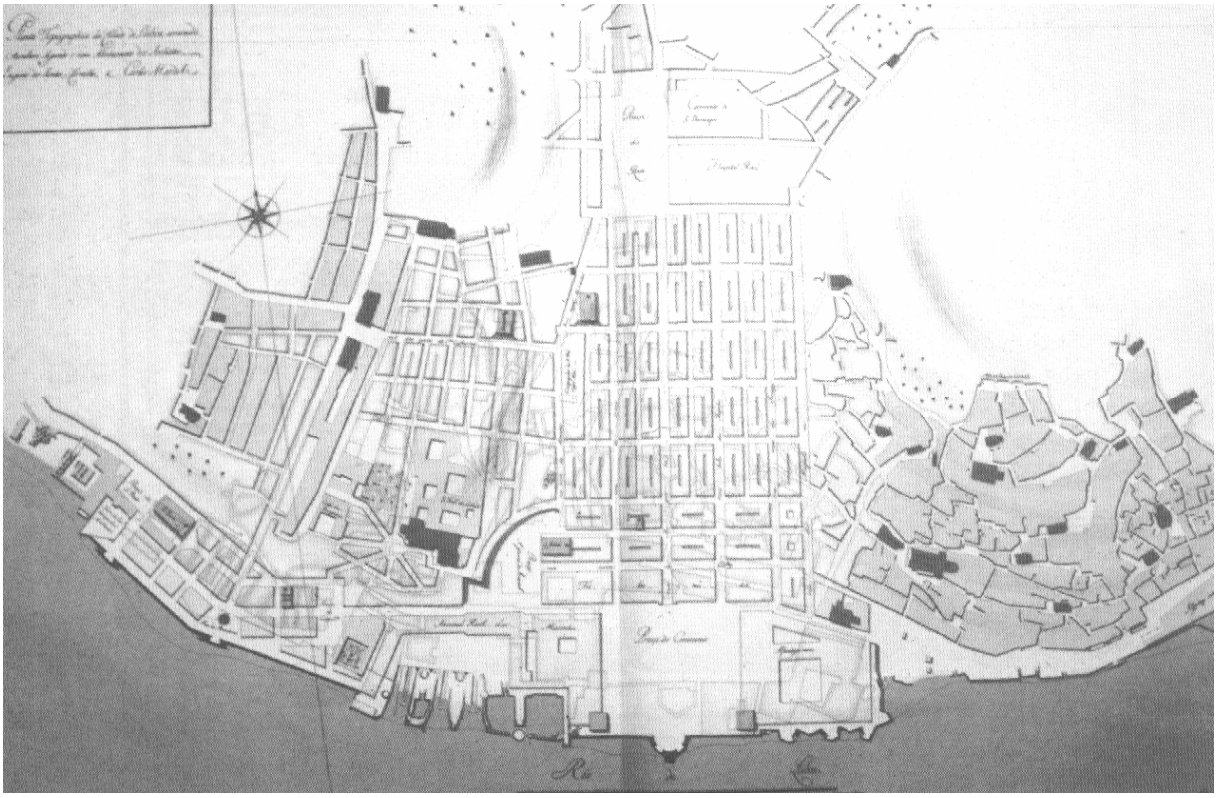


figura 4: A reconstrução da Lisboa pós-terremoto (1755) determinou para a Baixa Pombalina um traçado "mais influenciado por um racionalismo iluminista do que pela exuberância do Barroco", (LAMAS, *op. cit.*, p. 190) com sistema de quarteirões em blocos e pátio interno, alinhados pela testada da rua. No desenho, o plano escolhido pelo Marquês de Pombal onde aparece em destaque a Praça do Comércio.
("Plano para a baixa Pombalina", Eugênio dos Santos e Carlos Mardel, c. 1755 – fonte: *id., ibid.*, p. 191)

O plano adotado conferiu àquela porção da cidade uma distribuição racionalista de quarteirões estreitos, cercados em todo o seu perímetro por edificações com fachadas alinhadas com o traçado das ruas, configurando-se em blocos edificados com um "'saguão' ou vazio interior" (*id., ibid.*, p. 190). Os edifícios que os definiam abriam-se para as ruas através de um pavimento térreo, geralmente usado para o comércio e um, dois e até três pavimentos superiores residenciais, geralmente coroados por telhados contendo águas furtadas. As regras obrigavam também que as fachadas fossem marcadas por vãos uniformemente distribuídos tanto nas linhas horizontais quanto nas verticais.

O Rio de Janeiro herdou da metrópole a mesma prática construtiva na qual as edificações, ladeadas umas às outras, definiam blocos e quarteirões rigidamente alinhados pelas fachadas defronte às ruas (***figura 5***).

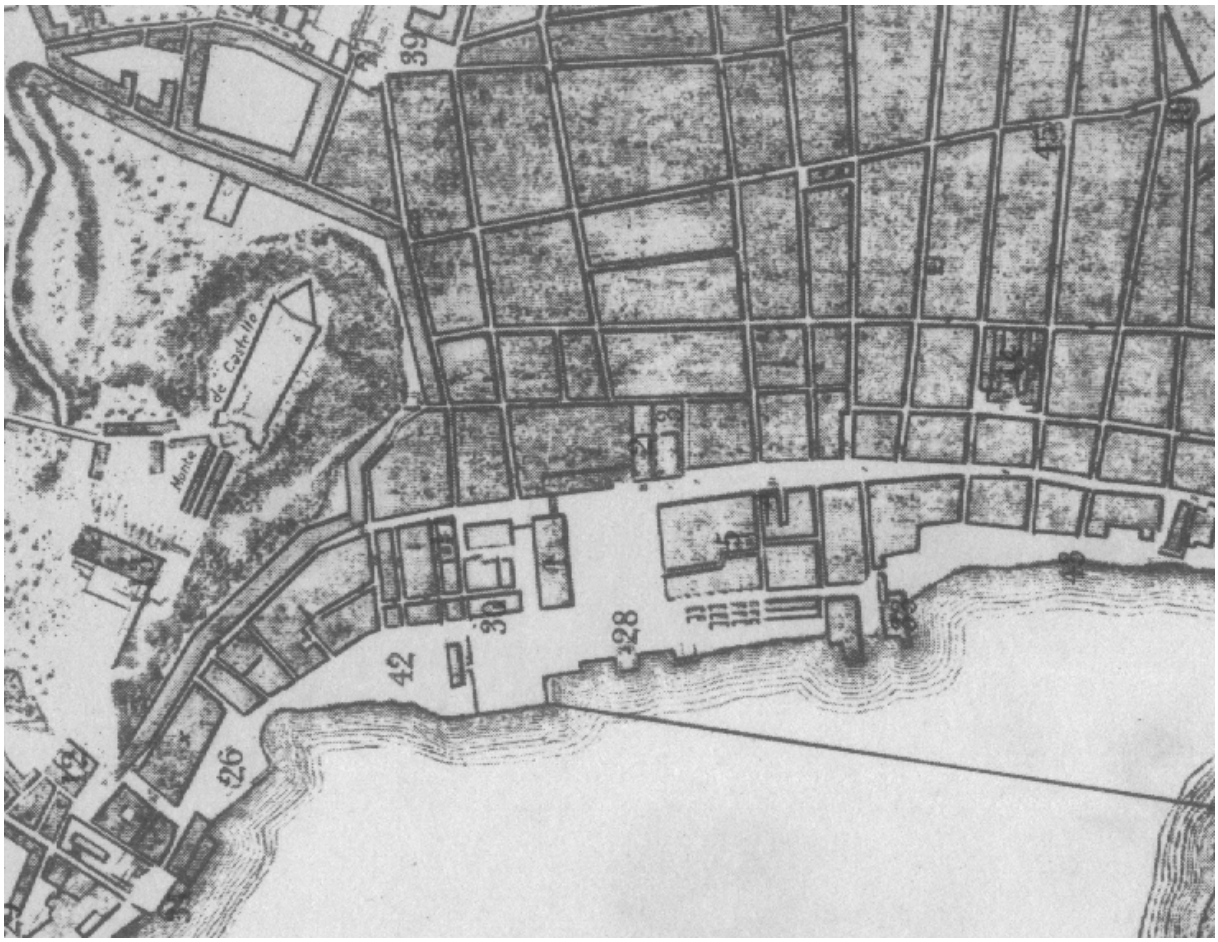


figura 5: No mapa da cidade do Rio de Janeiro de 1812 identifica-se a influência portuguesa no desenho das quadras, com implantação de edificações muito semelhante aos preceitos formais do urbanismo do Marquês de Pombal. Em primeiro plano situa-se o Largo do Paço.
("Planta da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro" – detalhe, Impressão Régia, 1812 – fonte: FERREZ, *op. cit.*, s.d., contra-capa)

A diferença formal entre os conjuntos da Baixa Pombalina e os do Rio de Janeiro consistia, sobretudo na altura total das edificações e na qualidade das construções (***figura 6***). No Brasil, edificavam-se casas térreas e sobrados sob arcaicas técnicas construtivas baseadas em mão de obra de escravos, nem sempre especializada. Esse processo resultou em edificações bastante rústicas, escoradas lateralmente umas às outras, cujas fachadas eram levantadas sobre a testada frontal do terreno, no alinhamento das calçadas. (REIS FILHO, *op. cit.*, p. 23 e 24).

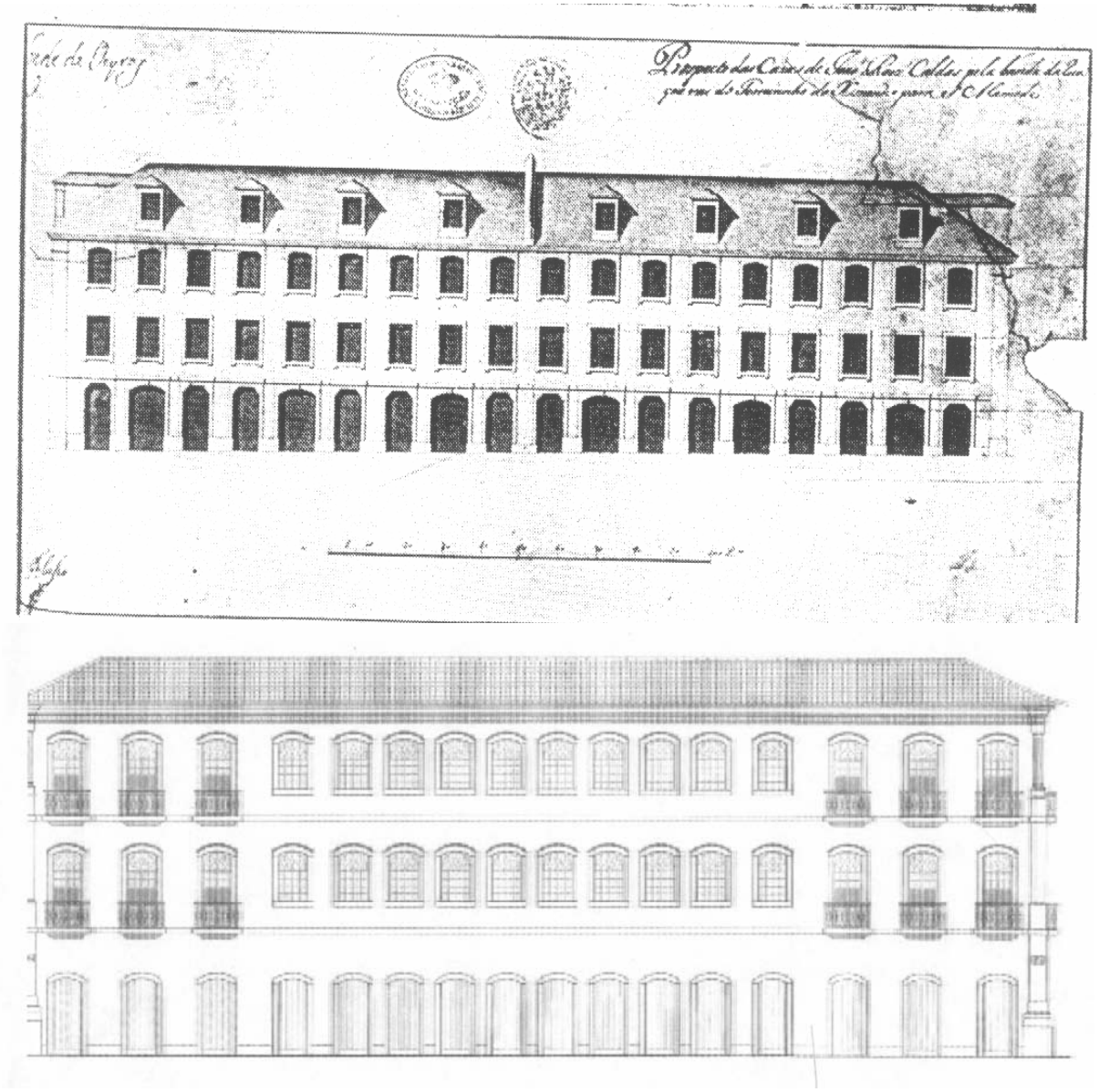


figura 6: Superior: “Fachadas normalizadas para os edifícios da Baixa” – detalhe, Eugênio dos Santos e Carlos Mardel, c. 1755 – fonte: LAMAS, *op. cit.*, p. 192
Inferior: Levantamento da fachada do conjunto da Rua Gonçalves Ledo, nº11, nos arredores da Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, s. d. – fonte: Projeto Monumenta – UEP Tiradentes

A espacialidade das ruas – semelhante a corredores – era determinada, portanto, pelos planos verticais das fachadas, e estas apresentavam uma distribuição uniforme de vãos com dimensões e quantidades padronizadas e extremo rigor no nivelamento das alturas dos pavimentos.

O espaço livre urbano do Rio de Janeiro do início do século XIX se manteve colonial em sua essência e neste cenário, caracterizado por ruas estreitas e arquitetura tosca, o carnaval do Entrudo acontecia em toda a sua plenitude. As novas configurações, tanto carnavalescas quanto urbanas, puderam ser sentidas somente

a partir do ano de 1808, após a chegada de D. João VI e sua corte. Robert Moses Pechman (2002) aponta o intenso esforço do Reino que aqui se instalou em transformar o cenário bárbaro das ruas em uma cidade civilizada, a partir dos ditames da nova ordem cortesã que deveria ser seguida e vivenciada por todos os súditos residentes em terras brasileiras. A mudança não deveria ser apenas na aparência do espaço, mas, fundamentalmente, essa nova postura teria que partir de uma alteração comportamental, onde a sociedade deveria olhar a realidade sob uma nova perspectiva. O Brasil desde então passaria a fazer parte de um mundo civilizado, e *civilização* traduzia-se na busca de uma nova atitude social e de um novo espaço urbano. Diz o autor:

> *Numa sociedade estreitamente vigiada e numa cidade cercada pela mata tropical e invadida por uma classe de "pequenos-tudo", aquela "escumalha" das ruas, "quase-vagabundos" que apenas sobreviviam da cidade, em tal sociedade, o rei D. João VI desembarcou com seu séquito de nobres, seus livros, suas carruagens, seus cetins, suas delicadezas, seus manuais de civilidade e, principalmente, seu projeto de constituir em terras cariocas a capital do Império português. Não era pouca coisa para aquela cidadezinha de 50 mil habitantes, com não mais que vinte ruas! Diante de tal hercúleo empreendimento e, mesmo, para que vingasse, era preciso, antes de tudo, reenquadrar aquela sociedade, redefinir suas formas de sociabilidade e reinscrever as existências que lhe davam vida num outro* script *que lhes apontasse um novo destino.* (*id., ibid.*, p. 15)

A sociedade local aos poucos tentava digerir a nova postura refinada e empenhava-se em renegar as feições do passado colonial, apesar de ainda guardar em sua essência, com todas as implicações sociais decorrentes, uma estrutura econômica alicerçada no escravismo, na exportação de matérias-primas e no consumo de bens manufaturados da Europa. Tentava-se, por conseguinte, construir outro cotidiano, que deveria ser retratado não só pelas atitudes particulares e públicas da população, mas também por meio de uma nova aparência para a cidade.

Não fora outra a intenção do Rei quando optou em patrocinar a vinda ao Brasil da Missão Cultural Francesa, que passou a ditar os novos parâmetros estéticos adotados nas construções da primeira metade do século XIX. Também as

edificações coloniais, com a intenção de se enquadrarem aos modelos de comportamento aplaudidos pela Corte portuguesa, incorporavam elementos arquitetônicos que remetiam a esse neoclassicismo incipiente. O desenvolvimento de novas técnicas construtivas, aliado à possibilidade de importação de diversos materiais de construções permitida pelas novas transações comerciais internacionais, determinou um processo de paulatina modificação da paisagem urbana carioca, através da "implantação de tipos mais refinados de construção, contribuindo desse modo para o abandono das velhas tradições coloniais." (REIS FILHO, *op. cit.*, p. 36)

As casas térreas e os antigos sobrados iam sendo substituídos por residências com porões altos, telhados escondidos por platibandas coroadas com vasos e estátuas, janelas de balcões e balaustradas. Porém, enquanto as fachadas se modificavam ao gosto da nova realidade estética, as edificações ainda submetiam-se à velha implantação ao longo do alinhamento da rua, já que a distribuição dos conjuntos de lotes e quarteirões ainda era a mesma, determinada pela antiga malha colonial.

A passarela do carnaval do século XIX – a já citada Rua do Ouvidor – como uma das principais vias de circulação da cidade, acompanhou essa evolução da paisagem urbana. Construíram-se novos prédios sobre um ou mais lotes, ocupando o espaço das antigas edificações que iam sendo demolidas, mantendo-se a configuração da quadra original, com os edifícios sempre estruturados no mesmo alinhamento dos vizinhos, lado a lado, sem afastamentos laterais.

As ruas da cidade aos poucos foram dotadas de calçamento e passeios laterais, como também a Ouvidor, que teve a sua pavimentação várias vezes alterada até 1857, quando recebeu o definitivo revestimento em paralelepípedos e o caimento central para melhor escoamento das águas. A rua possuía, segundo Ferreira da Rosa, perto de setecentos metros de extensão e uma largura, de acordo com Adolfo Morales de los Rios Filho, de aproximadamente seis metros e oitenta centímetros. (GOMES, 1980, p. 41)

As ruas estreitas dos tempos do Entrudo mantiveram-se com muitas das características morfológicas mesmo após a incorporação dos novos parâmetros arquitetônicos trazidos com a Corte. O espaço determinado pelos planos verticais marginais e pelo piso da rua manteve-se praticamente o mesmo, alterando-se somente nas soluções da arquitetura das fachadas, nas dimensões dos edifícios ao incorporarem dois ou mais lotes e no aumento do número de sobrados.

A obra *Uma rua chamada Ouvidor* (*id., ibid.*) apresenta, através da menção de diversas fontes, uma visão bastante ampla da expansão predial daquele espaço ao longo do século XIX. Segundo o autor,

> *Pelo lançamento para cobrança da décima urbana instituída pelo alvará do Príncipe Regente D. João, de 27 de junho de 1808, a Rua do Ouvidor contava 163 casas, 80 do lado direito e 83 do lado esquerdo, vindo do mar, isto é, próximo à atual Rua Primeiro de março. Tratava-se do 13º logradouro, em ordem decrescente, pelo número de prédios.*
> *Na extensão de 276 braças, passou a possuir 229 prédios, em 1829, segundo Walsh (*Notices of Brazil in 1828 and 1829*).*
> *Noronha Santos, comentarista do Padre Perereca, dá-nos o seguinte quadro:*
> *"Em 1862, a estatística levantada pela Recebedoria do Município da Corte coletou uma igreja – a Lapa dos Mercadores – e 162 prédios, sendo 116 de sobrado, 7 com sótãos e 39 térreos. Pertenciam ao governo 2 próprios nacionais, à Santa Casa de Misericórdia, 4 imóveis; a várias irmandades 31 e a particulares, 125. A grande diferença observada para menos em confronto com o ano de 1829, é explicável pelo aumento das fachadas dos prédios com as novas construções e o desaparecimento de alguns casebres térreos.*
> *Em 1877, a* Nova numeração da cidade*, de Curvelo Cavalcanti, mandada organizar pelo Dr. Antônio Ferreira Viana, quando presidente da Câmara Municipal, registrou 156 prédios: – 84 de um sobrado, 41 de dois sobrados, 1 de 3 sobrados e 30 térreos, – tendo ainda decrescido o total dos imóveis em razão das novas construções, abrangendo maior espaço das antigas fachadas.*
> *Em 1900 registrava a Prefeitura 156 prédios, 79 do lado da numeração par e 77 do lado ímpar, sendo de sobrados 151 e térreos 4. A numeração par terminava em 158 e a ímpar em 155".* (*id.*, *ibid.*, p.77)

O padrão das edificações da rua seguia o modelo adotado em toda a cidade: construções alinhadas pela testada das calçadas e quando não eram térreas, possuíam, geralmente, estabelecimentos de comércio ao nível da rua, com pé-direito

mais alto do que os outros pavimentos. Era esse corredor que anualmente abrigava, nos dias de carnaval, uma intensa batalha entre as manifestações festivas da plural população urbana, representadas pelo reincidente Entrudo e o carnaval elitizado das Grandes Sociedades.

"Esse beco, inferno de pose, de vaidade, de inveja", como adjetiva João do Rio em *A alma encantadora das ruas* (1999, p. 45), era o espaço desejado por todos os foliões que queriam participar dos três dias de festa. O desejo de extravasamento da alma era exposto naquela rua indiscriminadamente por pessoas de todos os níveis sócio-econômicos, com uma supremacia a cada ano maior dos modelos europeus de brincar o carnaval, produto direto da rédea-curta imposta pela polícia ante o Entrudo. Desse modo, as autoridades buscavam atender às exigências dos bons costumes imperiais e ao esforço na construção de uma imagem civilizada para a capital de uma nação que lutava por inserir-se no jogo do comércio internacional.

> *Era provável que do largo de São Francisco à Rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinqüenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e barulho. A atmosfera pesava como chumbo.* (*id., ibid.,* p. 226)

Essas palavras de João do Rio encontram-se em um texto que descreve uma de suas aventuras pelas ruas do Rio de Janeiro durante uma noite de carnaval na Rua do Ouvidor, nos primeiros anos do século XX. Quando o autor escreveu essas linhas, a *parisiense* Avenida Central já havia sido inaugurada. Contudo, a Ouvidor ainda guardava a sua mística capacidade de atrair a população para o carnaval. Entre "lança-perfumes, gargalhadas, risos, berros, uivos, guinchos", (*id.*, *ibid.*, p. 226) sufocado na multidão, o cronista carioca apresenta um retrato do que era o carnaval de ruas apertadas na virada do século, onde "um cheiro estranho, misto de perfume barato, *fartum*, poeira, álcool, aquecia ainda mais o baixo instinto de promiscuidade" (*id.*, *ibid.*, p. 227). A rua funcionava como um imenso salão de carnaval ao ar livre, onde tudo podia acontecer, onde todos se encontravam numa imensa brincadeira apreciada pelos que se encontravam nos bares e cafés, nas calçadas e debruçados nas janelas dos sobrados e das sedes de jornais e empresas

ali estabelecidas. Dessas mesmas janelas e calçadas assistia-se também aos memoráveis desfiles das Grandes Sociedades (***figura 7***).

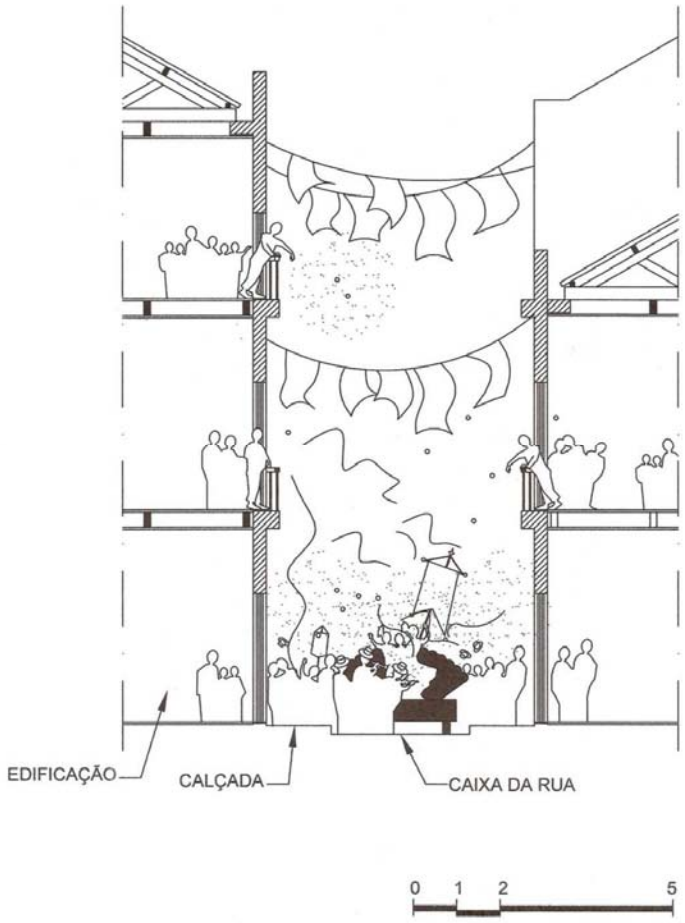


figura 7: Seção transversal da Rua do Ouvidor com o desfile das Grandes Sociedades. Ao longo da rua estreita, os carros de ideias divertiam o público, que festejava o "carnaval civilizado" com novos brinquedos: confetes e serpentinas importados da Europa. Desenho do autor.

Em horários previamente estabelecidos a multidão sossegava por algumas horas para permitir que as agremiações – cujas principais eram os Fenianos, os Democráticos e os Tenentes do Diabo – apresentassem seu universo onírico composto por carros de idéias, músicas e *pufes*.[6] Os desfiles estruturavam-se com base em carros alegóricos puxados por animais e eram concebidos para se adequar à estreiteza da Rua do Ouvidor e das ruas que lhe davam acesso. Naquela

[6] Os pufes eram "uma espécie de desafio guerreiro em versos que as sociedades atiravam umas às outras exaltando a si próprias e diminuindo o mérito das adversárias. Pufe era também o texto impresso que continha a descrição dos carros alegóricos em desfile." Ver: MORAES, *op. cit.*, p. 61 a 69.

passarela eram julgados em concursos promovidos pelos jornais e o público, atraído pelo evento, consumia nos bares e estabelecimentos comerciais dos patrocinadores que assinavam os *livros-de-ouro* [7] das entidades carnavalescas.

A Rua do Ouvidor mostrou-se topologicamente adequada também às brincadeiras do Entrudo, pois, dos vãos das janelas, distantes dos vizinhos da frente em pouco mais do que seis metros, eram fáceis os ataques de limões de cheiro e esguichos d'água. A grande artéria do século XIX configurava-se como um imenso salão de festas ao ar livre, capaz de abrigar milhares de pessoas entre os seus planos de fachadas.

Sob a ótica da morfologia urbana, depreende-se que a festa ali perdurou radiante por todo o século XIX, não somente em função daquele espaço concentrar interesses sociais, políticos e econômicos, mas também por ser um importante eixo de ligação entre a região do Paço Imperial e o interior da capital, em direção ao Campo de Santana, à estação de trens e ao Paço de São Cristóvão.

Além disso, o antigo Desvio do Mar[8], como uma perfeita passarela, unia dois espaços importantes para a organização logística do carnaval das Grandes Sociedades. Esses espaços eram em um extremo a Rua Direita, mais larga e perpendicular ao eixo do desfile e no outro, o Largo de São Francisco, ou seja, espaços que tinham a capacidade de abrigar o volume de pessoas e alegorias que participavam da festa.

É importante frisar que ao longo do presente estudo não se encontrou nenhum registro da direção dos desfiles das Grandes Sociedades. Tudo leva a crer que os mesmos aconteciam nos dois sentidos da Rua do Ouvidor, ora da Rua Direita em direção ao Largo de São Francisco, ora no sentido contrário. De qualquer modo, esses dois espaços eram fundamentais para que o evento pudesse acontecer. Seriam eles, simultaneamente, locais de concentração e de dispersão dos elementos formadores dos préstitos. Havia também a assistência. Como sem público não há espetáculo, dificilmente os alegres desfiles que marcaram tão espetacularmente a vida cultural do Rio de Janeiro do século XIX ocorreriam sem os

---

[7] Os livros de ouro eram cadernos onde os comerciantes marcavam as suas doações em dinheiro com o objetivo de financiar os carnavais das sociedades carnavalescas. Estas, por sua vez, viam-se obrigadas a desfilarem pelas ruas onde se localizavam os estabelecimentos comerciais dos seus "patronos" para que os mesmos se beneficiassem com o consumo empreendido pelas multidões de foliões que por elas eram atraídas. (CUNHA, *op. cit.*, p. 148)

[8] Para os detalhes sobre os diversos nomes que teve a Rua do Ouvidor ao longo de sua história, ver: GERSON, 3ª ed., p. 47 a 56 e GOMES, *op. cit.*, p. 12 a 22.

espaços marginais ao eixo de setecentos metros que abrigavam a assistência, ou seja, as calçadas, as soleiras e os balcões.

A partir do início do século XX o carnaval e o seu espaço de manifestação, bem como toda a vida urbana do Rio de Janeiro, iriam modificar-se profundamente, pois aos cariocas foi disponibilizado um espaço livre urbano que se apresentou como um novo paradigma cenográfico para a festa, ou seja, a Avenida Central. Paralelamente, a descentralizada Praça Onze de Junho constituiu-se como incontestável núcleo seminal das Escolas de Samba, a mais espetacular manifestação carnavalesca até hoje concebida nos trópicos de São Sebastião.

Os territórios da festa no início do século XX

As reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro na virada do século XX alteraram profundamente a distribuição territorial da vida social dos habitantes. Se de um lado, na zona sul da cidade e nos arredores da Avenida Central[9], foi demarcado um espaço exclusivo para as elites, de outro, nas cercanias dos morros do Centro e nos subúrbios, conformou-se uma região que acolheu grande parte da população de baixa renda. Essas pessoas eram principalmente herdeiros da chaga do escravismo e imigrantes pobres de várias partes do Brasil e do exterior, muitos deles expulsos pelas obras do centro da cidade.

A relação dessa população com os novos espaços construídos era restrita às relações de trabalho. Normalmente o papel que lhes cabia era o de empregados portuários, do comércio ou como domésticos das residências dos mais abastados. Nos horários livres dedicados à família, aos cultos religiosos e ao lazer, foram obrigados a encontrar o seu próprio espaço para se manifestar, bem longe da *Paris tropical*. A avenida e seus arredores haviam sido concebidos exclusivamente para o desfrute da elite e eram negados aos que não eram considerados adequados, social e economicamente.

Ocorreu então, por parte daquele contingente esquecido pelo poder público, um movimento de procura por um lugar na cidade que pudesse se configurar como local

[9] Em 12 de fevereiro de 1912, a Avenida Central passou a denominar-se Avenida Rio Branco em homenagem ao Barão do Rio Branco, falecido dois dias antes.

de abrigo de suas relações socio-culturais, onde os indivíduos pudessem manejar seus “códigos comuns” (MAGNANI e MORGADO, 1996, p. 182) com alguma liberdade. Assim, ao conseguir apropriar-se de áreas afastadas do território da elite, tal grupo demonstrou, apesar das limitações sociais que lhes eram impostas, o “legítimo exercício da cidadania na disputa por um espaço urbano” que se revestia de uma “qualidade essencial: a de, no desfrute de uma forma de lazer, sentir-se pertencer a um lugar e reconhecer-se no tempo”. (*id.*, *ibid.*, p. 179). O local eleito para essas práticas sociais coletivas, traduzidas essencialmente através da música, dos ritmos e dos rituais religiosos africanos encontrava-se principalmente na Praça Onze de Junho[10], pelos motivos que serão descritos a seguir.

De *Pequena África*, como foi batizada pelo compositor Heitor dos Prazeres (COSTA, *op. cit.*, p. 201) era chamada a área do entorno da Praça Onze, nas portas da região conhecida como Cidade Nova, para onde grande parte dos antigos residentes do centro se dirigiram em busca de novas opções de moradia. O lugar definia-se espacialmente como um pólo de confluência da maioria das ruas que serviam de acesso aos núcleos habitacionais das cercanias, estabelecidos nos morros da Providência, do Pinto e de São Carlos e na trama de ruas do bairro do Estácio de Sá.

O poder agregador da região determinou que aos poucos se consolidasse um importante centro onde puderam ser cruzadas as matrizes culturais que no futuro dariam origem ao samba, tanto como gênero musical quanto como celebração carnavalesca. Era nos arredores da Praça Onze, ao lado de inúmeras cervejarias, bordéis e clubes dançantes como a Kananga do Japão e o Clube dos Artistocratas da Cidade Nova, que localizava-se a casa da lendária Tia Ciata, uma importante líder negra em cuja residência eram promovidos encontros de música e candomblé. Ali nasceram muitos dos ranchos carnavalescos que desfilavam pelas ruas do Rio e também o primeiro samba gravado da história da música brasileira: *Pelo telefone*, de Donga, em 1917. Aquele território consolidou-se, portanto, como um pólo da cultura popular, bem diferente do centro elitizado recém construído das avenidas Central e Beira Mar.

[10] A praça foi batizada como Onze de Junho em homenagem à vitória da esquadra brasileira na Batalha Naval do Riachuelo, na Guerra do Paraguai, fato que se deu nesta data, em 1865.

A geografia do carnaval configurada neste início de século, portanto, caracterizou-se pela descentralização da festa, em função da nova realidade urbana e social. Assim como a cidade, a brincadeira dos quatro dias de Momo dividiu-se em duas realidades distintas: a da Avenida Central, onde o carnaval buscava estruturar-se para ter uma aparência comportada e elegante e a da Praça Onze, onde os negros, mestiços e brancos pobres construiram a sua própria festa de acordo com os seus códigos e valores. Esta festa, ainda naquele século, iria suplantar em beleza e sofisticação a outra, da elite, tornando-se um dos mais sólidos símbolos da cultura nacional.

Encontra-se na historiografia carioca o relato de inúmeras formas de brincar o carnaval na virada do século XX. Ainda no final do XIX, testemunhou-se uma grande pulverização do carnaval brincado nas ruas, espalhando-se em múltiplos festejos por vários bairros do território da capital, que, nesse momento, já se encontravam interligados pelos trilhos dos bondes e trens, amplamente utilizados pelo público carnavalesco:

> *Carros extraordinários eram colocados em todas as linhas durante as noites da semana gorda; sábado, domingo, segunda e terça-feira. Alguns dias antes já vinha o diretor da Companhia de Carris Urbanos noticiando ao povo a mudança de tráfego e o aumento de carros para servi-lo.* (MORAES, 1987, p. 90)

Nos anos de 1896 e 1898 noticiou-se uma grande aglomeração de foliões *chics* no *logradouro do bom-tom*, como era conhecido o Largo do Machado e em 1897, a prefeitura providenciou palanques e coretos para a praça principal de Madureira, quando a população suburbana, divertindo-se no próprio bairro, provocou certo esvaziamento no carnaval da Rua do Ouvidor.

Naquele momento, o carnaval havia se tornado um evento tão abrangente que suas diversas manifestações espalhavam-se por todo o Centro, lotando a região a partir de pontos específicos como o Largo do Rocio (Praça Tiradentes), o Paço, a Lapa, a Praça da República (Campo de Santana) e a própria Rua do Ouvidor, que aos poucos perdia a majestade de outros tempos.

Não fosse a abertura da Avenida Central, em 1905, talvez o carnaval tivesse tomado outros rumos e formas, ocupando outros logradouros públicos pela cidade.

Constata-se, contudo, que a nova avenida revestiu-se de um forte fator de centralidade para a festa, registrando-se já em seu segundo carnaval (1907) um impressionante contingente de foliões, chegando a abrigar, nos quatro dias de folia, perto de 500 mil pessoas ao longo dos seus quase dois quilômetros de extensão (*id.*, *ibid.*, p. 94) (***figura 8***).

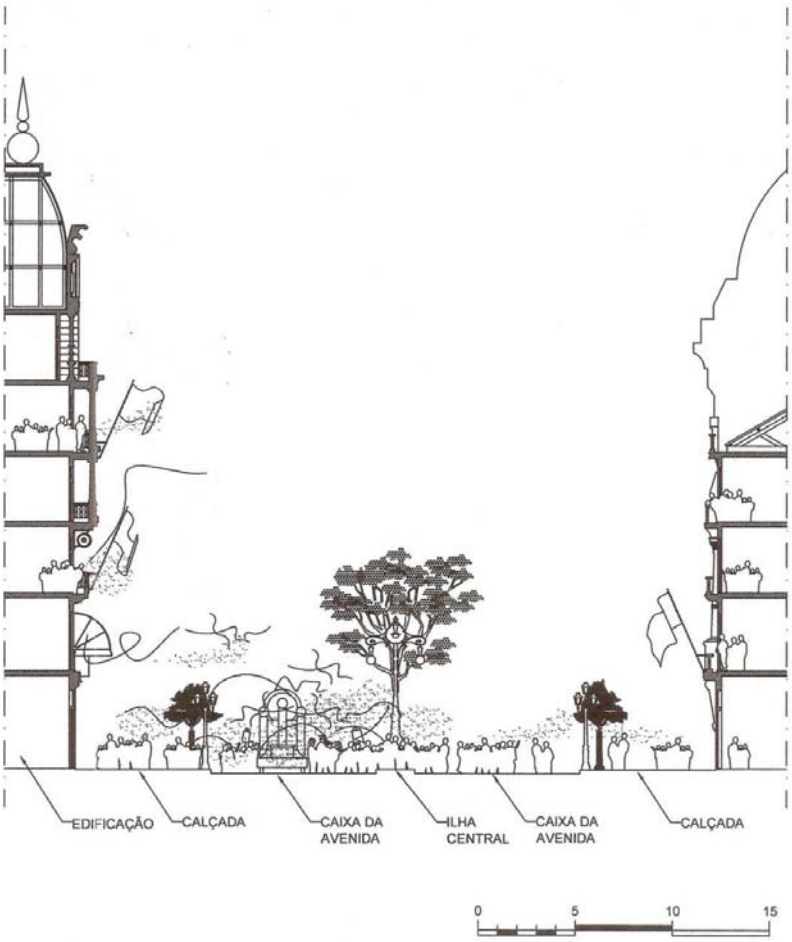


figura 8: Seção transversal da Avenida Central com o desfile das Grandes Sociedades. No novo cenário do carnaval os desfiles tiveram que se adaptar à largura da avenida e à ambiência *belle époque* de suas fachadas ecléticas. Desenho do autor.

O grande bulevar abriu-se cortando a Rua do Ouvidor, simbolicamente violentando-a, como se constata pelas palavras publicadas em 1905 na Revista *Kósmos*: “Sobre teu destino pesa a melancolia das dinastias que se extinguem. A avenida já te ofusca”. (REVISTA KÓSMOS, *apud.* NOSSO SÉCULO, 1980, p. 42)

O Rio de Janeiro passou a dispor de um cenário completamente inédito para os seus eventos mais importantes. A partir daquele momento e ao longo de todo o

século que iniciava, todas as festas, as apresentações oficiais, as manifestações políticas e os protestos populares se utilizariam da avenida. Com o carnaval não seria diferente. Porém, mais uma vez, membros e representantes da intelectualidade e da elite nacionais procuravam manter a festa dentro de padrões controlados e empenhavam-se na promoção de um carnaval à altura do novo espaço urbano, adequado às suas formas, luzes e símbolos.

Assim sendo, as Grandes Sociedades tiveram que se adaptar em magnitude à nova geometria oferecida pela Avenida Central, já que para lá se transferiram todas as atenções do carnaval da cidade. Os desfiles desses clubes carnavalescos, eleitos como exemplo de carnaval civilizado e livre das selvagerias de outrora, tinha sua festa baseada em belas alegorias sobre rodas que acompanhavam os músicos e sócios nas ruelas centrais. Entretanto, com os novos carnavais da Avenida Central a realidade se modificou. As Sociedades, que tanto lutaram pela Abolição da Escravatura e pela República, haviam perdido muito do seu charme e apreço popular e naquele momento não mais apresentavam as alegorias com as críticas que tanto sucesso faziam no passado. Ao contrário, passaram a apoiar o novo regime republicano e perderam vários dos seus associados e patronos.

> *Além do mais, os carros alegóricos tinham de ser gigantescos para não "desaparecer" na escala parisiense da avenida Central e os préstitos teriam de assumir as dimensões de um grande espetáculo, consumindo um "arame", gíria que designava o dinheiro indispensável à montagem cenográfica dos desfiles, que já não se obtinha facilmente.*
>
> *Em ciclo minguante, as Grandes Sociedades deveriam ainda adaptar-se às dimensões da nova avenida, cuja inauguração inviabilizou seu tradicional passeio pelas ruas estreitas do centro antigo [...]. Assim, os comerciantes das antigas ruas transversais não assinavam mais os Livros de Ouro – e os da avenida Central não precisavam fazê-lo, pois detinham o monopólio do novo espaço carnavalesco. Encurraladas pela modernidade, as sociedades foram enfraquecendo já na primeira década do século XX, até chegar ao ponto de mendigar favores do poder público. Mas, quando começava o bota-abaixo, elas ainda não desconfiavam do futuro próximo e*

pareciam eufóricas com as reformas sob cujos escombros acabariam enterradas. (CUNHA, *op. cit.*, p. 148 e 149)

A forma idealizada para o carnaval dos novos tempos, portanto, ainda estava por se configurar em vista do fato de as Grandes Sociedades já não causarem tanto furor como em anos anteriores e as antigas manifestações da *selvageria* carnavalesca serem compulsivamente reprimidas pela polícia, tornando-se restritas a poucas ocorrências espalhadas pela cidade.

As opções que começavam a se esboçar – e que fique bem entendido que estas e todas as anteriores ocorriam simultaneamente por todo o Rio de Janeiro – marcaram também a sua época por suas peculiaridades e ganharam força com o enfraquecimento popular das Grandes Sociedades. Eram os Cordões e os Ranchos que, em grande número, tomavam conta dos espaços físicos e afetivos deixados vagos pelas manifestações anteriores.

A grande era dos Cordões ocorreu nos primeiros anos do século XX. Eram grupos originários dos antigos Cucumbis e Vassourinhas[11] e contavam com a presença de mascarados, palhaços abre-alas, figurantes fantasiados de reis e rainhas, porta-estandartes luxuosos e músicas marcadas por percussão, em cadência apropriadas para suas competições de dança. Caracterizavam-se por serem extremamente violentos em função das rivalidades despertadas pelas disputas, daí a necessidade de autorização policial para desfilarem. Em 1902 a polícia licenciou 200 deles e o dia de seus desfiles era a segunda-feira gorda, marcada por muito batuque e confusão.

Desapareceram do cenário carnavalesco em 1911 por sua incompatibilidade entre o bom-tom da avenida – e tudo que ela representava – e o caráter bárbaro de suas exibições. Posteriormente foram retomados alguns de seus elementos em 1918, com a fundação do definitivo Cordão da Bola Preta, mantendo-se ativo até os carnavais da atualidade. (MORAES, *op. cit.*, p. 101 a 111)

Mais comportados que os cordões – e por esse motivo credenciaram-se para participar irrestritamente das festas da avenida – os ranchos carnavalescos proporcionavam ao público desfiles cuja beleza de suas fantasias e seus cantos, harmonia das orquestras de corda e sopro, e singeleza de suas coreografias marcaram a história da festa com lirismo e estrema popularidade. Nasceram nos

[11] Cucumbis eram manifestações carnavalescas baseadas em "dança dramática com cortejo e coreografias guerreiras" (HOUAISS, *op. cit.*) e Vassourinhas eram grupos formados predominantemente por imigrantes nordestinos que se apresentavam ao som de orquestras de frevos.

redutos baianos dos bairros portuários da Saúde, Gamboa e Santo Cristo e arredores do Morro da Conceição e abrigaram-se entre as manifestações carnavalescas como desdobramento dos folguedos negros das festas de reis. O grupo pioneiro chamava-se Rei de Ouros, fundado pelo baiano Hilário Jovino Ferreira e muitas das suas sedes localizavam-se nos arredores da lendária Pedra do Sal, próxima à Praça Mauá.

Apesar de terem nascido entre os mais pobres, as agremiações faziam sucesso em todas as camadas sociais e disputavam concursos promovidos pela imprensa, que os prestigiava com premiações e publicações elogiosas, levando o mais famoso deles, o Ameno Resedá a desfilar em 1911 para o Presidente Hermes da Fonseca nos jardins do Palácio Guanabara. Desfilavam tanto em ruas próximas à Praça Onze e na Avenida Central, embalando os espectadores com suas marchas-ranchos. Sobreviveram até a década de 1960 e cederam aos carnavais das Escolas de Samba personagens fundamentais, tais como o mestre-sala, a porta-bandeira e os mestres de harmonia. (*id.*, *ibid.*, p. 112 a 119 e COSTA, *op. cit.*, p.65 a 75)

As múltiplas representações da festa do carnaval indicavam dezenas de possibilidades e nenhuma definição concreta quanto à expressão formal que melhor se adequasse à cidade, às autoridades e aos foliões.

> *Era um momento em que não se sabia muito bem quais os limites entre o aceitável e o desejável tanto no carnaval das ruas como no da política – e, neste último caso, os riscos decorrentes da ampliação da cidadania pareciam incomodar as elites patriarcais recém-ingressadas nas regras republicanas.* (CUNHA, *op. cit.*, p. 155)

Contudo, em meio às indefinições sobre qual seria o carnaval ideal para a avenida e para os novos tempos republicanos, surgiram como resposta aos anseios e desejos da elite carioca a perfeita representação de tudo aquilo que o bulevar simbolizava: o Corso e as Batalhas de Confete, que se encaixavam como uma luva ao espaço *belle époque* disponível. A moda dos desfiles automobilísticos pela Avenida Central teve origem em 1907, por conta de um passeio no qual o Presidente Afonso Pena e suas filhas fizeram em um fim de tarde de fevereiro com o objetivo de assistir os folguedos carnavalescos das janelas do edifício da Comissão Fiscal das Obras do Porto. Logo depois vários outros carros repetiram o mesmo passeio e inauguraram a

mais nova forma de se brincar o carnaval. Os domingos de carnaval do corso tornaram-se programa imperdível para os foliões que, em grupos, desfilavam em seus carros de capotas arriadas fantasiados de dominós, pierrôs e colombinas.

A festa dos ricos manteve-se por aproximadamente duas décadas, até desaparecerem no início da década de 1930[12]. A assistência, das calçadas e janelas ecléticas, cobria as carreatas com confetes e serpentinas, criando em vários pontos da avenida oceanos de papel picado e pesados emaranhados de fitas coloridas. O Corso ocupava toda a via e estendia-se pela Beira Mar até Botafogo, nas famosas batalhas de confete em que as famílias da elite carioca mostravam-se umas às outras, competindo entre si através de suas fantasias luxuosas e seus carros reluzentes. Tratava-se de um evento exclusivo para a classe mais abastada da capital e era aplaudida pelas autoridades por ser considerada um dos modelos ideais para o carnaval que se queria, definitivamente, bem-educado.

O que ocorreu, contudo, ao final da década de 1920 iria transformar por completo a configuração da festa para sempre, substituindo paulatinamente todas as outras manifestações. Nascia em 1928 – ironicamente naquela região para onde a Avenida expulsou a *vergonha da capital civilizada* – a primeira Escola de Samba, marcando o início da história da principal e definitiva configuração do carnaval do Rio de Janeiro.

A forma do carnaval na Praça Onze

As estruturas carnavalescas são intimamente dependentes em sua configuração da espacialidade urbana na qual se exibem. Em todos os eventos carnavalescos ao ar livre – pelo menos no Rio de Janeiro – verifica-se, portanto, que a festa se desenvolve radial ou linearmente, ajustando-se a ruas, avenidas, praças e largos. Ou seja, os carnavais da Praça Onze e da Avenida Central desenvolviam-se de duas maneiras diferentes, não só em função das realidades sociais que envolviam esses dois lugares, mas também devido às estruturas morfológicas determinadas

[12] A historiografia levanta suposições quanto aos motivos que levaram o corso a desaparecer do cenário carnavalesco. Entre esses motivos, são enumerados: a mudança dos modelos automobilísticos, de *landaus* de capota alta para carros fechados; a dificuldade do tráfego, em função do aumento do número de veículos na cidade; os estragos provocados pelo aquecimento dos motores obrigados a trabalharem em marcha lenta e até o aumento do preço do combustível. Ver: MORAES, *op. cit.*, p. 127

pelas suas configurações espaciais, respectivamente, ou como núcleo centrípeto, ou como eixo reto.

O conjunto de eventos que sucediam na Praça Onze pode ser entendido como um exemplo de festa de configuração radial, enquanto eram lineares as apresentações ao longo das avenidas e ruas da cidade. Contudo, a despeito dessa diferença morfológica, a vocação do carnaval carioca para se apresentar em forma de desfile estava presente nas duas conjunturas, embora de diferentes modos. Se na praça, os préstitos a utilizavam como espaço de concentração, era sobre o próprio elemento *avenida*, entendido como uma linha contínua, que os desfiles definiam a direção do percurso a vencer diante do entusiasmo dos espectadores. Até configurar-se como praça arborizada no governo imperial, ganhar um chafariz de mármore de autoria de Grandjean de Montigny e receber o nome definitivo em homenagem à Batalha do Riachuelo, o espaço da Praça Onze de Junho era uma área de servidão pública chamada de Rocio Pequeno. "Formava ela um quase quadrado entre as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio num sentido e Santana e Marquês de Pombal noutro" (GERSON, *op. cit.*, p. 189). O desenho da planta mostrava um planejamento de jardins extremamente formal, com o chafariz cercado por canteiros geométricos no centro do retângulo, este marcado em seu perímetro por arborização de casuarinas. Os quatro cantos da praça, originalmente chanfrados a 45°, tornaram-se arredondados anos depois. Era um local importante na malha urbana da cidade imperial, pois localizava-se no prolongamento do caminho entre a Quinta da Boa Vista e o Paço Imperial, nas proximidades do *core*[13] determinado pelo Campo de Santana. Constituiu-se em ponto final da linha norte da Companhia de Gôndolas Fluminense, onde carros de tração animal o ligavam ao Largo do Moura, este aos pés da ladeira da Misericórdia, próximo ao *core* do Paço[14]. Era um ponto referencial que marcava um dos extremos urbanizados do centro da cidade, a partir do qual, em direção à zona norte, iniciava-se a grande área de mangais de São Diogo, Santa Teresa e Catumbi. Cercava-se de casas térreas e sobrados com

[13] Kevin Lynch, em seu livro *A imagem da cidade*, define *core* como "um tipo especial de *nó*, por atuar como foco ou epítome de um *distrito* sobre o qual irradia sua influência e para o qual é símbolo." (SISSON, 1986, p.81) Os *nós* seriam pontos estratégicos da malha urbana nos quais o observador pode ingressar e que atuam como fatores de polarização direcional e os *distritos* ou *bairros* são entendidos como sendo áreas urbanas reconhecíveis por alguma característica que lhe seja peculiar.
O autor define também outros três elementos: *marcos* (referências visuais utilizadas por observador externamente situado), *caminhos* (canais ao longo dos quais o observador pode movimentar-se) e *limites* (elementos lineares não passíveis de serem considerados como *caminhos*). Ver LYNCH, 1997

[14] Para detalhes sobre o centro da cidade no Império, ver SISSON, *op. cit.*

movimentado comércio à beira da rua, marcado sobretudo pela grande concentração de imigrantes italianos e judeus e pelos usuários da linha de bonde. Ainda na segunda metade do século XIX, ergueu-se por ordem de D. Pedro II, em frente à praça e de costas para o mangue, uma escola em prédio neoclássico chamada São Sebastião, adquirindo aparência de significativo monumento na composição da paisagem criada no entorno do lugar.

No início do século XX a área entrou no rol de obras do Prefeito Pereira Passos, como prosseguimento das intervenções no canal do mangue. Foram retiradas as casuarinas que impediam a visão da perspectiva das palmeiras recém plantadas nas margens do novo canal e remodelou-se a praça, dando-lhe nova iluminação e um desenho com canteiros mais simplificado. Nessa mesma época, as cercanias começaram a ser ocupadas pela população que perdera suas residências com as obras de abertura da Avenida Central e estruturaram-se em importante núcleo para o desenvolvimento de expressões culturais fundamentais para a cultura carioca.

A Praça Onze, como núcleo central de um vale, configurou-se para os moradores da região como o lugar do "encontro, da permanência, dos acontecimentos, de práticas sociais, de manifestação de vida urbana e comunitária e de prestígio" (LAMAS, *op. cit.*, p. 102), tanto em função de suas especificidades de localização e estruturação da malha urbana como importante ponto de comércio, bondes e núcleo de interseção entre o Canal do Mangue e o Centro.

A qualidade desse lugar, na condição de elemento morfológico estruturador da paisagem e do organismo urbano, cercou o espaço de atributos que o consolidaram como centro ao mesmo tempo concentrador e irradiador da festa do carnaval que ali ocorria na primeira metade do século XX. Os eventos promovidos pelos freqüentadores da praça e de suas casas noturnas, sobretudo pela comunidade negra – rodas de samba e de capoeira, batucadas e festas ao som do maxixe, do chorinho, da polca e do *shotish* – marcaram para sempre a vida festiva e musical da cidade, concentrando-se na praça e dali dispersando-se pelas ruas do centro nos dias de carnaval.

A praça, portanto, servia como um receptáculo contentor (***figura 9***) de um caldo de cultura em crescente ebulição que conseguiu, principalmente pela riqueza de suas matrizes culturais negras, espalhar-se por toda a cidade num grande movimento de conquista através do lúdico e da festa, fenômeno este que se deu mais intensamente a partir da década de 1930, com o advento das Escolas de Samba.

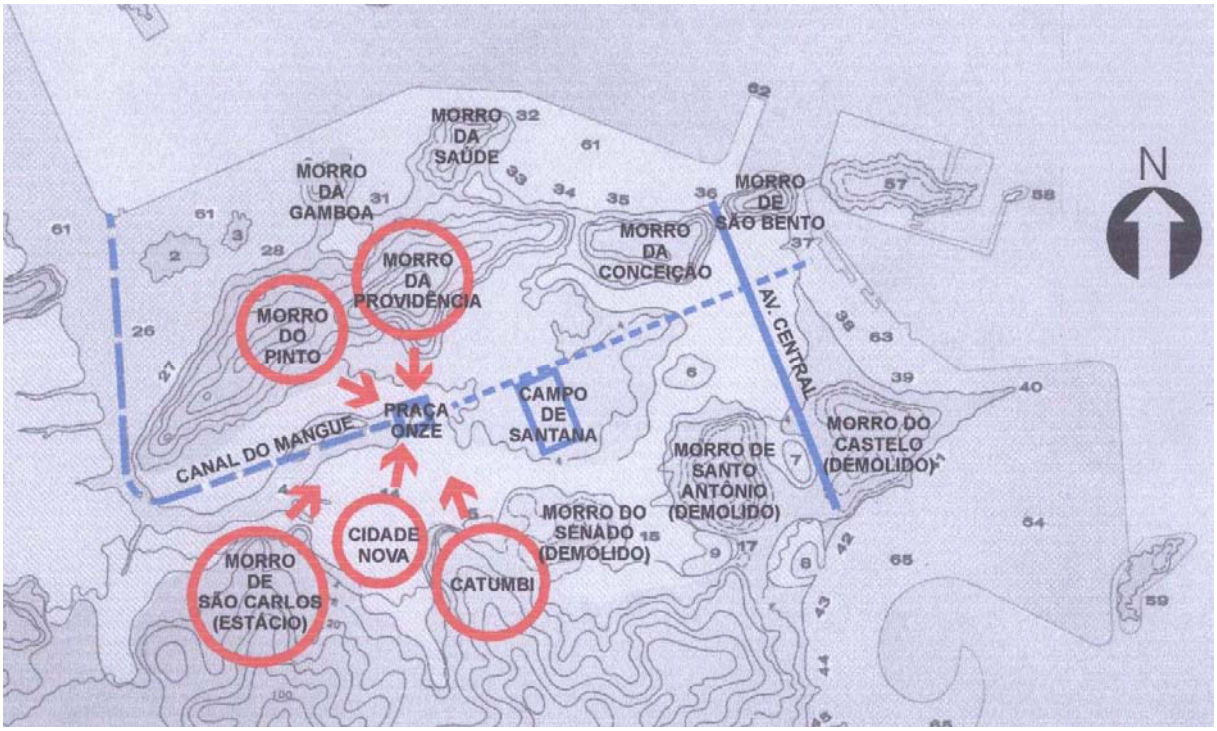


figura 9: A população pobre expulsa do Centro em conseqüência das obras do Prefeito Pereira Passos elegeu como novas opções de moradia os terrenos desvalorizados próximos a seus locais de trabalho. Dessa forma, passou a ocupar áreas alagadiças e morros a oeste do centro da cidade, ao redor da região da Praça Onze de Junho, no início do Canal do Mangue. A praça, que já era um importante centro comercial habitado por imigrantes judeus e italianos foi se tornando o ponto de encontro das comunidades do entorno.
No mapa, vê-se a localização da Praça no vale configurado pelos aclives habitados da região, incluindo os morros demolidos.
(Desenho do autor sobre mapa *Áreas conquistadas ao mar, às lagoas e alagadiços* – fonte: BARREIROS, Eduardo/IHGB, 1965, prancha nº 22)

Até essa época, o carnaval dos negros manteve-se confinado no espaço que lhe era permitido pelo poder público e pela nova geografia urbana, irradiando-se em movimentos pulsantes dentro dos seus limites territoriais. Além de área de concentração de onde partiam os préstitos carnavalescos, "a praça era uma espécie de *palco*[15] onde (os negros) exibiam suas condições, não só como aglomerado de pessoas de um determinado morro, mas individualmente, também. O dom de cada um, criativo na música." (HERCULANO, 1983, p. 4) E era para lá que os componentes dos Ranchos, dos Cordões e das primeiras Escolas de Samba voltavam após encerrarem suas apresentações carnavalescas em outros espaços da cidade.

O folião carioca que não pertencia claramente a nenhum grupo específico, diante do dilema entre assistir aos folguedos *chics* do Corso da Avenida Central ou entregar-

[15] Grifo meu.

se à animação interminável das festas da Praça Onze optava pelo espaço com o qual mais se identificava. Essa prática gerou uma rica troca de experiências humanas, importantes para a divulgação da cultura dos menos favorecidos, como se pode verificar a partir do relato do artista plástico Alfredo Herculano sobre os carnavais dos anos de 1920:

> *...de maneira que eu largava o corso e andava até a Praça para ver aquele pessoal. Uns primos meus, com quem costumava brincar o carnaval, estranhavam que eu deixasse a Avenida, com seu corso deslumbrante, e fosse para a Praça Onze ver crioulo. Vocês já foram lá? Ouviram o samba de lá? "Nunca fui nem quero ir!" E eu ia sozinho. O preconceito era por causa da raça. A maioria era negro, mulato. A mestiçagem toda.* (*id., ibid.,* p. 2*)*

A forma do carnaval na Avenida Central

O carnaval do outro espaço festivo, a Avenida Central, foi elitista desde a sua inauguração. A paisagem por ela determinada, morfologicamente construída como passarela de sonhos e desejos da classe alta republicana, ao abrigar entre suas fachadas requintadas os desfiles elegantes dos Corsos, as Batalhas de Confete e o comportado bailado dos Ranchos, confirmava novos modelos de manifestação adequados estética e filosoficamente ao cenário cosmopolita dos novos parâmetros socioeconômicos da República.

No espaço definido pela avenida estavam presentes todos os elementos simbólicos do novo regime e, por conseguinte, a festa carnavalesca empenhou-se na reestruturação de suas formas e atitudes para que fosse permitido o seu ingresso naquele novo cenário. O espaço de inspiração *haussmaniana*, configurado pelo grande bulevar arborizado, largo e retilíneo e as rótulas articuladoras da Beira Mar e da Praça Mauá, conjugava-se com o ecletismo dos prédios em uma tripla setorização de seus conjuntos: entre a Beira Mar e a Rua São José, edificaram-se os prédios públicos, os institutos e associações de ensino e beneficentes; no setor

médio, entre a São José e a Rua General Câmara estavam localizadas as confecções, confeitarias, jornais e bancos e finalmente o terceiro conjunto, terminando na Praça Mauá, destinado ao comércio de exportação e importação e às instituições financeiras afins.

O grande "sabá arquitetônico", chamado assim por João do Rio na época de sua inauguração, resumia através de suas formas e aparência, suas fachadas e seus prédios altos – obrigatoriamente construídos sob os valores do ecletismo – a filosofia do "enobrecimento da técnica com finalidades artísticas" (BENJAMIN, 1955, *apud.* PATETTA, 1984, p. 245), onde o espaço público deveria servir como "representação do estado constitucional moderno" (SAMONA, 1976, *id. ibid.*, p. 245). A avenida, saudada como o marco divisório entre o Rio colonial e imperial e o Brasil moderno, apresentava-se nova e reluzente para todos os grandes acontecimentos nacionais e, como não poderia deixar de ser, também para o carnaval.

A geometria da Avenida funcionou desde o princípio como uma enorme passarela por onde os desfiles carnavalescos se desenvolviam. As suas festas eram, portanto, do tipo linear, onde os préstitos – com orquestras, carros alegóricos, corais e fantasias – e as carreatas dos Corsos eram assistidas pelo público comum no nível das calçadas e por sobre privilegiados balcões e janelas dos prédios marginais ao bulevar. As largas calçadas, ornadas com jambeiros e mosaicos portugueses, podiam abrigar muito mais gente do que nas ruas estreitas de outrora e os desfiles aconteciam nos dois sentidos da avenida, entre o obelisco da Beira Mar e a Praça Mauá.

O Corso ocupava as duas mãos da artéria, divididas pelos canteiros centrais ornamentados com postes de iluminação em ferro fundido e paus-brasil. As Grandes Sociedades desfilavam em uma ou outra mão entre os canteiros centrais e as calçadas laterais, ainda tentando expandir-se lateralmente no espaço disponível. Já os ranchos, que se apresentavam em frente ao prédio do Jornal do Brasil – promotor dos principais concursos – evoluíam livremente em toda a largura da avenida.

Os espaços de concentração e dispersão também variavam de acordo com o tipo de manifestação. O Corso vinha se formando desde Botafogo até o obelisco da Avenida Central e o fluxo retornava na rótula da Praça Mauá. As Sociedades e os Ranchos concentravam-se e dispersavam-se no próprio espaço da avenida, em pontos variados e nas ruas que afluíam à mesma.

Até a definitiva organização formal dos desfiles de Escola de Samba, a partir dos primeiros campeonatos, na década de 1930, as principais manifestações do carnaval se utilizavam, sobretudo, das estruturas lineares urbanas; e seus organizadores foram adquirindo, com o tempo e em função dos espaços disponíveis, a percepção exata para que os desfiles evoluíssem com harmonia em relação à largura e ao comprimento da via utilizada. E foi pelo uso consciente dessa percepção espacial ou dessa forma de entendimento da cidade, como instrumento para o planejamento dos desfiles, que os carnavais do Rio de Janeiro elegeram o grande espetáculo das Escolas de Samba, como uma síntese de vários dos elementos formais das manifestações anteriores.

O samba na Avenida Presidente Vargas

Quando Getúlio Vargas, no auge do período autoritário do Estado Novo contemplou a sedutora perspectiva da nova avenida que seria aberta como parte dos planos de renovação urbanística de Henrique Dodsworth, determinou: – *Faça-se*. Com a nova obra, a cidade passaria a contar com uma "ampla e direta ligação zona norte/centro desejada desde a época de D. João VI" (TAVEIRA e JUNQUEIRA, 2002, p.39). Porém, a abertura da nova avenida varreria da paisagem, além de "vasto e singelo casario de matriz luso-brasileira, que remetia aos tempos coloniais", "expressivos marcos" da trajetória do Rio de Janeiro no tempo:

> *as setecentistas igrejas de São Domingos, do Senhor Bom Jesus do Calvário, de Nossa Senhora da Conceição, além da jóia barroca polilobada de São Pedro dos Clérigos, o Paço Municipal (reformado e ampliado em 1935) e a Escola Benjamim Constant (marco educacional do Império).* (*id.*, *ibid.*, p. 39)

Apesar de nos estudos técnicos que embasaram os planos terem sido cogitadas as reações da população a ser expulsa, a voz autoritária do regime falou mais alto e as demolições começaram ainda nos últimos anos da década de 1930, acompanhadas

das velhas e conhecidas justificativas saneadoras e higiênicas como a do Engenheiro Hélio Alves de Brito, da equipe responsável pelas obras:

> *Papel de relevante importância representa, também, a avenida Presidente Vargas na transformação que será operada com o desaparecimento de velhas construções no centro urbano, levantadas em acanhados terrenos, com testadas extremamente exíguas e nas quais se aliou à mesquinhez da composição arquitetônica das fachadas a ausência quase completa de espaços livres, acarretando não só o desagradável aspecto das edificações mas ainda condições extremamente precárias de iluminação e ventilação.* (*id.*, *ibid., p. 38*)

Além de todo esse patrimônio, a nova avenida cortou aproximadamente 1/6 do lado norte do Campo de Santana e uniu-se ao Canal do Mangue no ponto onde se localizava a Praça Onze de Junho. Mais uma vez, a população de moradores do centro da cidade teve que se retirar de suas casas e partiu em busca de novos locais para fixar residência. Não só arrancaram-se com violência os suportes materiais das lembranças de milhares de pessoas, como também a nova morfologia da região deu adeus à praça onde desde 1928 se realizavam as apresentações das Escolas de Samba que estavam despontando no cenário carnavalesco da cidade.

Os desfiles iniciais aconteceram, todos, ao redor da Praça Onze. As Escolas de Samba desenvolviam seus desfiles apresentando-se ao corpo de jurados posicionado nas escadarias da Escola Benjamim Constant, defronte à Rua Marquês de Pombal. Com base no formato que os primeiros desfiles carnavalescos tomavam consegue-se identificar uma transição entre a antiga festa radial da praça e a festa linear das avenidas. As agremiações concentravam-se espalhadas no espaço determinado pelas ruas formadoras do quadrilátero e no momento do desfile eram organizadas em linha, limitadas por cordas, apresentando-se diante dos jurados e do público, que lotava a praça e todas as calçadas do entorno.

Assim aconteceu no ano pioneiro de 1932 e em 1933. Neste mesmo ano, por iniciativa de *O Globo*, – jornal que substituiu *O Mundo Sportivo* na organização do concurso – tentou-se transferir os desfiles das Escolas para o deserto da Esplanada

do Castelo, porém a prefeitura impediu a empreitada por considerar aquela região território dos Corsos e o evento permaneceu na praça (***figura 10***).

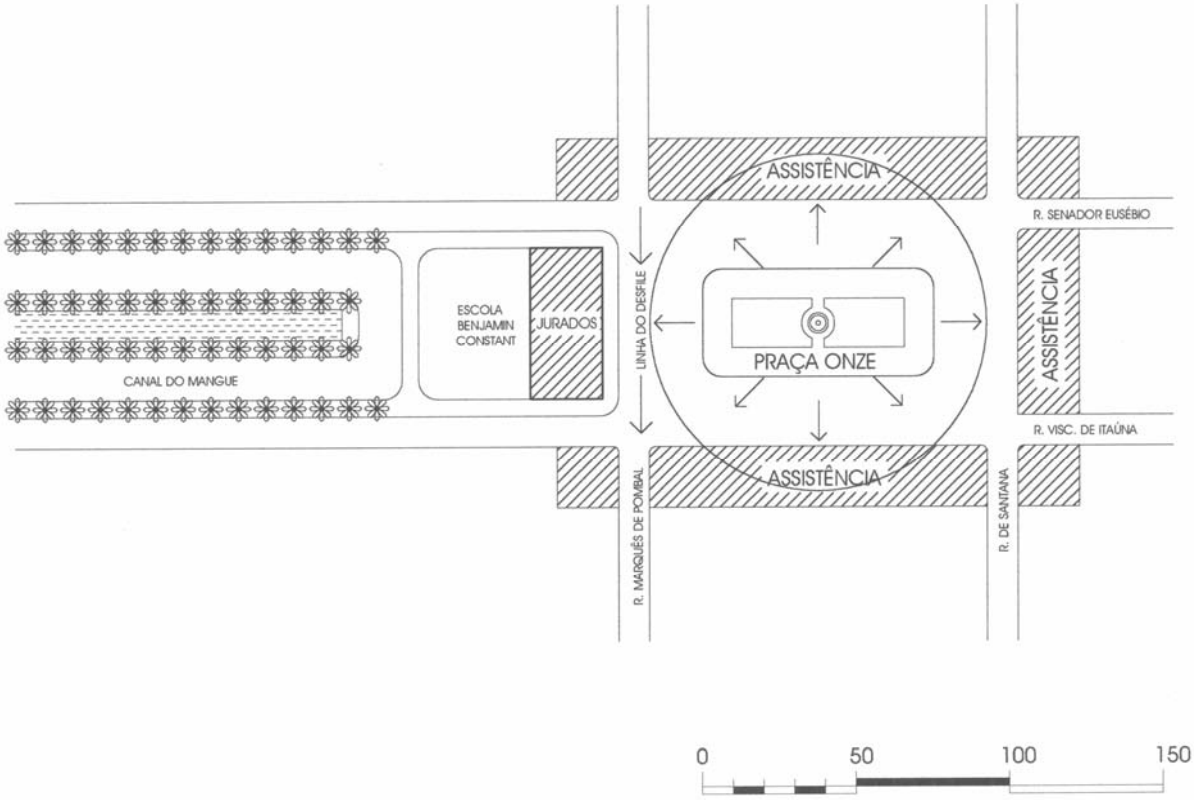


figura 10: As apresentações das Escolas de Samba na Praça Onze se desenvolviam de uma forma híbrida, entre a configuração radial e a linear. Do centro da praça o carnaval se espalhava ocupando todo o entorno do núcleo e nessa área as Escolas se concentravam antes de desfilar. Depois de arrumadas, se dirigiam à linha de desfile em frente aos jurados sentados nas escadarias da Escola Benjamin Constant e após desfilarem, dispersavam-se pelas ruas das proximidades e voltavam à festa na praça. Margeando o espaço, o público assistia ao evento e dele participava intimamente. Desenho do autor

No ano seguinte, para homenagear o prefeito Pedro Ernesto, – sempre na tentativa de serem aceitas pelo poder público e pela sociedade – as Escolas de Samba se apresentaram no Campo de Santana, local das antigas Batalhas das Flores do prefeito Pereira Passos[16]. Pedro Ernesto, o *amigo do povo*, gostava de parques, tanto é que organizou no carnaval do ano anterior (1933) um grande desfile de Ranchos e Blocos na Quinta da Boa Vista (MORAES, *op. cit.*, p. 123). Em 1935 as

[16] O prefeito Pereira Passos, na sua incansável cruzada por um carnaval civilizado, tentou popularizar no Rio as Batalhas de Flores à maneira das de Nice, que consistiam em desfiles de carruagens cobertas de flores nas quais os foliões jogavam uns nos outros pétalas e buquês. O primeiro desses eventos realizou-se em 1903 e o local escolhido foi o Campo de Santana. Em 1906 tentou repeti-las na recém inaugurada Avenida Beira Mar, “mas a tentativa não vingou”. (GERSON, *op. cit*., p. 199). Decerto os cariocas queriam festas mais animadas para aproveitar os seus dias de carnaval.

escolas retornaram à *Pequena África* e lá desfilaram até a demolição total da praça em 1943.

> *Apesar de a Praça Onze estar cercada pelos escombros das demolições para a abertura da avenida Presidente Vargas, as escolas de samba não abriram mão de ali desfilarem, recusando inclusive uma determinação policial de se transferirem para outro local.* (FERNANDES, *op. cit.*, p. 111)

O delegado Dulcílio Gonçalves tentou levá-las em 1939 para apresentações junto aos Ranchos no Campo de São Cristóvão por causa dos tumultos gerados na cidade em função do carnaval. Contudo, as Escolas não se dobraram aos caprichos do delegado e permaneceram no local onde haviam plantado as suas raízes, deixando o sacrifício apenas para os Ranchos, que cumpriram a lei sem reclamações.

A ausência da praça foi realmente sentida pelas escolas em 1944, quando por absoluta falta de espaço por causa das obras da prefeitura, transferiram-se para o obelisco da Avenida Rio Branco, para no ano seguinte desfilarem no Estádio do Vasco da Gama.

No ano de 1946, de volta à região entre a Praça Onze e a Candelária, no imenso deserto alongado da recém-inaugurada Avenida Presidente Vargas, as Escolas de Samba, ainda em processo de organização, encontravam-se divididas em dois grupos que realizaram competições distintas: uma nas imediações do cruzamento com a Rua Uruguaiana (em competição oficial), entre as Escolas da Federação das Escolas de Samba e outra perto da região onde ficava a Praça Onze (não oficial), organizada pela União Geral das Escolas de Samba. (COSTA, op. cit., p. 225)

Os desfiles se desenvolviam ao longo da via, com o público assistindo ao redor às evoluções dos sambistas. Nesse momento, a linearidade da festa já estava configurada e o fato de se apresentarem em linha estabeleceu a condição primordial e definitiva da necessidade de se disponibilizar avenidas para o evento. Nota-se também, à medida que o poder público começa a se envolver mais intensamente com os desfiles, uma preocupação em se decorar os espaços para o carnaval, o que

determinará, nos desfiles iniciais da Presidente Vargas, o aproveitamento dos postes centrais e laterais da avenida como suportes para os elementos decorativos[17].

Esse aspecto da festa perdurou até 1951 e deve-se destacar que nesses anos iniciais as Escolas se apresentavam cercadas por uma corda levada pelos componentes posicionados nos limites laterais do préstito, guardando com suas navalhas a agremiação contra invasores indesejáveis, sendo que em muitas delas esses guardiões faziam as vezes de baianas.

As apresentações na Presidente Vargas, numa época em que as Escolas de Samba ainda estavam em fase de desenvolvimento, com pequenas alegorias e poucos componentes, deveriam parecer tímidas frente à nova escala apresentada pela ciclópica avenida[18]. Esse foi um dos motivos que levaram os organizadores do evento, (juntos agora numa entidade única, a Associação das Escolas de Samba) a criar em 1952 uma nova configuração para os desfiles.

"Foram criados o grupo I, que desfilava em um tablado de sessenta metros na avenida Presidente Vargas entre a Rua Uruguaiana e a avenida Rio Branco, e o II, nas proximidades da Praça Onze." (*id.*, *ibid.*, p. 226 e 227) O segundo tablado, assim como o outro, possuía a altura de um metro em relação ao asfalto da avenida e era montado em uma das pistas de rolamento, que nessa época eram em numero de duas, diferente das quatro pistas atuais. O tablado do grupo II ficava em frente à escola Rivadávia Correa e o desfile se desenvolvia no sentido Campo de Santana–Candelária, com jurados posicionados junto aos componentes das escolas, sobre o piso elevado.

O público assistia das ruas, mais confortavelmente, o desfile suspenso e anunciava-se o término da apresentação de cada agremiação através do som de uma sirene. Nessa época, em função das grandes extensões de superfície em volta dos tablados, as concentrações e dispersões das escolas eram bastante rápidas o desenvolvimento dos desfiles começava a se consolidar em torno de um enredo, o que vinha acontecendo desde 1949, a partir da aceitação definitiva do samba-enredo como música oficial dos desfiles carnavalescos. Até 1956 as escolas desfilaram sobre os tablados, quando finalmente deslocaram-se com o seu carnaval para a Avenida Rio Branco (***figura 11***).

---

[17] Para maiores detalhes sobre a arte da decoração dos espaços carnavalescos, ver GUIMARÃES, 2006.

[18] Ao longo das três décadas de carnaval na Avenida Presidente Vargas, apenas porções de seus quatro quilômetros de extensão eram ocupadas pelos desfiles. A principal delas, próxima à Igreja da Candelária, consagrou-se como o lugar, por excelência, do *Carnaval da Presidente Vargas*.

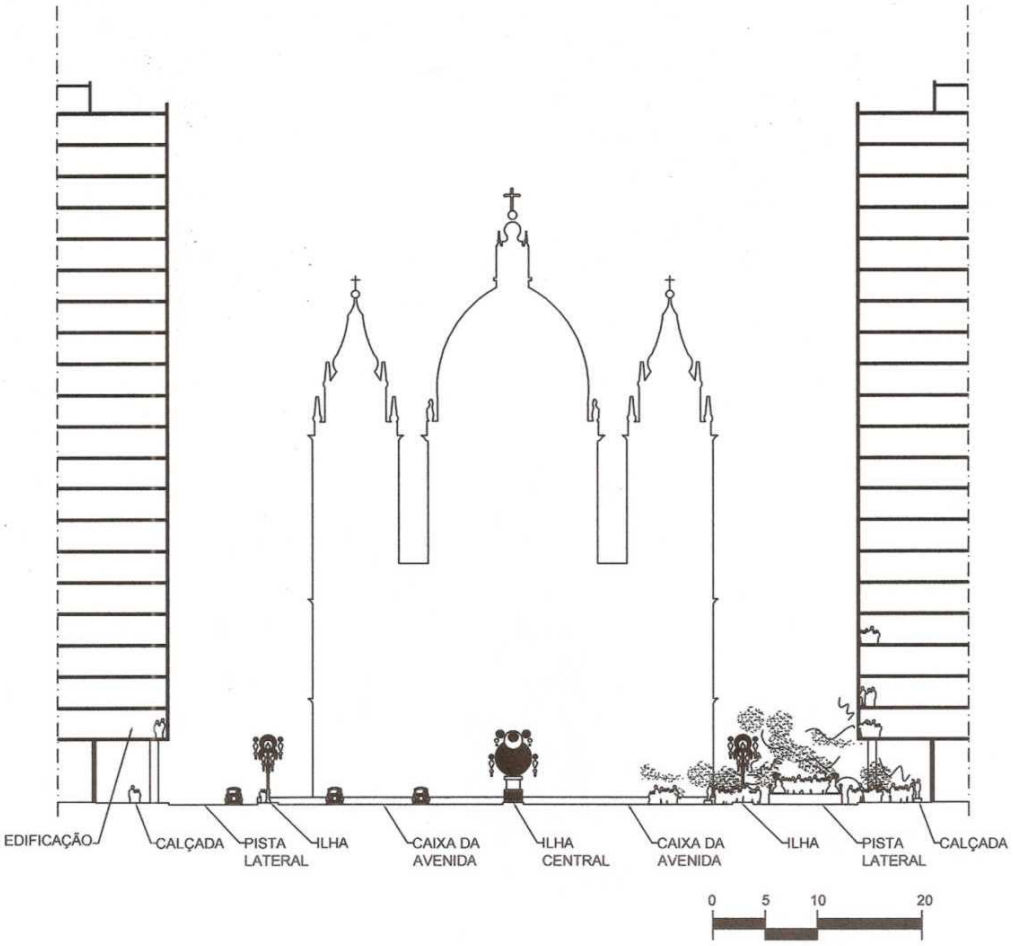


figura 11: Seção transversal da Avenida Presidente Vargas com Escolas de Samba do período entre 1946 e 1956. Em 1952 instalou-se um tablado de sessenta metros de extensão, suspenso a um metro do asfalto. Sobre este, as escolas desfilavam em privilegiado ponto de observação. Desenho do autor

Os desfiles na Cinelândia

A transferência do carnaval das Escolas de Samba para a antiga Avenida Central, palco dos Corsos, Ranchos e das Batalhas de Confete dos antigos carnavais da elite, configura-se em um acontecimento emblemático na conquista definitiva da cidade pelo samba. O carnaval procurou o trecho da avenida junto à Cinelândia e o lugar escolhido não poderia ser mais apropriado, na medida em que os desfiles das escolas estavam se elevando à categoria de grandes espetáculos públicos. A região da Praça Floriano, no final da década de 1950, por estar cercada de inúmeros

cinemas, teatros, bares e casas de shows, constituía-se como centro irradiador de modismos e dali o samba, símbolo do Brasil moderno de JK, poderia multiplicar as suas possibilidades de divulgação, especialmente através do cinema, discos, rádios e revistas. A ascensão do samba encontrou na Cinelândia novo combustível junto aos bailes carnavalescos do Teatro Municipal e aos encontros de compositores de samba no bar da Brahma da Galeria Cruzeiro ou no Café Nice e cercou-se ainda mais de significados para um país otimista e esperançoso que assistia obras como Brasília se realizarem e materializarem-se como símbolos de um novo Brasil.

Simultaneamente à reestruturação urbana em torno do incremento do automóvel e dos ônibus como meios de transporte das classes média e alta, novas artérias estavam sendo abertas na cidade pelas administrações municipais, como o Aterro do Flamengo, levando o mar para mais longe e proporcionando acessos mais fáceis à zona sul. Na Cinelândia – articulação principal entre as *parkways* modernistas do novo parque urbano e o centro da cidade – vivia-se o auge das odes ao samba e aos sambistas, tornando-os instrumento de propaganda do Brasil para o mundo.

> *As coisas estavam mudando muito depressa e o que foi separado de modo radical no espaço, agora começava curiosamente a se aproximar nesse âmbito difuso e onipresente da cultura eletrificada. Custódio Mesquita e Mário Lago registraram essa maré crescente da mudança por meio dessa figura ambígua, o Sambista da Cinelândia, que se exibe na área mais moderna do centro do Rio. Qualquer semelhança com Zé Carioca é acaso histórico:*
> *Sambista desce o morro*
> *Vem pra Cinelândia, vem sambar*
> *A cidade já aceita o samba [estrebilho]*
> *E na Cinelândia só se vê gente a cantar*
> *Hoje está tudo mudado e acabou-se a oposição*
> *Escolas por todo o lado, de pandeiro e violão*
> *O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal*
> *E o samba já foi proclamado sinfonia nacional* (SEVCENKO, 1998, p. 610)

Foi nesse clima que as Escolas de Samba ocuparam o território dos sonhos hollywoodianos e passaram a desfilar entre a Rua Santa Luzia e a Avenida

Almirante Barroso, concentrando-se no obelisco e se dispersando após a Rua Almirante Barroso.

Nas calçadas o público se acotovelava entre as fachadas dos prédios e as cordas esticadas na linha do meio-fio, separando-o do asfalto e aqueles que chegassem atrasados podiam alugar caixotes por cinco cruzeiros para ter melhor visão dos desfiles. (LIESA, 2003). As escolas inovavam e em 1959 o Salgueiro apresentou uma novidade definitiva que seria prontamente adotada por todas as outras escolas: desfilou sem cordas ao redor dos componentes, liberando a escola para evoluir com mais liberdade. Nesse momento, decorava-se intensamente a avenida para o carnaval, com elementos confeccionados em plástico colorido translúcido que recobriam os postes da via e eram iluminados à noite. Sobre os foliões, ficavam suspensos outros ornatos, também em material preparado para ser aceso durante o carnaval, criando uma atmosfera luminosa e colorida, bem ao estilo do novo palco da festa.

Desde o primeiro desfile na Avenida Rio Branco, em 1957, os jurados sentavam-se como na Praça Onze, nas escadarias da Biblioteca Nacional, até 1961, quando o Sr. Victor Bouças, então diretor do departamento de turismo do Rio de Janeiro, propôs que a comissão julgadora avaliasse as escolas sobre uma carreta móvel que acompanharia a evolução dos desfiles. A idéia não vingou e a geringonça foi imediatamente aposentada. Logo depois, esse mesmo diretor propôs que os desfiles passassem a ser realizados no estádio do Maracanã por achar que a Rio Branco não conseguia comportar mais o crescimento das Escolas de Samba (*ib., ibid.*).

Dessa vez o Sr. Bouças acertou. Não na proposta do novo espaço para o evento, mas na observação quanto ao fenômeno de desenvolvimento da festa. A antiga Avenida Central – a avenida reluzente dos sonhos de gerações de excluídos – não era mais suficiente para a grandiosidade dos desfiles das Escolas de Samba e elas teriam que se mudar novamente. Mas não sem antes darem o ar de sua graça na inauguração da nova capital federal, representadas pela presença do Salgueiro, que desfilou em Brasília em 1961.

Voltaram à Avenida Presidente Vargas no carnaval de 1963, porém sob novas condições espaciais. A grande artéria teve que se adaptar para receber as agremiações e o seu enorme público agora não iria mais assisti-las de pé, nas calçadas, mas sobre arquibancadas de madeira.

Os desfiles nunca mais seriam os mesmos.

De volta à Avenida Presidente Vargas

A configuração definitiva dos desfiles de Escola de Samba começou a se consolidar nos carnavais da década de 1960, mais precisamente a partir de 1963, quando o evento retornou à Presidente Vargas. O local escolhido para as apresentações ficava na porção próxima ao cruzamento com a Avenida Rio Branco, entre a Candelária e a Rua Uruguaiana, no sentido igreja – mangue, sendo que o desfile se encerrava logo depois do cruzamento com a Uruguaiana. A nova passarela criada guardava todos os elementos básicos que caracterizam até hoje o evento: *Concentração*, nas duas ruas laterais à Igreja da Candelária, em cujos espaços arrumavam-se as escolas antes de entrar na área do desfile; *Passarela*, que é a via sobre a qual as escolas desfilam e se apresentam ao público; *Assistência*, nas laterais da passarela, separadas por cordão de isolamento; *Dispersão*, sobre a linha da avenida, além do limite final do espaço cercado pela assistência. Na avenida de quatro pistas de rolamento, os desfiles se desenvolviam sobre a pista central da esquerda, no sentido concentração–dispersão e a assistência ficava nos dois lados da passarela, sobre as pistas adjacentes, com os jurados distribuídos ao longo da passarela, em vários pontos. Na volta à Presidente Vargas, a decoração se resumia ao revestimento dos postes com o mesmo tipo de material que se usava nos anos anteriores, porém, o uso da decoração e toda a estrutura do evento iria se modificar logo depois para acompanhar o crescimento do evento.

Com o campeonato de 1963, conquistado pela escola Acadêmicos do Salgueiro e seu famoso enredo *Chica da Silva*, o carnaval ganhou nova dimensão. A vanguarda visual apresentada pela escola e seus carnavalescos[19] revolucionou os desfiles e o espaço dispensado a eles, mais uma vez, teve que se modificar pois as escolas passaram a receber novos componentes e as alegorias cresciam em número e dimensões. Na década de 1970 o cenário da festa já era outro: a assistência agora se sentava em arquibancadas cobertas montadas sobre as pistas paralelas à passarela e concursos eram organizados para a decoração da avenida, deles participando dezenas de artistas plásticos e arquitetos[20]. A decoração seguia temas especificamente criados para o carnaval em forma de ornatos iluminados que eram

[19] Entre outros, Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Para detalhes sobre a vida e a obra revolucionária dos carnavalescos cariocas, ver GUIMARÃES, 1992 e SANTOS, 2009.
[20] Ver GUIMARÃES, *op. cit*.

usados como revestimento de postes e como enfeites pendurados sobre a passarela, além de um imenso painel vertical na Candelária cuja função era tapar a concentração enquanto as escolas se arrumavam para o desfile.

Vivia-se no Brasil feroz ditadura militar, com censura às criações artísticas e imprensa, exílios, tortura e desaparecimento de cidadãos brasileiros na escuridão dos porões das prisões oficiais e o carnaval continuava sendo, junto com o futebol, as únicas válvulas de escape dessa triste realidade cotidiana. Os desfiles de Escola de Samba se agigantavam e a cronometragem passou a ser um dos quesitos a serem julgados. 1973 seria o último ano dos desfiles na Candelária.

O urbanismo governamental resolveu, mais uma vez, modificar a estrutura urbana do Centro. Seria construído o metrô e o projeto determinava à Presidente Vargas várias estações ao longo de seu trajeto. O carnaval retirou-se para dar lugar às obras, procurando pouso, novamente, na Cinelândia. Contudo, não seria nela que aconteceriam os desfiles seguintes, pois também ali obras do metrô seriam realizadas.

Outras avenidas

Com o sucesso dos desfiles da Presidente Vargas, a configuração do evento se consolidou e mesmo tendo que se transferir para outros lugares da cidade, foi mantida o mesmo formato, com passarela linear, assistência, concentração e dispersão. Buscava-se um lugar que pudesse atender a esses pré-requisitos e

> *foi durante os preparativos para o carnaval de 1974 que começou a discussão sobre a conveniência de as escolas de samba terem uma passarela fixa para o desfile. O início das obras do metrô do Rio afastou os sambistas da Presidente Vargas e durante alguns meses houve indecisão sobre o melhor local para as escolas de samba evoluírem. Falou-se na Barra da Tijuca, mas isso seria descentralizar demais a festa popular. No* Jornal do Brasil*, o falecido presidente da Associação das Escolas e Samba, Amauri Jório, defendia a tese do local fixo:*

> *– O que é da maior importância é a construção de um local permanente para o desfile. O futebol carioca só evoluiu graças ao Maracanã.* (MOURA, 1986, p. 41)

A sede da Associação, já nessa época, guardava em seus arquivos um projeto de passarela fixa a ser construída onde hoje se erguem as arquibancadas da Rua Marquês de Sapucaí, porém as autoridades da época alegavam dificuldades para tornar esse projeto exeqüível, em função dos inúmeros processos de desapropriação que corriam na Cidade Nova por conta das obras do metrô. (*id*., *ibid.,* p. 41)

Os carnavais de 1974 e 1975 aconteceram na Avenida Presidente Antônio Carlos, entre a Avenida Beira Mar e a Avenida Almirante Barroso, mas estava ficando cada vez mais difícil administrar o bom funcionamento da urbe no período carnavalesco:

> *O resultado foi um caos no trânsito na cidade. Engarrafamento por causa das obras do metrô, de um lado. Engarrafamento por causa da montagem das arquibancadas, na avenida Presidente Antônio Carlos, do outro. Para minimizar a presença de britadeiras e bate-estacas, a Riotur encomendou a Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Jordano Sodré uma decoração que utilizou 30 mil lâmpadas, 10 mil metros de cabos de aço, 50 mil pedaços de espelho, 20 mil metros de plástico, 2 mil chapas de compensado e quase 40 mil metros de sarrafos.* (*id*., *ibid., p. 41*)

Apesar de tudo, o carnaval aconteceu sem maiores problemas (***figura 12***). No primeiro ano as escolas desfilaram da Almirante Barroso (concentração) para a Beira Mar (dispersão) e no ano seguinte, desfilaram no sentido oposto. As arquibancadas cresceram e o público pôde testemunhar nesse novo espaço duas vitórias do Salgueiro[21] com enredos do carnavalesco Joãozinho Trinta.

[21] Os enredos eram: *O rei da França na ilha da assombração* (campeão de 1974) e *As minas do Rei Salomão* (bi-campeão em 1975).

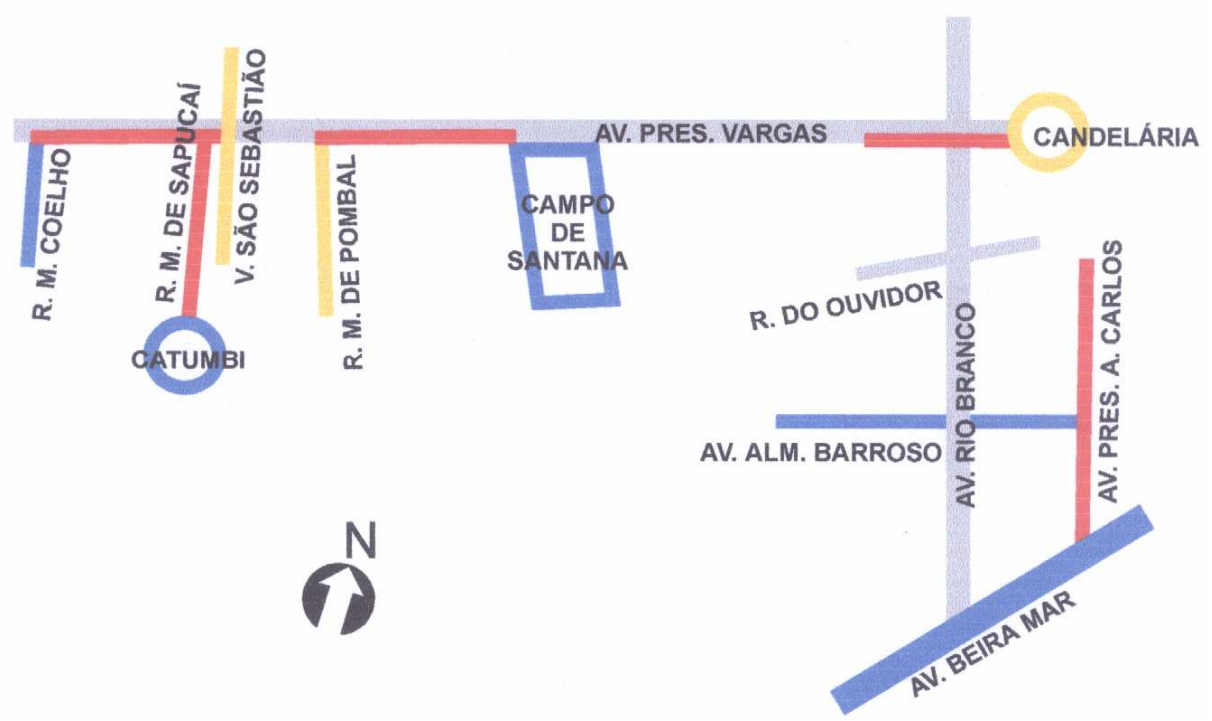


figura 12: No mapa esquemático são mostrados os diversos espaços nos quais os carnavais aconteceram a partir do ano de 1974, quando os desfiles se deslocaram para a Avenida Presidente Antônio Carlos (em 1974, sentido Almirante Barroso – Beira Mar e em 1975, no sentido contrário).
Em 1976 o carnaval foi na Cidade Nova, entre a Rua Machado Coelho e o Viaduto São Sebastião, sentido Candelária – Mangue.
Em 1977 o sentido do desfile mudou e o local escolhido foi a Presidente Vargas entre a área da antiga Praça Onze e o Campo de Santana.
Na Rua Marquês de Sapucaí o carnaval chegou em 1978 e o sentido do desfile era Catumbi – Presidente Vargas e a partir do ano seguinte a concentração passou a ser definitivamente na Presidente Vargas, permanecendo nesta configuração até hoje. Desenho do autor

O luxo e a riqueza dos desfiles atraíam mais e mais foliões e em 1976 o Rio recebia 250 mil turistas de outros estados e do exterior, (*id*., *ibid.,* p. 46) ao mesmo tempo em que sofria nova transferência da festa para a área da antiga Praça Onze. O desfile daquele ano se desenvolveu na margem esquerda do Canal do Mangue, sentido Candelária–Cidade Nova, entre o Viaduto São Sebastião e a Rua Machado Coelho. Montaram-se arquibancadas para noventa mil espectadores e parte delas, na concentração e na dispersão foi franqueada aos que não podiam pagar ingressos. O carnavalesco Joãozinho Trinta ganhou seu primeiro campeonato na Escola Beija-Flor de Nilópolis e o fato foi marcante por representar a intensificação da influência dos bicheiros no carnaval carioca. O enredo campeão era em homenagem ao Barão de Drummond, inventor do jogo do bicho e chamava-se *Sonhar com rei dá leão*.

Em 1977 o local escolhido foi, de novo, a Presidente Vargas. Dessa vez a passarela foi montada entre o Campo de Santana e a Rua Marquês de Pombal. O sentido do desfile era Mangue–Candelária, com dispersão na altura do Campo de Santana e concentração ao redor do famoso *Balança-mas-não-cai*, que constituir-se-ia em uma das concentrações definitivas quando o carnaval se mudou definitivamente para a Rua Marquês de Sapucaí, fato que ocorreria no ano seguinte.

A Rua Marquês de Sapucaí

Antes de se decidir pelo local definitivo dos desfiles, cogitou-se novamente a transferência do carnaval para a Barra da Tijuca. O desfile de Escolas de Samba já havia se tornado um espetáculo de imenso sucesso e famoso em todo o mundo. Era televisionado como o maior evento do carnaval brasileiro, com direito a comentaristas e patrocinadores e os ingressos, sempre caros, eram disputados por foliões e cambistas. As Escolas recebiam a cada ano mais foliões das classes média e alta para desfilarem entre seus componentes e apesar do caráter glamoroso da festa – bem adequado aos anseios dos emergentes da zona oeste – prevaleceu o bom senso e o evento manteve-se no centro da cidade, longe das avenidas modernas e dos espigões do bairro litorâneo.

O carnaval chegou à Rua Marquês de Sapucaí em 1978 com um conforto a mais para quem podia pagá-lo: o camarote, que, montado junto às arquibancadas, tornou-se um novo e privilegiado espaço para os espectadores mais abastados, de onde poderiam confortavelmente assistir aos desfiles sendo servidos por garçons e receber ilustres convidados, como artistas, políticos e *socialites* do Brasil e de todas as partes do mundo.

No primeiro carnaval desse novo espaço, as Escolas de Samba concentraram-se no Catumbi e a dispersão foi na Presidente Vargas. No ano seguinte o sentido do desfile mudou e as agremiações dividiram-se na concentração da Presidente Vargas entre as que se arrumavam no lado do mangue e as do lado do prédio “Balança-mas-não-cai”. As Escolas, em seqüência alternada, utilizavam os dois espaços de concentração e essa configuração permanece inalterada até hoje.

O ano de 1983 seria o último das arquibancadas desmontáveis (***figura 13***). A Rua Marquês de Sapucaí compatibilizou-se muito bem com a festa pelas facilidades logísticas – concentração em duas linhas na Presidente Vargas; dispersão no Catumbi; localização um pouco isolada, causando poucos transtornos no trânsito; largura e comprimento adequados ao gigantismo dos desfiles – e por estar no centro da cidade, perto do local de origem das primeiras escolas de samba, na região da Praça Onze.

figura 13: Ao chegar à Rua Marquês de Sapucaí, o carnaval já era um evento grandioso, com alegorias e decorações adequadas à escala da passarela. Esta agora apresentava uma novidade: os camarotes – na fotografia, à esquerda – e no outro lado da pista, frisas e arquibancadas.
Ficou impossível se assistir aos desfiles de graça. (Desfile de Escolas de Samba na Rua Marquês de Sapucaí, s/a, 1980 – fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro)

Em 1984 as Escolas ganharam o seu palco definitivo. Construiu-se uma passarela em tempo recorde – 120 dias – sob projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e cálculo estrutural do engenheiro José Carlos Sussekind. A obra, do governo estadual de Leonel Brizola – recém empossado após as primeiras eleições diretas desde o golpe militar de 1964 – teve como maior entusiasta o vice-governador Darcy Ribeiro. O

gaúcho e o antropólogo, baseados em suas próprias maneiras de interpretar o fenômeno sociopolítico do carnaval, proporcionaram aos sambistas o espaço por anos almejado, materializado em uma edificação monumental com arquibancadas e camarotes de concreto, museu, unidades escolares que funcionariam fora do período carnavalesco e a famigerada *Praça da Apoteose*.

O espaço definitivo precisou de adaptações, principalmente em função da anexação do alargamento *apoteótico* na dispersão. A nova praça, inexistente em qualquer das passarelas anteriores, resultou em uma descaracterização formal do desfile no ano de sua inauguração, pois sua concepção baseou-se em devaneios morfológicos e funcionais estranhos à festa, como será visto adiante. Mesmo assim, a construção da Passarela do Samba (***figura 14***) representa a consagração em cimento e aço da luta de centenas de anos por um espaço carnavalesco na cidade.

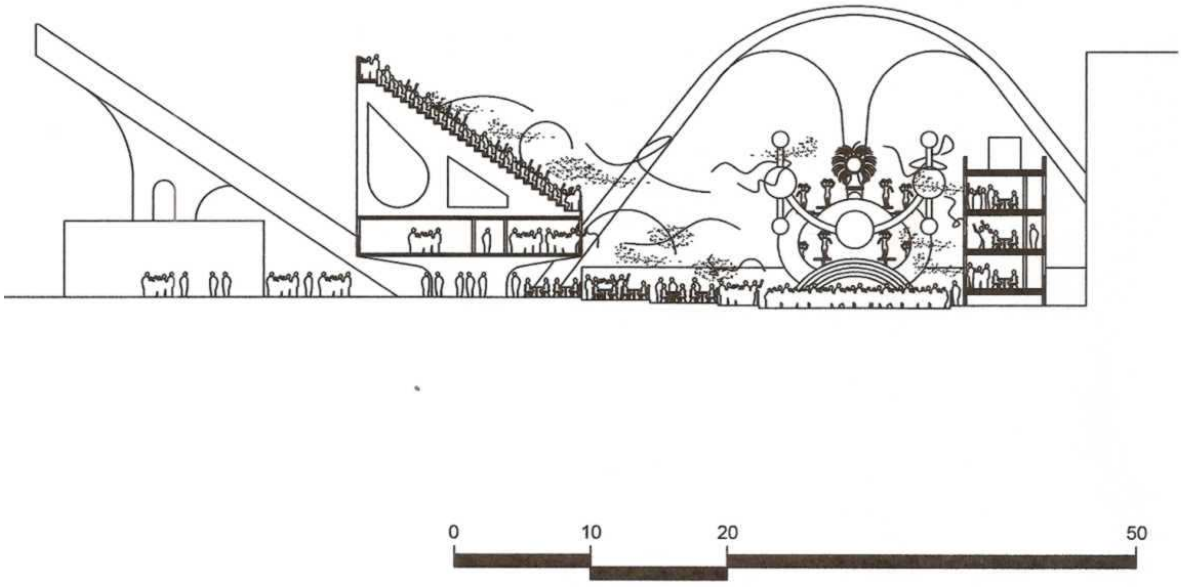


figura 14: Corte transversal da Passarela do Samba. Por meio do monumento da Rua Marquês de Sapucaí, as Escolas de Samba anunciam ao mundo sua presença, mesmo sem o carnaval. Desenho do autor

CAPÍTULO 3

A PASSARELA DEFINITIVA

A inauguração da Passarela do Samba, pouco antes do carnaval de 1984, era a realização por um lugar definitivo para os desfiles e coroava de forma monumental a festa carnavalesca.

Os espaços públicos de manifestação do samba – Praça Onze, Cinelândia, Avenida Presidente Vargas e Rua Marquês de Sapucaí – se caracterizavam por serem provisórios, pois nada mais eram que elementos da morfologia urbana, intrinsecamente ligados ao cotidiano da cidade que, durante os quatro dias de Momo, se metamorfoseavam em palcos para a festa. A Passarela do Samba veio para servir ao carnaval como uma edificação definitiva, com dimensões e instalações suficientes onde as Escolas pudessem evoluir diante do seu público com liberdade e criatividade e onde o samba, símbolo máximo da cultura carioca, tivesse a sua representação dentro do organismo urbano do Rio de Janeiro. O local escolhido foi a Rua Marquês de Sapucaí, que desde 1978 vinha sendo utilizada para tais fins e consagrou aquela região da cidade, nas franjas dos morros da Providência e do Estácio e nas vizinhanças da antiga Praça Onze com um palco definitivo para os sambistas.

Nesse mesmo contexto o problema do monta-desmonta de arquibancadas em ferro tubular para o carnaval, que além das despesas anuais, causava transtornos no trânsito da região por um período de 3 a 4 meses (SUSSEKIND, 1983, p. 3) apresentou-se como um desafio a mais para o antropólogo Darcy Ribeiro e, junto com a Riotur e com o aval dos sambistas, solicitou a Oscar Niemeyer um outro projeto para a rua Marquês de Sapucaí, que definiu-se

> *com duas finalidades: uma relativa ao desfile e a outra cultural. Face a estas características, a primeira destinada ao grande público para assistir os desfiles das escolas de samba durante o carnaval; a*

segunda destinada à ocupação da obra arquitetônica durante todo o ano.

O espaço ocupado fica entre o viaduto S. Sebastião e o prédio da Brahma e travessa 11 de Maio, e, entre a av. Presidente Vargas e a rua Frei Caneca, numa extensão de 700m de pista de concreto asfáltico.

De um lado e de outro foram projetadas as arquibancadas, as gerais, e os camarotes. No final da passarela uma praça chamada de Apoteose, terminando com um arco simbólico sob o qual se encontra o Museu do Samba.

O conjunto arquitetônico foi concebido para um público no total de 88.500 pessoas, assim distribuídas:

Arquibancadas – 50.000 pessoas

Geral – 30.000 pessoas

Cadeiras de pista – 3.500 pessoas

Camarotes – 5.000 pessoas

[...] O Museu do Carnaval é uma jóia arquitetônica – um marco eterno para o Rio de Janeiro e como tal foi tratado. O cálculo estrutural buscou a máxima elegância e arrojo para o arco em que se suspende a carga da marquise de cobertura do palco. A secção do arco é triangular, visando obter uma forma que, em vista lateral, dá a ela a configuração de um obelisco. A marquise tem expressiva leveza, lembrando a asa de um pássaro voando, tal como concebido pela arquitetura.

[...] Dessa forma, 17.000m³ de concreto armado foram executados e 55.000m² construídos em 120 dias, com a obra entregue rigorosamente dentro do tempo pré-estabelecido, inclusive com avanço de partes dela sobre o cronograma original. E assim obteve-se, mais uma vez, graças à correta integração entre arquitetura e técnicas de construção, uma solução que conciliou beleza (evitando as abomináveis arquibancadas tubulares ou em chapa de aço) com economia, conseguindo-se uma obra que se pagará em dois carnavais e trazendo, ainda, o "troco" nada desprezível de um completo complexo educacional com 10.000m² de área e 200 salas de aula, que servirá a cerca de 15.000 crianças.

Para todos que participamos deste projeto, ele significou mais ainda do que uma obra definitiva, auto-financiada, para o turismo no Rio de

> *Janeiro, mais do que o grande conjunto escolar que criou – uma vitória da audácia, da imaginação criadora, do otimismo responsável, do uso consciente e completo da tecnologia sobre a covardia, a inércia e o ceticismo daqueles que nada criam porque nada ousam.*(*id.*, *ibid.*, p. 4) (***figura 15***)

O texto do engenheiro José Carlos Sussekind – responsável pelo cálculo da estrutura – completa-se com loas às empresas construtoras, ao Governador e ao Vice-Governador do estado e ao arquiteto e sua equipe.

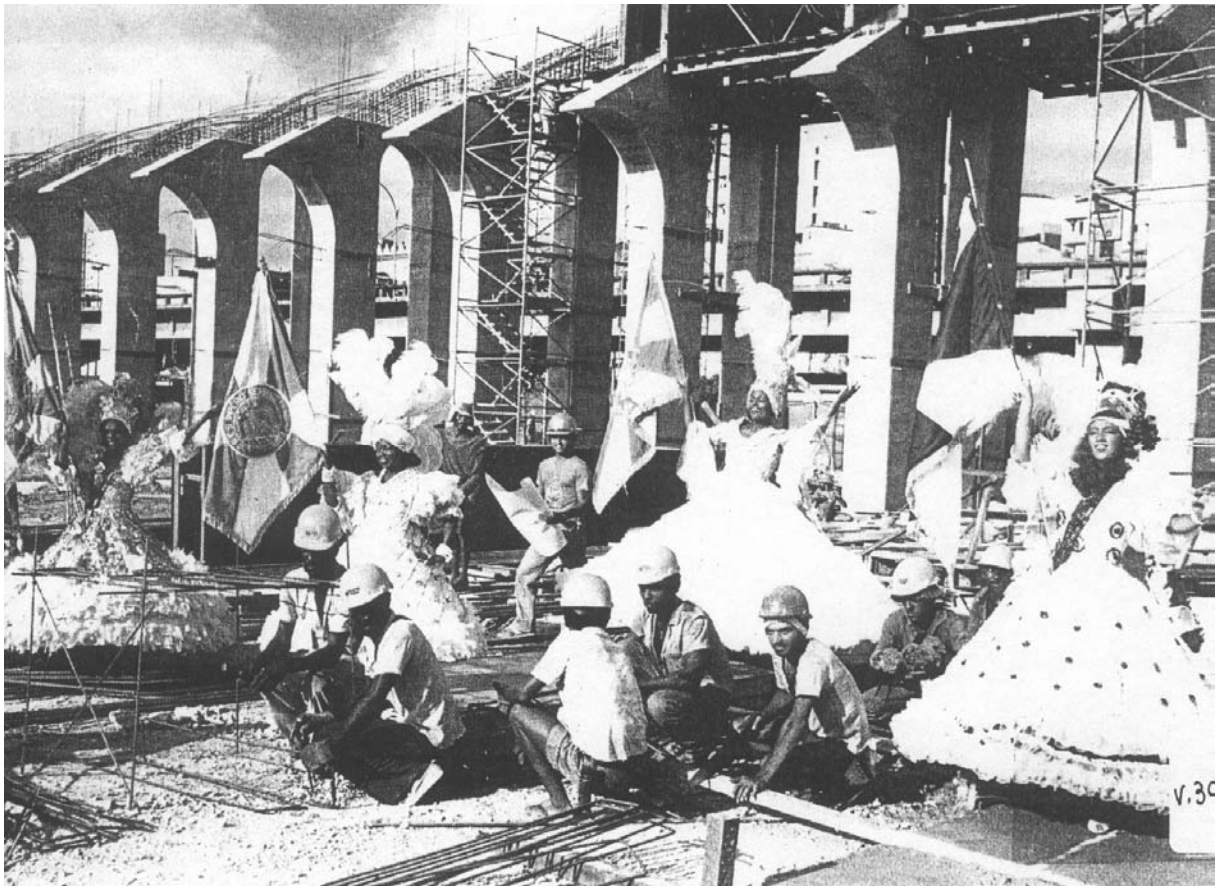


figura 15: Na pose forçada para a Revista Municipal de Engenharia, percebe-se nos figurantes uma mistura de estranhamento e gratidão.
O mesmo deve ter sido sentido pelos sambistas quando viram pela primeira vez a colossal edificação pronta, em cujo espaço teriam que evoluir diante de um número inédito de espectadores.
(Obras da Passarela do Samba, s/a, 1983 – fonte: *Revista Municipal de Engenharia*, vol. 39, n. 2, outubro e dezembro de 1983, p.12)

As argumentações sobre a ousadia da empreitada e a grandiosidade do conjunto, ou a respeito do empenho dos governantes e dos responsáveis pelo projeto indicam

que a obra, mesmo sendo uma solução para as reivindicações das Escolas de Samba, não se desvincularia de seu caráter de monumentalidade, onde os feitos do governo poderiam ser transmitidos à posteridade através das formas concebidas pelo arquiteto.

O discurso também não menciona a obra como a realização de um projeto exclusivo para o samba, mas sim para a cidade como um todo, privilegiando o público espectador, mais do que o sambista, como principal usuário do espaço. De fato, junto à necessidade de um novo espaço para o carnaval, foi incorporado ao projeto elementos do programa educacional[22], um museu e uma praça aberta para eventos diversos. A passarela, em forma de corredor, adequou-se perfeitamente à linearidade da festa em desfile das Escolas, porém, a praça projetada não serviu aos sambistas e nem se revestiu das qualidades próprias da praça urbana. Mesmo assim, o monumento exibe-se na paisagem como um conjunto que simboliza a vitória do samba no meio urbano e apesar de seu caráter desolado durante 361 dias no ano, no carnaval se enche de cores e apresenta ao mundo outra alternativa de enxergar a vida, exemplificada pelas palavras do diplomata francês Pierre Boisdeffre sobre o impacto que o desfile das escolas de samba provoca em quem o assiste:

> *Seis horas da manhã! Faz dez horas que estamos aqui e não sentimos o tempo passar, tomados por esta alegria contagiante que cai sobre nós como um dilúvio. Trinta mil figurantes, setenta mil espectadores, setecentos metros de avenida, doze escolas de samba fazem um espetáculo que talvez não seja mais como outrora, quando todo o Rio dançava nas ruas e nas praças. Mas, que entusiasmo, que música, que comunicação! Nesta noite, o povo esquece tudo, trabalho, problemas e cansaço, e todas as raças, todas as idades, todos os sexos juntam-se para celebrar a vida e o amor.*
>
> *Doze vezes nós veremos avançar do fundo da avenida, sob os projetores, esta massa negra e dourada, essas fantasias cintilantes, estes corpos vestidos ou seminús, sobre imensos carros alegóricos, ídolos negros com porte de rainha. Um país dezesseis vezes maior*

[22] O projeto inclui em seu programa um complexo educacional sob os módulos de arquibancadas e no bloco dos camarotes, ao lado da fábrica de cervejas Brahma. A escola no ano da inauguração se dividia em creche; pré-escola; 1º grau; ensino supletivo; educação juvenil; escolas de arte, dança e música (sopro e cordas); atividades de arte-educação; oficinas e iniciação à ciência. (*Revista Municipal de Engenharia*, vol. XXXIX, outubro/dezembro de 1983, p. 13)

> *que a França, pulmão do mundo, futuro dos homens, desfila com seus índios (pretos fantasiados de índios, pois infelizmente não existem mais índios), seus bandeirantes, seus petroleiros, seus gaúchos e seus criadores de gado girando laços.*
> *Todo mundo fala de mortos e feridos no carnaval. Do esnobismo e da riqueza que aí reinam, do seu falso luxo. No entanto, eu, no carnaval, só tive o pressentimento do paraíso.* (*apud.* MOURA, *op. cit.*, p. 77 e 78)

As contradições

A implantação da Passarela do Samba se configura numa materialização de todos os elementos morfológicos identificados nos diversos espaços que se prestaram ao carnaval, desde o século XIX, no Rio de Janeiro. São facilmente identificados na composição de sua planta e na sua localização na malha urbana os quatro elementos descritos no primeiro capítulo deste trabalho: a concentração – localizada na articulação da Marquês de Sapucaí com a Avenida Presidente Vargas e dividida em duas partes, onde as escolas se arrumam antes de entrar na linha do desfile; a passarela – de 700 metros entre o início e o fim da cronometragem; a assistência – ao longo das duas margens da passarela, em forma de arquibancadas, camarotes, cadeiras de pista e frisas e a dispersão – por trás do museu, na Rua Frei Caneca.
A passarela se configura como um espaço inteiramente adaptado aos desfiles atuais, embora nem sempre tenha sido assim. No projeto de Oscar Niemeyer foi incluído um novo elemento morfológico que não fazia parte das solicitações dos sambistas, mas estava inserido no programa apresentado pelo Vice-Governador Darcy Ribeiro, o maior incentivador da empreitada: a *Praça da Apoteose.* Segundo Darcy, o nome sugeria a apoteose da raça brasileira simbolizada no carnaval e a idéia estava plenamente coerente com o pensamento do estudioso da formação do homem brasileiro, que gostaria de ver festejado na nova praça o *Socialismo Moreno* de seu partido político num momento em que a democracia estava voltando à normalidade.

Com base nos argumentos entusiasmados do antropólogo, criou-se na última quinta parte da passarela uma grande praça formada pelo alargamento da pista, de quatorze por oitenta metros e no fundo do largo criado construiu-se um palco para *shows* sobre um museu coroado com um arco que assinala o fecho da composição. Oscar Niemeyer reiteraria a idéia de Darcy Ribeiro e isso ficou bem claro no memorial descritivo do projeto, quando ele descreve: "Na parte final do desfile, as arquibancadas se separam criando a grande praça, solução que dará ao desfile uma nova possibilidade de dança, beleza e movimento. Sua monumental apoteose." (NIEMEYER, 1983, p. 18)

Darcy Ribeirofoi além: obrigou, através da Funarj[23] a inclusão no julgamento do desfile de carnaval o quesito *Apoteose* e não satisfeito,

> *determinou que alguns jurados ficariam justamente ali, na praça – forçando as escolas a não se dispersarem.*
> *O argumento oficial era de que, às escolas, se oferecia um novo espaço, que deveria ser ocupado "com criatividade". Cada escola que desenvolvesse a sua hipótese de apoteose. De nada adiantou o argumento de que o desfile é linear e seqüencial. Que "leitura" do enredo não prescinde do esquema tradicional do desfile? O país vivia a sua transição na direção da abertura. Paradoxalmente, o carnaval enfrentava uma decisão autoritária e impositiva. O que Darcy Ribeiro quis fazer com as escolas de samba não recomenda um antropólogo. É a mesma coisa que visitar uma comunidade indígena e, em vez de registrar, tentar 'melhorar' as suas danças e rituais.* (MOURA, *op. cit.*, p. 80)

Obrigando-se a aceitar o novo quesito numa espécie de agradecimento pela construção da Passarela do Samba, as escolas teriam que se apresentar de uma forma não convencional para as duas arquibancadas laterais à praça e o fato tornou-se a grande dúvida do carnaval daquele ano. Inaugurou-se a passarela e a expectativa era grande quanto aos resultados da tragédia anunciada com máscara de inovação. O desfile foi um desastre total e a Apoteose derrubou várias escolas:

[23] Funarj – Sigla de: Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro.

> *umas rodopiavam em círculo. Outras se dispersavam, batidas pelo calor e pelo cansaço. Quando chegou a vez da Mangueira, o espetáculo inusitado: a velha Estação Primeira deu a volta na praça e voltou pelo mesmo caminho, numa decisão surpreendente e absolutamente sincronizada. No dia 7 de março,* O Globo *mencionou a "complexa manobra de retornar no sentido oposto ao designado pela Riotur[24]", observando que a escola conseguira voltar 'com todos os seus carros alegóricos, seus destaques e sua bateria. Inicialmente atônita, a multidão das arquibancadas e a que estava entrando pelos portões de acesso à Passarela logo compreendeu a intenção da escola de se confraternizar com o público. E acompanhou a Mangueira num espetáculo de final de desfile que não se tem notícia na história do Rio de Janeiro, segundo tradicionais personalidades do samba, como D. Zica, viúva de Cartola e D. Neuma, presentes à Apoteose.* (*id.*, *ibid.*, p. 84)

A Mangueira foi campeã do carnaval com um espetáculo inesquecível pelo inusitado da situação, porém o bizarro quesito só durou mais um ano, sendo rechaçado definitivamente pelas escolas para o carnaval de 1986. A praça fracassou antes que do espetáculo e o formato original do espaço para os desfiles foi retomado, completando-se o espaço entre as bordas da passarela e a linha das arquibancadas com cadeiras de pista.

A decoração e o monumento

As intervenções de Darcy Ribeiro sobre a tradição da festa não se resumiram à imposição da praça da Apoteose aos sambistas. "Garantindo que a obra de Niemeyer bastava, o Vice-Governador decidiu também que não haveria decoração na pista de desfile" (*id.*, *ibid.*, p. 81). A qualidade escultórica do trabalho de Niemeyer revestiu a obra da Passarela do Samba de atributos que a levaram a apresentar-se como um monumento isolado na paisagem, característica presente nos trabalhos mais recentes do arquiteto. Essa intenção de excepcionalidade monumental da

[24] Riotur – Nome da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro.

concepção arquitetônica seria sentida com grande intensidade desde o momento da criação do arquiteto por meio, sobretudo, de seus desenhos fluidos, representando a passarela como entidade única em uma paisagem, onde só há, além do objeto projetado, o horizonte e o céu (***figura 16***).

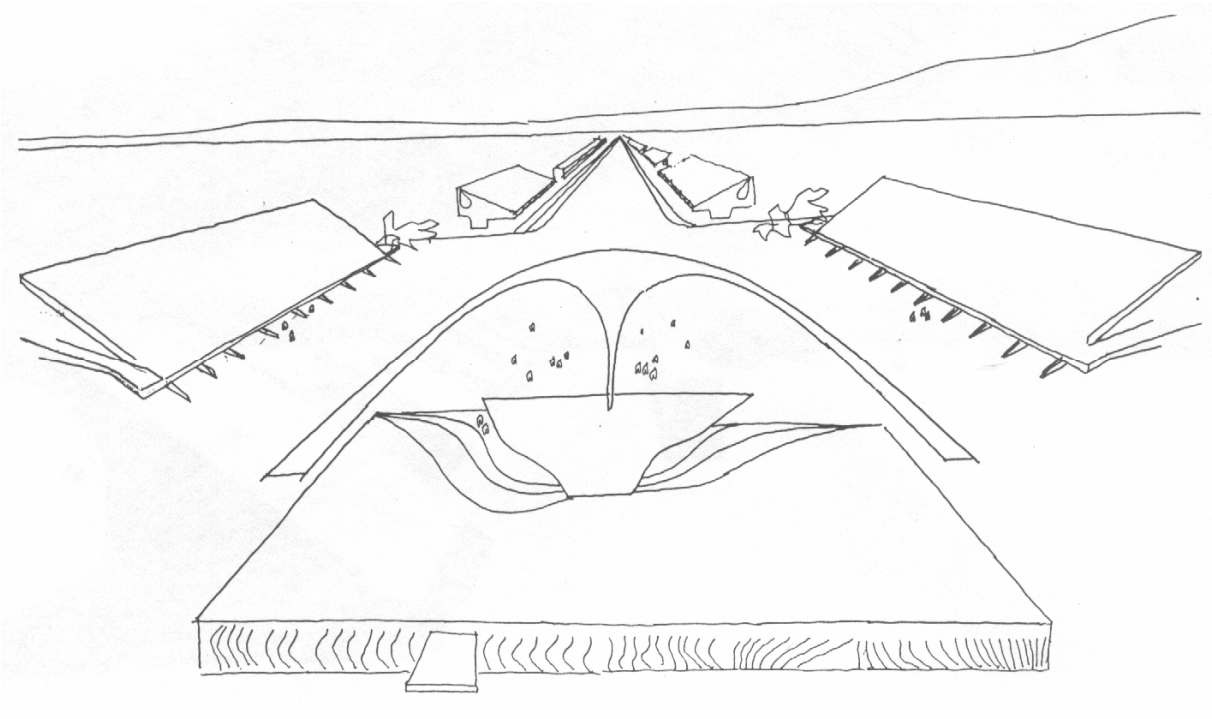


figura 16: Nas perspectivas e maquetes do projeto, a Passarela do Samba apresenta-se como um objeto arquitetônico isolado na paisagem, imponente entre o observador e o vasto horizonte.
Ao ser construída, a edificação moderna consolidou-se como mais um monumento de Oscar Niemeyer para o Brasil e, lamentavelmente, também como um símbolo do afastamento do povo de sua festa.
("Marquês de Sapucaí – Rio de Janeiro", perspectiva, Oscar Niemeyer, 1983 – fonte: *id., ibid.*, p. 18)

De fato, a participação da edificação moderna no contexto da Cidade Nova pôde logo ser sentida quando a obra ficou pronta e integrou-se a seu modo ao entorno: isolada como uma maquete.

A decisão de proibir o uso de decoração no complexo carnavalesco foi aplaudida pelo autor do projeto, mas lamentada pelos sambistas, quando visitaram as obras da Passarela do Samba e souberam que teriam que desfilar entre aqueles imensos monolitos de concreto sem decoração: "– Não teremos força para fazer apoteose nenhuma", afirmaram. (*O Globo*, 08 de dezembro de 1983, *apud. id.*, *ibid.*, p. 81) Uma obra como a da Passarela do Samba foi concebida para se bastar em sua monumentalidade e *modernamente*, o autor não aceitou que outros objetos

interferissem na aparência do espaço (***figura 17***). Tratados como *elementos parasitários*, os ornatos decorativos não foram mais usados desde então e extinguiu-se mais uma tradição do carnaval. Contudo, nos últimos anos outros recursos alegóricos têm sido usados, como os efeitos de luz sobre os desfiles. Efeitos visuais desse tipo – desenvolvidos por iluminadores de renome e controlados por computadores – proporcionam ao evento um efeito complementar à grandiosidade do espetáculo apresentado e gera novas possibilidades de sensações visuais para os espectadores da festa[25].

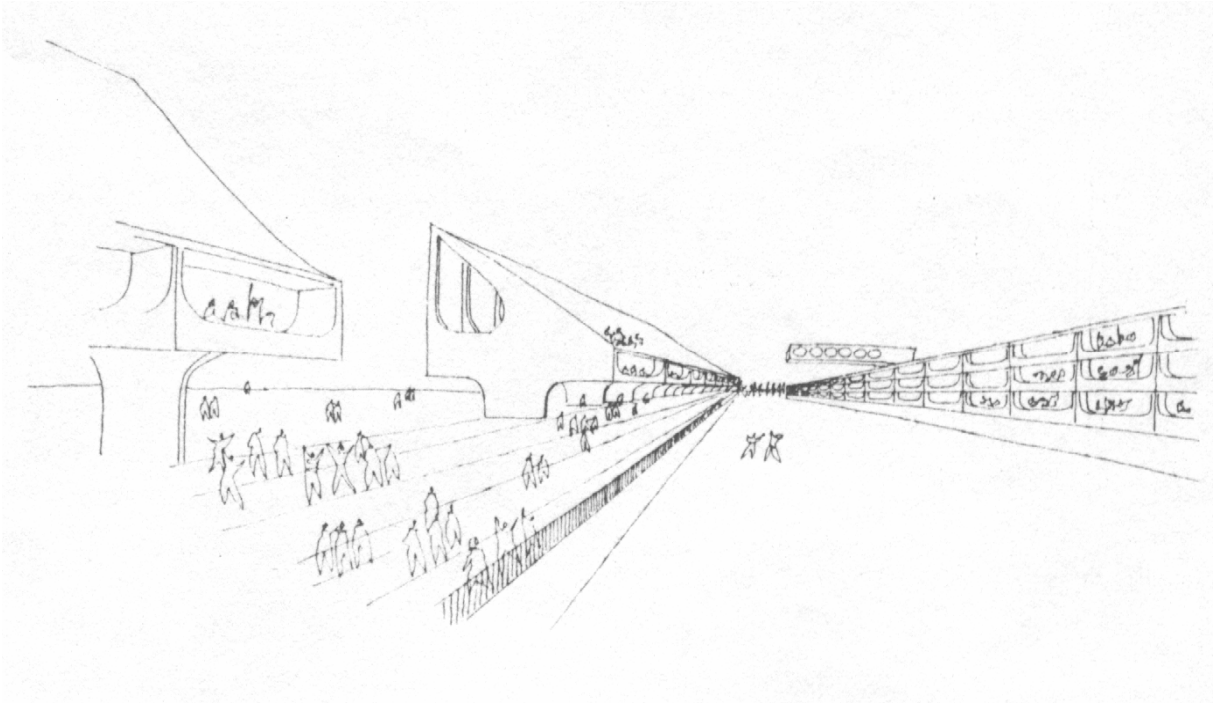


figura 17: Previa-se originalmente que os espaços entre os pisos elevados dos blocos de arquibancadas e o nível da pista de desfile fossem "entregues ao 'povão'", (NIEMEYER, *id., ibid.*, p. 18) de onde pudesse se assistir à festa de graça.
Na prática, esses espaços foram ocupados por cadeiras de pista e frisas, muito mais rentáveis para os mercadores do mega-espetáculo no qual se transformou o evento.
("Marquês de Sapucaí – Rio de Janeiro", perspectiva, Oscar Niemeyer, 1983 – fonte: *id., ibid.*, p. 22)

O desagrado causado pelas interferências na arquitetura da festa, aliado aos efeitos catastróficos da glamorização do espetáculo afastou muitos dos sambistas históricos de suas escolas, transformadas, junto com seu palco de representação, em mega-

[25] O iluminador Peter Gasper, um dos especialistas no assunto, afirmou em 2003 que os recursos de iluminação ainda eram precariamente utilizados pelas Escolas de Samba. Segundo o profissional, faltaria pouco para os carnavalescos se valerem da luz como acessório de suas alegorias. Estes comentários foram feitos no programa televisivo *Sem Censura*, da *TV Educativa*, em 07 de abril de 2003.

espetáculos que visam prioritariamente o turismo, a transmissão televisiva e o divertimento da elite, que adquire ingressos caríssimos e ocupa os melhores lugares da passarela. No projeto de Niemeyer os módulos de arquibancadas são suspensos em relação ao nível da pista de desfile em três metros e a intenção inicial do arquiteto – ainda sob influência do *Socialismo Moreno* – era reservar esse espaço para que o povo pudesse assistir ao espetáculo de pé, como outrora se assistia das calçadas.

Mais uma vez, porém, a voracidade comercial do evento falou mais alto e ocupou-se a *geral* da Passarela do Samba com cadeiras de pista e, posteriormente, com frisas. Aos menos abastados restou as altíssimas arquibancadas da concentração e aquelas da praça da Apoteose, que, além de altas são afastadas em vinte metros da margem dos desfiles. Aos que não têm acesso nem aos *ingressos populares*, sobraram as frestas entre os módulos de arquibancadas de se pode ver minúsculos vestígios do desfile de suas escolas de coração.

As esperanças do povo em participar do carnaval haviam naufragado de vez nas contradições com as quais a edificação se revestiu e os sucessivos erros de interpretação da festa têm determinado o afastamento da população pobre do evento. Além do espetáculo na Passarela do Samba ser inacessível para a maioria da população, as fantasias alcançam altos preços, impedindo que grande parte das comunidades representadas na avenida pelas agremiações de seus bairros ou municípios de origem desfilem, descaracterizando sensivelmente a festa.

Alguns anos depois de inaugurada a Passarela do Samba, com a festa totalmente voltada para os que podiam pagar, nasceu a ideia de se preencher os espaços vazios entre os blocos de arquibancada com novos módulos de camarotes. Cogitou-se erguê-los em material desmontável, durante os dias de carnaval. Mesmo assim foram tratados por Oscar Niemeyer como uma intervenção espúria que adulteraria a criação original. O arquiteto apresentou o projeto definitivo dos novos módulos – construídos logo depois – e mais uma vez a passarela foi palco da polêmica, desta vez entre os arquitetos responsáveis pelas alterações iniciais e a equipe de Niemeyer. Se de um lado levantava-se a bandeira da ética profissional, onde a fundamentação dos argumentos estava no resguardo dos direitos autorais sobre a criação da obra, de outro, expunha-se as conseqüências desastrosas da implantação da passarela na malha urbana, voltada para o desfile e de costas para a cidade, criando com isso

> *áreas mortas onde não se circula, ou se circula com total insegurança. Rompeu-se aí uma regra básica das cidades, que é o diálogo entre todas as suas partes. É tamanha a insegurança que precisou , para a sua própria, ser cercado por grades. Grades horrendas, que ao gerar áreas sem vida própria, assustam qualquer pessoa que insista em contorná-las. Grave, ainda, foi seccionar a comunicação entre os bairros, entre a região limítrofe da Cruz vermelha e a Cidade Nova e entre esta e o Catumbi, este último tendo ganhado de presente as costas da Apoteose. Sério foi ter colado os camarotes no prédio da Brahma, que perdeu uma rua e ganhou um beco estreito e desagradável. Triste foi uma rua, a Marquês de Sapucaí, ter perdido sua função de conexão e contato, e portanto vida, para se transformar única e exclusivamente numa autopista de desfiles, um* canyon *de concreto e calor onde as crianças das escolas aprendem que aquilo é a sua 'área de lazer'. E nada disso é transitório: Ao contrário, ficou para sempre. O descaso com a cidade foi mostrado desde o início, quando os jornais publicaram um desenho que mostrava o Sambódromo pousado numa extensa faixa onde não havia nada, como se nada houvera, como se estivesse numa região virgem, como se fosse ser instalado nos amplos gramados do Planalto Central. Desejo inconsciente ou desconhecimento propositado ou, ainda, negação pura e simples do espaço construído, existente?* (PINHEIRO, Augusto Ivan, s. d.)

A crítica ao projeto de Niemeyer seguiu levantando outras questões como a imposição da passarela como um *símbolo da cidade*, argumentando que o verdadeiro símbolo é o carnaval e não a obra arquitetônica e o descaso do pensamento moderno sobre as estruturas urbanas antigas.

De qualquer forma, a passarela consolidou-se como um espaço exclusivo para os desfiles e resultou numa vitória, ainda que com fracassos e contradições, para as Escolas de Samba. Estas, por sua vez, vão se adequando ao seu modo, revelando novas possibilidades para a manifestação carnavalesca.

CAPÍTULO 4

QUESTÕES DE TERMINOLOGIA E HISTORIOGRAFIA

Como visto anteriormente, apesar das condições espaciais acompanharem as variações ritualísticas e formais do carnaval, a estrutura essencial, caracterizada pelo eixo em linha reta, se manteve no tempo, inclusive na arquitetura da Passarela do Samba.

Daí a denominação, até hoje adotada, de *passarela* para o local onde se desenvolve o espetáculo que, sequencialmente, apresenta o enredo do desfile aos espectadores. A etimologia do termo, segundo os dicionaristas Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira e Antônio Houaiss, aponta para o aportuguesamento da palavra de origem francesa *passerele*, datada de 1835, significando "'estrutura destinada a passagem de pessoas', derivação de *passer* 'passar'" (HOUAISS, 2001), ou ainda "ponte para pedestres, em geral estreita, construída sobre ruas ou estradas" (FERREIRA, 1999, p.1509).

Estando em ascensão, na virada do século XX, a popularidade dos desfiles carnavalescos – particularmente os das Grandes Sociedades – e tendo sido disseminado na mesma época o hábito afrancesado de passear ao longo dos bulevares cariocas recém inaugurados, denota-se que por *passarela* também passaram a ser designados, no Brasil, esses eixos específicos de "deslocamento ordenado em fila" (*id*., *ibid.*), ou de *desfile*, com o intuito específico da exibição.

O verbo *passar*, de raiz comum à da palavra *passarela*, sempre esteve ligado às descrições da *performance* das escolas de samba. Até hoje as expressões *passar bem* ou *passar mal* indicam o bom ou mau desempenho da agremiação frente a seu público e aos jurados que as avaliam e pontuam, na disputa do carnaval. Inúmeros sambas mencionam o verbo e sua derivação em composições quando estas descrevem o ato de desfilar, provando a inter-relação dos fonemas *passar* e *passarela* com o ritual carnavalesco das escolas de samba, intrínseco ao universo da festa carioca. Seguem alguns exemplos (grifos do autor):

*Não entendi o enredo / Desse samba amor / Já desfilei / Na **passarela** do teu coração*[26]

*Vai **passar** / Nessa avenida um samba popular / Cada paralelepípedo da velha cidade / Essa noite vai se arrepiar / Ao lembrar / Que aqui **passaram** sambas imortais / Que aqui sangraram pelos nossos pés / Que aqui sambaram nossos ancestrais*[27]

*Como é / Que eu posso por ela trocar / A emoção de ver Vilma dançar / Com o seu estandarte na mão / E ouvir / Todo o povo meu povo aplaudir / Minha escola a evoluir / Minha ala comigo **passar***[28]

*Portela / Eu nunca vi coisa mais bela / Quando ela pisa a **passarela /** E vai entrando na avenida*[29]

O preparo anual das Escolas de Samba para o carnaval tem por objetivo o seu desfile no eixo urbano chamado passarela e por essa denominação, historicamente, tem sido reconhecido o lugar de celebração da festa.

Quando se cogitou construir um equipamento definitivo para acolhimento dos desfiles, na década de 1980, o mesmo foi batizado de *Avenida dos Desfiles* e depois, *Passarela do Samba*. Posteriormente a esta expressão somou-se o nome de seu mentor, à época vice-governador do Rio de Janeiro. Oficialmente, portanto, assim é denominada: Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro. Por outra alcunha, contudo, a Rua Marquês de Sapucaí, cercada de módulos de arquibancadas e camarotes e revestida pelo projeto de Oscar Niemeyer é popularmente chamada: *Sambódromo*.

A origem dessa outra denominação tem duas versões: uma aparentemente fictícia, com ares de romance latino-americano e outra, supostamente verdadeira, depurada com base em um pequeno trecho jornalístico de setembro de 1983, ano do início da construção da Passarela do Samba. Primeiro, eis a fábula:

Conta-se que o termo *Sambódromo* foi forjado pelo Vice-Governador Darcy Ribeiro e númeras fontes mencionam o fato gerador do neologismo, sendo uma das mais

[26] Versos extraídos da música “Enredo do meu samba”, de 1984. Autores: Dona Ivone Lara e Jorge Aragão.
[27] Versos extraídos da música “Vai passar”, de 1984. Autores: Chico Buarque de Hollanda e Francis Hime.
[28] Versos extraídos da música “O conde”, de 1969. Autores: Jair Amorim e Evaldo Gouveia.
[29] Versos extraídos da música “Portela na avenida”, de 1981. Autores: Mauro Duarte e Paulo Cesar Pinheiro.

curiosas aquela representada pelo registro do escritor baiano Araken Vaz Galvão (SAMPAIO, 2001). Ex-sargento do exército brasileiro, Galvão exilou-se no Uruguai após o Golpe Militar de 1964 e conviveu com políticos ilustres que se asilaram naquele país, tais como Leonel Brizola, Neiva Moreira e o próprio Darcy Ribeiro. O escritor conta que na Montevidéu da década de 1960 havia no parque público às margens do rio da Prata um local especialmente reservado para abrigar casais que quisessem namorar em seus carros. Sob a supervisão de um discreto policiamento, o aprazível jardim era carinhosamente chamado pelos uruguaios de *Besódromo*, unindo a palavra *beso* (*beijo*, em português), ao sufixo *dromo*, que provém, segundo a etimologia mencionada por Houaiss (*op. cit.*) do "grego *drómos*, ou 'ação de correr, lugar para correr'". Anistiados no início da década de 1980, Leonel Brizola e Darcy Ribeiro elegeram-se para o governo do Estado do Rio de Janeiro e quatro anos mais tarde inauguraram a Passarela do Samba. O neologismo que uniu a palavra africana *samba* ao sufixo grego *dromo*, segundo Vaz Galvão, seria fruto da reminiscência ribeiriana acerca daquele espaço público uruguaio, que muito despertara no antropólogo admiração pela originalidade do termo e pela ousadia da proposta de uso, dada a época em que foi instituído, ou seja, em meados da década de 1960.

A outra versão, mai verossímil, aparece nas entrelinhas da edição do dia 05 de setembro de 1983 do Jornal do Brasil. Por ocasião das primeiras notícias sobre uma possível construção de passarela definitiva, comentou-se uma antiga ideia do ex-Governador Chagas Freitas, antecessor de Leonel Brizola, em transferir os desfiles de Escolas de Samba para o Autódromo de Jacarepaguá. É muito provável que este fato tenha gerado, em algum momento, aquilo que o jornalista chamou de "neologismo carioca"[30], referindo-se ao espaço cogitado para o samba, no local das corridas de automóveis. Nessa reportagem, a nova passarela do carnaval já estava sendo chamada de *Sambódromo*. Por este apelido, portanto – apesar de o nome denotar a ação de correr – tem sido chamada pela maioria das pessoas e tratada por grande parte dos meios de comunicação a passarela da Rua Marquês de Sapucaí.

O carnaval das Escolas de Samba cariocas consolidou-se como um fenômeno que extrapolou os limites da ex-capital republicana e tornou-se um dos mais significativos objetos de representação simbólica da festa brasileira, cujo formato artístico e

[30] Jornal do Brasil, 05 de setembro de 1983, Cidade, página 5.

cultural estabeleceu-se como arquétipo carnavalesco para centenas de cidades de todos os portes, em todo o território nacional, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

A arquitetura e a nomenclatura especialmente forjadas para o carnaval do Rio de Janeiro constituíram-se ambos como modelos, tendo sido seguidamente copiados e apropriados por diversas administrações municipais brasileiras. Inúmeros são os espaços que, com o intuito de estabelecer um lugar para os espetáculos festivos regionais, têm sido construídos em capitais e cidades do interior do país, desdobrando-se em formatos e prefixos diferentes. Além do *Bumbódromo*, projetado para o Festival de Parintins, no estado do Pará, há sambódromos de diversos formatos e dimensões em São Paulo, Manaus, Macapá e em vários municípios. Cogita-se a construção de *capoeiródromos* na cidade de Salvador e em outras localidades.

A fenomenologia do carnaval carioca do século XXI ancora-se em uma questão que coteja lugar e cultura e nasce da renovação do espaço da rua traduzido sob a proposta arquitetônica da passarela da Rua Marquês de Sapucaí. A iconicidade deste objeto, do lugar onde está implantado – as cercanias da praça Onze de Junho – e da festa por ele abrigada se justifica pelo fato dos mesmos serem únicos e significativos e por isso revelam-se revestidos de artisticidade e historicidade, fato que naturalmente os condiciona a serem tomados pelo resto do país como referências. O devir cultural das sociedades determinarão novas tradições para os *dromos* e as escolas de samba criadas nos moldes dos modelos cariocas. Dentre os vários sambódromos, contudo, somente o do Rio de Janeiro recebe a alcunha de Passarela do Samba e por este motivo, para fins do presente trabalho, será utilizada essa expressão sempre que o autor se referir àquela obra de Oscar Niemeyer.

Assim sendo, a Passarela do Samba será entendida neste estudo como o monumento contentor da festa por excelência e, como tal, mediador de experimentações estéticas entre o público e o espetáculo que ocorrem exclusivamente na cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, evidenciando um dilema próprio das arquiteturas para espetáculos, enxergar-se-á o fenômeno do carnaval carioca como único agente – por força de sua espetacular grandiosidade – capaz de neutralizar a monumentalidade da forma niemeyeriana.

O que se estuda sobre o carnaval

A contribuição da arquitetura e do urbanismo para a feição que o desfile das escolas de samba adquiriu a partir de meados do século XX se deu simultaneamente à expansão dessa manifestação festiva como símbolo cultural do Rio de Janeiro. Para a ciência arquitetônica, o interesse nessa questão se justifica porque há uma inegável inter-relação entre o espaço urbano – e, posteriormente, sua reconfiguração espacial realizada na Passarela do Samba – e o espetáculo oferecido pelas agremiações carnavalescas que desfilam na cidade. Ou seja, à medida que a expansão urbana foi modificando a aparência e a geometria dos espaços livres públicos, as escolas de samba, buscando sempre a centralidade para apresentarem seu carnaval, têm se transformado, em termos de configurações visual, musical e rítmica de acordo com o espaço físico que as comporta.

Desde a fundação da primeira escola de samba, em 1928[31], ruas e avenidas pertencentes à malha urbana do Rio de Janeiro não só abrigaram, mas também conformaram os desfiles. Isto se deu devido ao modo como estes espetáculos se apresentavam, muito em função das dimensões dos espaços livres disponíveis e do número de pessoas participantes da festa. Devido ao crescente interesse da população – e, por conseguinte, do Poder Público, da Imprensa, dos turistas e da Economia – a manifestação cingiu-se de importância simbólica, profissionalizou-se e transfigurou-se em um espetáculo de proporções estéticas e logísticas que em fins do século XX já não mais se ajustavam aos eixos tradicionais da cidade. Por conseguinte o carnaval acabou por subverter seu processo de adaptação aos interstícios da cidade e despertou um pensamento arquitetônico em torno de uma possível edificação para guarnecer a festa. Ou seja, o objeto que até então era contido pelo espaço urbano do cotidiano determinou um movimento reverso, no qual a cidade tentou se moldar ao espetáculo. Assim sendo, em meio a edifícios e espaços livres urbanos que remontam ao século XVI, o Rio de Janeiro abriga desde meados da década de 1980, na periferia imediata de seu centro, entre alguns de seus tradicionais morros e às margens de uma das mais simbólicas avenidas

[31] A referência é a escola de samba *Deixa Falar*, fundada neste ano no bairro do Estácio pelos sambistas Ismael Silva (1905-1978), Alcebíades Barcelos, o Bidê (1902-1975), Nilton Bastos (1899-1931), Edgar Marcelino dos Passos (1900-1931), Osvaldo Vasques, o Baiaco (1903-1935) e Silvio Fernandes, o Brancura (1908-1935). (FERNANDES, 2001, p.49)

brasileiras, uma construção monumental concebida pelo arquiteto Oscar Niemeyer, exclusivamente para o carnaval das escolas de samba.

A questão principal indicada pelas afirmativas acima diz respeito a um objeto arquitetônico que foi criado para suprir necessidades espaciais das escolas de samba. Ao mesmo tempo, são mencionados fatos que apontam o paralelismo entre a evolução – formal, musical e expressiva – do carnaval carioca e as metamorfoses que a estrutura urbana da cidade do Rio de Janeiro sofreu a partir das últimas décadas do século XIX, culminando na construção localizada na Rua Marquês de Sapucaí.

A Passarela do Samba já faz parte do imaginário brasileiro e é reconhecida nacional e internacionalmente como o lugar onde acontece o carnaval do Rio de Janeiro. Apesar de a cidade e seus subúrbios ainda preservarem centenas de outras manifestações carnavalescas, é o espetáculo das escolas de samba aquele que tem mais força de representação em todos os parâmetros de referência dos grupos que formam a sociedade carioca. Quando hoje cruzamos o eixo da Rua Marques de Sapucaí por uma de suas ruas transversais ou especialmente pela Avenida Presidente Getúlio Vargas, que lhe faz suas principais esquinas, é inevitável a percepção da presença tectônica dos módulos esbranquiçados de arquibancada às margens de um asfalto também revestido da cor branca, em linha de fuga para o grande arco de concreto que pousa sobre o Museu do Carnaval.

Em vista de toda a evolução morfológica da cidade e do carnaval podemos afirmar que a gestação dessa monumental forma arquitetônica, vislumbrada pelo cotidiano carioca através das janelas dos automóveis e ônibus que ligam o Centro à Zona Norte é, portanto, bicentenária. A historiografia do carnaval indica que as ruas icônicas do Rio de Janeiro, desde a chegada da Família Real Portuguesa, cederam seus espaços livres a diversas manifestações populares, especialmente aos festejos de Momo.

Tanto as questões que dizem respeito a lugares, fatos, enredos, personagens, músicas, desfiles e temporalidades específicas que marcaram a história e a geografia do carnaval carioca quanto aquelas referentes às análises de como esses objetos revelam o caráter dos brasileiros em geral e a *carioquice* em particular, têm sido estudados por intelectuais de diversas áreas do conhecimento. Em uma breve revisão da bibliografia sobre o carnaval brasileiro, são encontradas obras lapidares de antropologia que o indicam como importante objeto de estudo. Desde os

fundamentos de Roberto da Matta (1983), em *Carnavais, Malandros e Heróis* e em continuidade, as pesquisas de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1994, 1999 e 2007), até recentes obras como *O Mistério do Samba*, de Hermano Vianna (2002), e *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro*, de Nilton Santos (2009), são evidentes as redes de relações sociais, humanas, políticas, econômicas e metafísicas que apontam o carnaval como um dos fenômenos culturais mais enraizados na formação da índole carioca.

Parte dos citados estudos antropológicos têm sido feita com base em pesquisas de campo e entrevistas com os agentes que realizam diretamente os eventos carnavalescos. No entanto, um grande número de dados de sobre o que historicamente ocorre no Centro e nos subúrbios do Rio de Janeiro nas semanas que antecedem a Quaresma baseia-se nos registros memorialistas de um número expressivo de autores que consideram o carnaval seu tema de trabalho. Trata-se de obras-referência que com o passar dos anos se tornaram clássicos da historiografia carnavalesca. Em quase toda bibliografia anexa a estudos sobre o tema, pelo menos cinco autores e seus respectivos textos são inevitáveis: Eneida de Moraes (1957 e 1987), Jota Efegê (1965 e 1982), Roberto Moura (1986 e 1995), Sérgio Cabral (1996) e Haroldo Costa (1984 e 2001). Estes autores, na maioria jornalistas, registraram em suas obras a feição do carnaval carioca, com base em relatos, publicações e experiências vividas. Assim sendo, muito de que se conhece sobre o carnaval de rua, as Grandes Sociedades, os ranchos e as escolas de samba deve-se ao fato de que a partir de meados do século XX, foliões das letras se prestaram a documentar essa rica parcela da história social do Rio de Janeiro.

Sempre em busca dos fatores que possam denotar uma objetivação científica, isto é, que explicitam a universalidade do fenômeno, historiadores e geógrafos têm apresentado importantes pesquisas que localizam questões humanas relacionadas ao tempo e ao espaço no domínio cultural do carnaval que se realiza em terras fluminenses. Por este motivo, autores como Maria Clementina Pereira Cunha (2001), quando reapresenta em *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920* o carnaval da virada do século XIX para o XX, com base em extenso e minucioso levantamento hemeronímico, Felipe Ferreira (2005) ao refazer a trajetória do carnaval urbano do século XIX em *Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas* ou Nelson da

Nóbrega Fernandes (2001), retomando a questão da subversão cultural do samba, também trabalhada por Hermano Vianna (*op. cit.*) em *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, Rio de Janeiro 1928-1949*, escolhem a fenomenologia carnavalesca como mediador imprescindível para a compreensão da sociedade carioca e sua cultura.

Eneida de Moraes, pioneira nas pesquisas sobre o carnaval do Rio de Janeiro, em 1957, escreveu na apresentação de *História do carnaval carioca*:

> *Só poderíamos ter uma verdadeira história do carnaval carioca estudando-o sociológica, psicológica, etnográfica e antropologicamente; teríamos que analisá-lo através da formação de nossa nacionalidade, pesquisá-lo através de sua música e de seus ranchos e blocos; procurá-lo no teatro e nas artes, tanto e tanto nossa festa máxima está atuando, refletindo-se sempre representada em todas as manifestações sociais, políticas e artísticas do nosso povo. [...] Não tenho a pretensão de apresentar uma história completa do carnaval carioca; tão rica ela é de acontecimentos, tão bela, tão fabulosa, que este livro quer ser apenas o primeiro, o mais modesto, o mais simples, na certeza de que depois outros virão, mais belos, mais completos.* (*op. cit.,* p. 9 e 11)

A modéstia da autora, embora minimize a grandiosidade de sua obra, consolida o legado científico do tema. Outras aproximações são, portanto, importantes para aprofundamentos teóricos que possam contribuir para a edificação de uma estrutura informativa sobre as especificidades do carnaval do Rio de Janeiro. Embora rico, o tema tem despertado interesse limitado em áreas do conhecimento que não sejam aquelas já mencionadas. Há obras significativas no universo da literatura e da música, porém com uma abordagem, quando não literária ou técnica, ainda em grande parte relacionada com as ciências sociais.

Outros olhares

Alguns trabalhos desenvolvidos em programas de graduação e pós-graduação de outras escolas têm gerado documentos fundamentais para a consolidação do carnaval como tema de pesquisas científicas. Entre eles destacam-se a dissertação de mestrado e a tese de doutorado da Professora Helenise Guimarães (1992 e 2006), que submeteram o assunto a novos olhares. Neste caso, os da instituição acadêmica que inaugurou o elo entre a arte popular das Escolas de Samba e a erudição da academia, ou seja, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ)[32]. As pesquisas da Professora Helenise sobre o trabalho dos carnavalescos (1992) e as decorações de carnaval (2006) contribuem para a legitimação do carnaval e dos desfiles de escola de samba como objetos dignos de participarem do conjunto de investigações que se desenrolam em salas de aula, laboratórios e bibliotecas.

Além das publicações, são dignas de registro as iniciativas acadêmicas que tratam especificamente de questões próprias do carnaval, como é o caso do Curso Superior de Tecnologia em Carnaval oferecido pela Universidade Estácio de Sá do Rio de Janeiro, em parceria com a Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa). Além deste, merecem que sejam ressaltados os trabalhos desenvolvidos pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos (NIEC), pertencente ao Departamento de Ciência da Literatura do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Este grupo de estudo, além de reunir em publicações especializadas[33] os frutos de suas pesquisas, promoveu em 2006 e 2008 os 1º e 2º Simpósios do Núcleo e tem como meta

> *centralizar as informações sobre a produção de conhecimento, reflexão e divulgação de uma das mais vigorosas expressões da nossa cultura que é o carnaval, estabelecendo a interligação, inicialmente, entre as várias instituições da UFRJ em que o tema é pesquisado, para, na seqüência, se associar a outras instituições*

[32] Sobre a influência dos professores da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro na constituição da linguagem visual das escolas de samba, ver CABRAL, SANTOS e COSTA (*op., cit.*).

[33] Ver: TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano X, nº 14, 2006 e REVISTA INTERFACES / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 14, nº 11 (dez. 2008), vol. 2 – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2008 – Semestral

> *nacionais e internacionais, criando, no Rio de Janeiro, um centro de referência sobre o tema.* (PACC/UFRJ, s.d.)

As proposições do NIEC sublinham a importância do Rio de Janeiro e de suas instituições culturais e acadêmicas como gerentes de quaisquer iniciativas que incentivem as atividades de desenvolvimento e salvaguarda, sejam elas de caráter científico ou não, do patrimônio cultural e da memória relativa a esse patrimônio.

Nestas circunstâncias, justificam-se como relevantes outras visadas a respeito da rede de experiências que o carnaval submete a cidade do Rio de Janeiro. Em uma das diversas franjas resultantes desse enredamento situam-se as ponderações teóricas da arquitetura e do urbanismo que, proponho, contribuam para revelar em que pontos e sob quais circunstâncias a Passarela do Samba, como fruto do trabalho profissional do arquiteto, se insere na dinâmica temporal e espacial da festa.

Em trabalhos anteriores (1999 e 2003) o autor do presente texto já havia estabelecido algumas aproximações que cabe aqui serem salientadas. A primeira, em 1999, no Curso de Especialização em Engenharia de Segurança do Trabalho da Universidade Federal Fluminense (UFF), no qual desenvolveu, em conjunto com outros colegas, monografia sobre as condições de trabalho nos barracões de escola de samba. Essa pesquisa, realizada no antigo barracão da Zona Portuária do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, dispôs à escola um manual de procedimentos a serem seguidos para que os serviços de confecção de alegorias, adereços e fantasias pudessem ser desenvolvidos com o mínimo de riscos para o patrimônio artístico, imobiliário, financeiro e humano.

A segunda aproximação se deu entre 2001 e 2003 em função do trabalho de pesquisa realizado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (Proarq) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ). Esta pós-graduação gerou a dissertação de mestrado intitulada *A morfologia dos espaços públicos de carnaval do Rio de Janeiro*, na qual foram postas em paralelo as várias manifestações carnavalescas, suas temporalidades e seus respectivos espaços livres urbanos de apresentação. Além da leitura de algumas daquelas obras citadas acima, o trabalho exigiu que fossem realizados levantamentos iconográficos em várias instituições arquivísticas e bibliográficas, tais como o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu Histórico Nacional (MHN), o

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (ACGRJ), a Fundação Biblioteca Nacional (FBN), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e a Fundação Anita Mantuano de Artes do Rio de Janeiro (Funarj).

O presente trabalho fundamentou importantes capítulos com base em relatos do período entre a primeira quinzena de setembro e a segunda quinzena de outubro de 1983, ano em que o projeto e a obra da Passarela do Samba se iniciaram. Para tanto, forma feitas incursões no setor de microfilmagem da Biblioteca Nacional em busca das respectivas edições do *Jornal do Brasil*. Além destas, publicações da Revista Veja, da editora Abril, também da época, disponibilizadas na *web*. As leituras desses arquivos se somaram, como fontes primárias, à entrevista concedida a este autor pelo Cenógrafo e Professor Fernando Pamplona, no dia 28 de novembro de 2009, no Bar Salsa, no Centro do Rio de Janeiro e aos depoimentos preciosos da Professora Helenise Guimarães.

As pesquisas acima suscitaram conclusões que corroboram com o panorama já esboçado pelas argumentações postas e reforçam a necessidade de serem considerados novos olhares sobre o carnaval. Uma dessas possibilidades é considerar a Passarela do Samba como fruto – ou síntese material – da conjunção de forças culturais, antropológicas, sociopolíticas e econômicas com aquelas que regem a ciência arquitetônica. A descrição e a análise dos elementos que estruturam esta questão será imprescindível para a elaboração do trabalho a seguir que, espero, poderá comprovar que o arquiteto Oscar Niemeyer, ao realizar sua arquitetura para o samba, o fez retomando as forças atributivas da rua da cidade tradicional e as repaginou em concreto armado, autografando a obra com um arco monumental e uma praça.

CAPÍTULO 5

SOBRE O FAZER ARQUITETÔNICO

A forma arquitetônica, entre outras definições, é considerada como a realização material de algo que idealmente havia sido elaborado em busca da solução de um problema posto pelas necessidades espaciais do homem. A identificação e a caracterização dessas necessidades são inerentes a todas as pessoas, mas quem faz a referida busca é, geralmente, o arquiteto.

A investigação sobre como solucionar o problema espacial parte de um parâmetro primário que servirá de argumento para todo o processo projetivo. Este argumento que sustenta o trabalho comumente é denominado tema e o mesmo apresenta-se estruturalmente subdividido em três núcleos conceituais: o tema principal, os temas complementares e os temas de serviço.

Por tema principal entende-se aquele que nomeia a função essencial da arquitetura a ser projetada, ou seja, aquela função que define o caráter do espaço proposto: ensinar, hospedar, expor, morar, vender, etc.; por temas complementares são definidos todos aqueles que auxiliam e complementam com outras funções a principal do edifício: administrações, reuniões, áreas de descanso, banheiros, circulações, etc.; os temas de serviço são aqueles sem os quais a edificação não tem condições de funcionar integralmente, ou seja, os setores de infraestrutura, maquinaria e instalações em geral.

Embora presentes nos projetos – e consequentemente no espaço construído – essa subdivisão temática somente se explicita na realização e no aprofundamento do programa arquitetônico.

É sobre o programa arquitetônico como fundamento do processo de trabalho do arquiteto e também sobre as outras atitudes projetuais, a saber, a referenciação tipológica e o desenho que as próximas páginas deste texto irão tratar, apontando-as como núcleo teórico para a argumentação sobre o que ocorreu no processo de criação e realização da Passarela do Samba.

O programa arquitetônico

A arquiteta Guadalupe Salazar González, professora da Universidad Autónoma de San Luis Potosí, no México, em texto que define o programa arquitetônico como conceituação e pré-configuração do projeto de arquitetura, apresenta suas ponderações afirmando que

> *A meta final da arquitetura, ainda hoje, é produzir os espaços que abrigam as diversas atividades dos indivíduos e dos grupos sociais de modo a tornarem-se o âmbito do habitar humano, atividades que buscam satisfazer a demandas de espaço habitável ou a resolver problemas de habitabilidade. Para que isso ocorra o profissional chamado arquiteto efetua duas ações: o desenho do sistema de espaços e a edificação. A edificação só pode existir quando o projeto é definido, sendo o desenho a atividade que produz este projeto*[34]*.* (GONZÁLEZ, 2000, p.71)

O texto propõe também que o aprofundamento no programa arquitetônico é imprescindível para que o arquiteto tenha condições de produzir um espaço que efetivamente realize tudo aquilo que o futuro usuário requereu. Reforçando estas proposições, a autora retoma Eugène Viollet-le-Duc em dois de seus postulados: o primeiro, quando o arquiteto francês afirma que "não há possibilidade de ser original senão através da verdade" e o segundo, que em arquitetura "somente há dois modos de ser verdadeiro: segundo o programa" ou "pelos procedimentos de construção."[35] (VIOLLET-LE-DUC, *apud.* GONZÁLEZ, *ibid.*, p. 71) Em termos de método de trabalho, a aproximação do arquiteto com a verdade arquitetônica de Le-DUC ocorre, portanto, no processo de elaboração do programa arquitetônico e será retomada somente no momento em que o espaço proposto se materializa e passa a ser habitado.

---

[34] *"La meta final de la arquitectura, aún hoy en dia, es constituir los espacios que alberguen las diversas actividades de los individuos e de los grupos sociales de modo que sean el âmbito del habitar humano, actividades que buscan satisfacción a demandas de espacio habitable o a resolver problemas de habitabilidad; para ello, el profesional llamado arquitecto efectúa dos acciones: el diseño del sistema de espacios y la edificación. La edificación solo puede darse cuando se tiene definido el proyecto y es el diseño la actividad que tiene como producto dicho proyecto."*

[35] *"no hay posibilidad de ser original sino es a través de la verdad, y que sólo hay dos modos de llegar a ser verdadero, sea según el programa y por los procedimientos de constucción."*

O habitar mencionado por González é o “estar na Terra”, o “ser um humano”[36] de Martin Heidegger (*Id., ibid.*). Esta mesma abordagem da questão sobre o espaço produzido pela arquitetura encontra-se em outro texto intitulado *Las necesidades espaciales del hombre*, de Jaime Fernando Cruz Bermúdez (s.d.) onde reitera que o arquiteto é o profissional que propõe edifícios nos quais o ser humano, as famílias e a sociedade irão habitar e por este motivo fazer arquitetura é uma ação que vai além de “construir paredes, tetos, portas e janelas”[37] (*Id., ibid.*, p. 1). O autor afirma, então, que o espaço arquitetônico é aquele no qual o homem existe, ou seja, exerce os atos que o fazem ser humano: mover-se, alimentar-se, descansar, trabalhar, divertir-se, etc.

O programa arquitetônico é, portanto, o conjunto de instruções, referências ou intenções que quantitativa e qualitativamente definem o “calendário de atos”[38] (GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 71) que deverá estar cumprido ao final do processo de trabalho do arquiteto e que determinará, enfim, o lugar a ser habitado pelo homem.

O Professor Paulo Roberto Corrêa, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU/Mackenzie) ensina que a sistematização das informações que delimitam o programa arquitetônico é um processo que se organiza “em três momentos distintos, mas que interagem de forma complementar entre si: 1º momento – caracterização e dimensionamento, 2º momento – setorização e construtibilidade e 3º momento – qualificação” (CORRÊA, 2006, p.8)

O primeiro passo a ser dado pelo arquiteto para uma consistente compreensão dos requisitos de habiltabilidade é “entender as particularidades das atividades” (*Id., ibid.*) a serem desenvolvidas no espaço que será projetado. Este procedimento permite que os ambientes sejam caracterizados – ou seja, evidenciados em seu caráter e suas particularidades – e matematicamente dimensionados, com base nos atributos físicos, no número de usuários e no(s) mobiliário (equipamentos).

“Conhecer para quem se vai projetar é informação extremamente valiosa e imprescindível à atividade projetual” (*Id., ibid.*, p. 9). Este conhecimento pode ser genérico ou particularizado, dependendo do tema da arquitetura, da qualidade das informações sobre as pessoas que irão utilizar o espaço ou ainda do grau de

---

[36] *“la manera em la que los humanos estamos em la tierra es habitando ... ser um humano ... significa habitar.”*
[37] *“Al realizar esta acción más que construir muros, techos, puertas y ventanas el arquitecto construye los lugares em los que vivirá el hombre, uma familia, uma sociedad.”*
[38] *“calendário de actos”*

intimidade que o arquiteto tem com essas pessoas. Aprofundar-se no universo racional, emocional e/ou imaginário do usuário permite que o arquiteto contextualize os modos de apropriação dos espaços e o sistema de inter-relações dos mesmos e também busque uma conceituação que reflita a estrutura simbólica que frequentemente participa dos anseios de quem irá usufruir da arquitetura.

Os núcleos conceituais do tema arquitetônico a ser desenvolvido se desdobram em seguida, quando o arquiteto se investiga e propõe as relações espaciais de "contigüidade, proximidade e separação" (*Id., ibid.*, p. 10) entre os diversos ambientes construídos e entre estes e os espaços livres de edificação, que devem ser tratados com base nos mesmos parâmetros de abordagem que aqueles utilizados na construção. Além da determinação das relações espaciais, há que se levar em consideração as necessidades de conforto ambiental e a caracterização construtiva, que irão definir as soluções de construtibilidade em função do meio ambiente onde será implantado o edifício e o repertório de possibilidades proporcionado pelos materiais de construção disponíveis.

O terceiro momento do processo, denominado qualificação, diz respeito à etapa que define os parâmetros subjetivos que se espera serem alcançados pelo projeto de arquitetura: a representação simbólica e a qualidade do desenho. Corrêa define o momento da qualificação do programa arquitetônico como sendo o mais complexo de todos, pois

> *exige vivência profissional e cultura arquitetônica muito aprofundada, por parte dos responsáveis por desenvolver esta qualificação. Esta complexidade se dá, também, porque a reflexão impõe estabelecimentos de relações com as mais diversas áreas do conhecimento para que, num processo de síntese, estabeleça-se uma analogia entre o ambiente e algo eu possa representar uma ideia, oriunda das diversas possibilidades relacionais.* (*Id., ibid.*, p.12)

Com base no que foi exposto, depreende-se que o programa arquitetônico se apresenta, portanto, como um objeto, que realiza, tal qual a forma arquitetônica, a condição mesma de habitabilidade. O projeto de arquitetura, conceitualmente, não possui o mesmo nível de aproximação da realidade que o programa arquitetônico

porque ele é uma descrição analógica da construção (MARTINEZ, 2000, p. 37), ou seja, constitui-se de desenhos, maquetes e especificações que apenas representam a verdade. Nessa ótica, o projeto se caracteriza como um descompasso entre dois momentos de realidade arquitetônica: o programa e a obra em si.

A verdade arquitetônica

O programa é o instrumento que permite ao arquiteto alcançar a verdade arquitetônica antes da existência do sistema de edificações e espaços livres em que o homem irá habitar, ou seja, antes da realização da forma arquitetônica em si. O programa é revelado por um conjunto de requisitos que caracterizam a pauta de referência a ser obedecida no processo projetual e depois confirmada, pelo uso, pelos habitantes da construção. O ato de habitar decompõe-se em requerimentos que, juntos às exigências técnicas, direcionam o projeto e definem o espaço arquitetônico em um processo dinâmico no qual as informações programáticas (re) alimentam e (re) estruturam o sistema. Esses requerimentos – exigidos pelo homem por sua condição de habitar – podem ser classificados como pragmáticos ou funcionais, antropométricos, ergonômicos, proxêmicos, psicológicos, existenciais e topológicos (GONZALEZ, *op. cit.*).

Os pragmáticos ou funcionais referem-se às funções que nomeiam e caracterizam os usos dos espaços, definindo-os de acordo com o desempenho das atividades. São requerimentos expressos pelas relações lógicas entre os usuários e as estruturas espaciais.

Os antropométricos definem-se pelo dimensionamento dos espaços e pelos objetos que serão abrigados nestes espaços. Como a arquitetura é um reflexo da condição humana, todas as dimensões são estabelecidas por meio dos parâmetros métricos exigidos pelo homem para a realização de seus atos.

Os ergonômicos devem ser considerados em função de exigências tridimensionais relativas ao conforto fisiológico do homem, ou seja, devem proporcionar aos usuários as condições ideais para que possam realizar seu habitar com o máximo de eficiência e o mínimo de esforço físico (visual, auditivo, motor, etc.).

Requerimentos proxêmicos dizem respeito a questões de sociabilidade entre os seres humanos. São exigências inter-pessoais que estabelecem limites de proximidade (intimidade, privacidade, atração, ...) ou rechaço (repúdio, antipatia, rejeição, ...), geralmente ligadas a padrões culturais e que determinam espacialmente conjunturas de distância e de território.

Os requerimentos psicológicos respondem a questões relacionadas ao comportamento segundo idade, sexo, religião, cultura, etc.. Incluem-se nesses requerimentos os fatores espaciais que possam conduzir ou influenciar os pensamentos e as ações humanas, num processo de interferência psíquica em que percepções e atos se alteram em função das condições de habitabilidade.

Os existenciais referem-se às classes de lugares – "centro, periferia, território" (*Id., ibid.*), etc. – estabelecidas pelo existir do homem, ou seja, àqueles fatores que, de acordo com os contextos de espaço e tempo determinam a "carga significativa" (*Id., ibid.*) ou fenomenológica do espaço proposto.

Finalmente, por topológicos entendem-se os requerimentos que denotam uma estrutura geométrica do espaço, clarificando as disposições hierárquicas dos compartimentos. Estes requerimentos configuram uma resposta tridimensional a todos os outros anteriores, pois avançam do nível conceitual para o topológico, definindo limites, fluxos, subsistemas e o sistema espacial global.

O conjunto de pautas e leis determinado pela complexidade qualitativa e quantitativa das informações requeridas pelo programa arquitetônico caracterizam-no não como um simples rol de nomes de compartimentos e suas respectivas superfícies, mas como uma sintaxe, ou seja, como uma classe de conjunturas que objetivamente constitui uma realidade, ou seja, uma verdade em si mesma.

Esta verdade, aqui classificada como arquitetônica, será recuperada mais tarde, na obra construída. Retomando Puls (*op. cit.*), tanto para a elaboração e o desenvolvimento do programa arquitetônico quanto para a construção do edifício participam produtores, mercadores, consumidores e proprietários, pois são etapas que exigem que todos esses agentes alimentem o processo de realização da arquitetura com informações, depoimentos, sentimentos, esperanças, financiamentos, conhecimentos e mão-de-obra. Há, contudo, uma etapa intrínseca ao fazer arquitetônico que é conduzida exclusivamente pelo arquiteto – ou produtor – cuja característica denota a transposição da realidade conceitual do programa

arquitetônico para a realidade concreta do edifício. Esta etapa é o projeto de arquitetura.

O projeto

O projeto de arquitetura é uma etapa que difere das demais por disponibilizar um produto que embora sendo uma realização material, resolve-se como uma representação do objeto a ser alcançado. Trata-se de uma analogia que retrata, através de representações gráficas ou de modelos tridimensionais, o objeto-fim que se espera realizado. É, portanto, uma figuração, um texto prévio codificado do espaço real a ser habitado que pode ser lido através de símbolos dispostos em duas ou três dimensões.

No ato de projetar são produzidos esquemas analógicos em escalas variadas que registram o processo de invenção do edifício (MARTINEZ, *op. cit.*) e/ou do espaço livre, antecipam soluções para problemas detectados no programa arquitetônico e propõem espaços a serem materializados com base em diretrizes funcionais, construtivas e plásticas determinadas pelo arquiteto.

Assim sendo, cabe ao arquiteto observar os dados do programa arquitetônico, interpretá-los e negociá-los para que suas decisões pessoais transfigurem as analogias em formas materiais. O fundamento da criação arquitetônica reside, portanto, na personalidade que o arquiteto imprime no acontecer arquitetônico por meio de sua visão de mundo cuja abrangência encerra formação profissional, cogitações teóricas, repertório de conhecimentos, questões ideológicas e alguma dose de talento. Quanto maiores a sensibilidade e a aptidão do arquiteto em traduzir em formas o mundo humano, mais estas estarão próximas de serem consideradas obras de arte.

Assim sendo, a intervenção do arquiteto no processo do vir a ser da forma arquitetônica sempre a inclui – ainda que potencialmente[39] – na condição de obra de arte, por dois motivos: pelo fato de, intermediado pelo programa arquitetônico, ser

[39] A condição da arquitetura – ou de qualquer outro produto humano – ser obra de arte é potencial porque para que isto ocorra há que se reconhecê-la como tal. “O objeto é classificado de modo genérico entre os produtos da atividade humana, até que o reconhecimento que a consciência faz dele como obra de arte, excetue-o, definitivamente, do comum dos outros produtos.” (BRANDI, 2004, p. 27)

um reflexo do mundo humano e pela sua unicidade, em função das decisões pessoais do autor do projeto.

Refletir o mundo humano e ser único são condições que nascem de um processo de elaboração criativa que o arquiteto protagoniza. O instrumento utilizado neste processo – manipulado exclusivamente pelo(s) autor(es) do projeto – é, basicamente, o desenho[40], cuja excelência atributiva é imprimir na arquitetura a potencial artisticidade mencionada anteriormente.

Para a forma arquitetônica se efetivar como obra de arte, contudo, necessita-se "de um singular reconhecimento que vem à consciência" (BRANDI, *op. cit.*) que ocorre, no caso da arquitetura, devido às experimentações estéticas realizadas por meio do uso e do contexto, ou seja, em função da homologação do espaço como lugar feita pelo usuário.

Nesse sentido, Oscar Niemeyer e o carnaval, ou seja, o autor do projeto e a festa carioca devem ser considerados agentes que conjuntamente geraram a forma arquitetônica da Passarela do Samba, tanto em sua plástica quanto como ideia (BRANDÃO, 2004), conforme veremos adiante. Proponho, então, que esta argumentação se desdobre em outras com o propósito de, a seguir, serem salientados como mediadores desse fato arquitetônico o contexto histórico e geográfico da periferia imediata do Centro do Rio de Janeiro[41], o processo criativo do arquiteto, a cultura e a topologia do carnaval das escolas de samba e, por fim, as relações humanas[42] que ocorrem no espaço definido entre as arquibancadas e o arco da Rua Marquês de Sapucaí.

A análise desses agentes como sendo produtores, proprietários, mercadores e consumidores da forma arquitetônica explicará a hipótese estruturadora do presente trabalho que considera, conforme menções anteriores, a Passarela do Samba como um lugar arquitetônico que reconstruiu a dimensão estética da rua carnavalesca.

---

[40] *Desenho*, aqui, não significando representação gráfica, mas sim o conceito cuja sinonímia é traço, ordenação, caráter, personalidade projetiva.

[41] Especificamente a área em que foi implantada a Passarela do Samba, ou seja, a região da Praça Onze de Junho, entre os bairros do Estácio e do Catumbi.

[42] A raiz das relações que ocorrem entre os usuários, a Passarela do Samba e o carnaval são, essencialmente, estéticas.

SEGUNDA PARTE

A origem da forma da Passarela do Samba

Com a certeza de que o samba e o povo jamais esquecerão os grandes homens e as grandes ideias...

Sambistas, no couro da cuíca de Niemeyer

CAPÍTULO 6

A CIRCUNSTANCIALIDADE DA ARQUITETURA

Até a Idade Média, o fazer arquitetônico era um processo no qual o resultado físico da produção evidenciava-se intrínseco ao processo criativo, ou seja, havia na própria estrutura da produção arquitetônica – as catedrais góticas são o mais patente exemplo desta produção – um modo de pensar e fazer simultâneo e híbrido entre a "imaginação espacial e a *praxis* estrutural" (CENIQUEL, 1990, p. 9). A partir da atuação profissional dos realizadores renascentistas, contudo, ocorre uma ruptura entre esses dois atributos seminais da Arquitetura e são colocados indelevelmente em lados distintos o projeto e o ato da construção. Assim sendo, inaugura-se no Renascimento uma clara distinção entre a teoria que produz individual e analogicamente o espaço pretendido e a prática, que materializa o projeto e dispõe esta materialidade para a experimentação coletiva. Essa dicotomia intensificou-se no Maneirismo e no Barroco e se consolidou pelas mãos da cientificidade iluminista, culminando "no século XIX com o divórcio rotundo entre engenharia e arquitetura" (*id.*, *ibid.*). Nessa divisão de tarefas alicerçaram-se dois métodos bastante distintos: o das escolas de engenharia, interessadas na pesquisa e no desenvolvimento dos cálculos, das técnicas e da prática construtiva e o das escolas de arquitetura, visceralmente envolvidas com os processos criativos próprios das belas artes.

Esse cenário determinou como parâmetro qualitativo da profissão do arquiteto uma exacerbada valorização da criatividade, assinalando como condição *sine qua non* o talento para a criação de obras de arte, mesmo que utilitárias. Ou seja, aquilo que mais esclarece e descreve o fazer arquitetônico, até hoje, parece se pautar na mensuração dos atributos que somente poucos *iluminados* possuem: a capacidade de gerar obras-primas.

Essa ênfase na soberania do talento individual, especialmente no Brasil, minimizou a importância de outras interfaces inerentes à profissão do arquiteto e sistematizou não só a produção arquitetônica, mas também o ensino praticado nas escolas de

arquitetura, determinando um renitente desinteresse pela construção de uma pedagogia que trabalhe integral e simultaneamente *toda* a complexidade da Arquitetura. Assim sendo, formam-se gerações de arquitetos brasileiros que compreendem seu próprio ofício como um campo de criação de obras mais conceituais do que humanas, desprezando importantes aspectos programáticos e técnicos que, na maioria das vezes, respondem muito mais adequadamente às demandas dos usuários.

Por isso, a "legendária batalha entre o pensamento *beaux arts* e o pensamento tecnológico [...] (com vantagens para o primeiro)" provoca uma "quase-rejeição à crítica" (PEREIRA, *apud. id.*, *ibid.*, p. 10) e estabelece um

> *pensamento não-lógico, estruturado na necessidade de um não-julgamento, como condição necessária da inspiração e do ato criativo. Assim, transforma-se em vício e virtude da criação, por afastá-la da possibilidade da incorporação e assimilação dos contrários, isto é, da crítica.* (*id.*, *ibid.*)

O preâmbulo acima tenta explicar, ainda que brevemente, a razão pela qual alguns arquitetos cingem-se como verdadeiros mitos, sendo cogitados, em várias instâncias – políticas, econômicas e culturais, entre outras – para serem os mediadores intelectuais das aspirações de proprietários, mercadores e consumidores de arquiteturas que se pretendem icônicas. Uma delas é a Passarela do Samba do Rio de Janeiro.

O convite a Oscar Niemeyer para criar um espaço definitivo para os desfiles das Escolas de Samba cariocas representa sob vários aspectos essa mitologia, não só pelo desafio ter sido aceito, mas também porque o processo de geração da forma arquitetônica da passarela envolveu encontros – e desencontros – inusitados. E o centro catalisador das decisões originadas de todos eles, sob forma de resoluções espaciais, foi o arquiteto.

Muito mais interessada nos processos e métodos, na crítica e na evolução histórica das formas, a historiografia da Arquitetura quase sempre menospreza os encontros interpessoais e raramente os menciona como participantes da geração dos espaços da cultura humana. Na contramão dessa tendência, o presente trabalho contradiz esta vertente impessoal dos textos especializados e esforça-se em revelar a

dimensão antropológica do fato arquitetônico por entender que não se deve banalizar o que se apresenta indiscutivelmente relevante. Ou seja, é impossível entender a geração de um objeto como a Passarela do Samba sem que sejam consideradas as interlocuções que se deram no período do estabelecimento do programa arquitetônico, do projeto, da construção e, até hoje, da utilização da mesma e à qual estão aderidas incontáveis camadas de sentimentos humanos estruturantes da cultura carioca. As revelações que se mostram por meio desses diálogos, portanto, ajudam a fundamentar a Arquitetura como reflexo do mundo humano e os promovem a co-autores do espaço carnavalesco niemeyeriano. Sem elas – as relações humanas – e sem qualidade do trabalho do arquiteto, a criação de Oscar Niemeyer limitar-se-ia ao universo das aparências inconseqüentes, o que não ocorre com a rua carnavalesca reconstruída da Marquês de Sapucaí.

Essa postura argumentativa será esclarecida tomando-se por critério dois exercícios científicos específicos – uma metodologia antropológica e uma teoria filosófica – que explicam um terceiro, teórico-conceitual, próprio da Arquitetura. O primeiro, com base em fontes primárias, tentará uma etnografia que explique as interfaces entre os agentes políticos, econômicos e culturais do período em que se cogitou, projetou e construiu a Passarela do Samba e a segunda apontará quem são os mercadores, produtores, proprietários e consumidores[43] da passarela e como contribuíram para a geração do espaço – perene – e do lugar – circunstancial – da festa carioca.

As duas visões serão aqui consideradas complementares e intrínsecas ao processo de criação da forma arquitetônica, cuja mediação realiza-se em função da personalidade do arquiteto-autor do projeto, traduzindo espacialmente aquilo que os contextos históricos (topológicos) e geográficos (tópicos) lhe informam.

O objetivo dessa interlocução de cientificidades é demonstrar, para fins deste trabalho, como se entrecruzam as camadas de informações, codificações, reflexões, decisões e atos que culminaram na materialização da Passarela do Samba e como a mesma é experimentada.

Assim sendo, adaptar-se-á um gráfico teórico-conceitual publicado em 1990 (CENIQUEL, *op. cit.*, p. 60), no qual se demonstra a estrutura do processo de criação da forma arquitetônica e onde serão sublinhadas, nas inflexões específicas, as causas e as consequências das intervenções daqueles atores revelados pelas

[43] Ver PULS, *op. cit.*

vozes ouvidas nas despretensiosas *quase-pesquisas* de campo antropológicas efetuadas.

Em primeiro lugar, portanto, apresentar-se-ão os fatos e em seguida, a estrutura teórico-conceitual do processo de criação da forma arquitetônica.

Cenário

1982 foi o primeiro ano, após o Golpe Militar de 1964, em que os estados da federação brasileira elegeram seus governantes por voto direto. Alguns políticos que haviam sido cassados pela ditadura e viviam exilados fora do país foram anistiados no início da década de 1980 e um deles, o gaúcho Leonel de Moura Brizola, foi eleito Governador do Estado do Rio de Janeiro. Seu vice era o intelectual, educador e antropólogo Darcy Ribeiro, também cassado e anistiado.

Era uma época de transição política, onde somente após a Constituição de 1988 o Brasil voltaria a ter eleições diretas plenas, inclusive para a Presidência da República. Naquele momento de incipiente democracia havia parcelas de descontentes com a Abertura Política que os militares estavam conduzindo e tentativas de desestabilização do processo se materializaram por meio do terror. Na noite de 27 de agosto de 1980 o Rio de Janeiro sofreu três atentados à bomba: um na sede da Ordem dos Advogados do Brasil, no qual morreu uma funcionária, outro na Câmara de Vereadores e um terceiro na sede do jornal *Tribuna da Luta Operária*[44]. Em 30 de abril de 1981, no show político-cultural do Dia do Trabalho, no Riocentro, outra bomba explodiu – felizmente sem atingir o objetivo terrorista – vitimando fatalmente um sargento e ferindo com gravidade um capitão do Exército.

As eleições de Leonel Brizola e Darcy Ribeiro ocorreram ainda nesse clima instável sob suspeita de não homologação em virtude de comprovada tentativa de fraude na qual o esquema

> *deveria funcionar na etapa de totalização final dos votos, quando, em função de um cognominado "diferencial delta", os programas*

[44] Fonte: Banco de Dados Folha, acervo *on line*.
Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_28ago1980.htm>
Acesso em 09 de novembro de 2009.

> *instalados nos computadores da empresa Proconsult, contratada pelo Tribunal Regional Eleitoral do Rio para o serviço, subtrairiam uma determinada porcentagem de votos dados a Brizola transformando-os em votos nulos, ou promoveriam a transferência de sufrágios em branco para a conta do então candidato governista, Moreira Franco*[45].

Ainda no primeiro ano de governo de Brizola, conforme noticiou a imprensa da época, ocorreram contumazes saques a supermercados e alguns motins em presídios. O governador acusara a Direita inconformada de orquestrar os ataques e por outro lado muitos atribuíram a desordem à condescendência do *Socialismo Moreno* que se instalara no Palácio das Laranjeiras frente a abusos anárquicos de bandidos e parcelas menos favorecidas – porém eleitoras – da população. Em artigo intitulado "Setembro quente no Rio de Janeiro" publicado na Revista Veja de 14 de setembro de 1983, cuja capa estampara a frase *O Rio com medo*, no subtítulo do texto está escrito: "Saques, greves e confrontos de rua atemorizam a população carioca e mostram o lado sombrio do socialismo 'moreno' de Brizola"[46].

O principal compromisso de campanha do Governador eleito era pôr em prática um amplo programa educacional baseado na construção dos *Centros Integrados de Educação Pública*, ou *CIEPs*, para estudantes em regime de tempo integral. O grande mentor do programa era o Vice-Governador Darcy Ribeiro, que para concretizá-lo encomendara a Oscar Niemeyer o projeto das escolas. A contratação fora direta, sem licitação, justificada pelo notório-saber do arquiteto e por isso legalmente amparada com base na legislação em vigor.

Havia também uma grande amizade entre Darcy e Niemeyer, além de uma profunda crença de que o arquiteto – o mesmo dos icônicos monumentos de Brasília – produziria acima de tudo símbolos, a serem espalhados às centenas por todos os recantos do Estado do Rio de Janeiro. O governo Brizola buscava elementos que lhe dessem popularidade e sustentação política e as escolas integradas, construídas em larga escala sob o traço de Niemeyer cumpririam esse papel, rebatizadas como

---

[45] Fonte: Observatório da Imprensa.
Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=284MEM001>
Acesso em 09 de novembro de 2009.

[46] Fonte: Arquivo Veja.
Disponível em <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_14091983.shtml>
Acesso em 09 de novembro de 2009.

Brizolões. E de certo modo, a Passarela do Samba, seu caráter popular, sua forma monumental e o triunfo de ser construída no exíguo prazo de três meses também.

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, como todas as outras das capitais brasileiras, tinham seus prefeitos nomeados pelos governadores e em 1983 o município carioca era administrado pelo Prefeito Jamil Haddad. Em 03 de setembro daquele ano, um sábado, o *Jornal do Brasil* publicou a seguinte nota, sob o título "Carnaval só terá pronta licitação na semana que vem". E dizia a seguir:

> *[...] segundo Nestor Rocha (Secretário de Turismo do Prefeito Jamil Haddad) já existem três grupos interessados em bancar o carnaval: as firmas que montam as arquibancadas; a Associação das Escolas de Samba e um consórcio liderado pela [*ilegível*] de uma empresa de promoções internacionais*[47]*.*

As administrações públicas cariocas sempre tiveram com o carnaval e suas diversas manifestações, desde o Entrudo colonial, uma relação de intimidade e dependência devido ao intrínseco entrelaçamento entre a festa, a identidade cultural da população e os espaços públicos do cotidiano – ruas, praças, etc. Esses espaços e suas ambiências precisavam estar logisticamente preparados para os dias de folia, seja em função das decorações, do trânsito, da segurança, do comércio e após o advento das Escolas de Samba, também do turismo e das divisas financeiras do município. Naquele momento, como visto em capítulos anteriores, os desfiles já aconteciam na Rua Marquês de Sapucaí.

Fernando Pamplona, cenógrafo e professor da Escola de Belas Artes, em entrevista a este autor realizada no bar Salsa, na Rua Gomes Freire, no Centro do Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 2009, declarou – em concordância com Roberto Moura (*op. cit.*) e Ricardo Cravo Albin[48] – que o responsável pela ideia de um lugar fixo e definitivo para os desfiles de Escolas de Samba foi o escritor, pesquisador e carnavalesco Amaury Jório. Pamplona mencionou que passou pelas suas mãos um

---

[47] Jornal do Brasil, sábado, 03 de setembro de 1983, Cidade/Nacional, página 6.

[48] Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira,

> *Em 1975, construiu, no subúrbio do Méier, a sede da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. [...] Amaury Jório [...] não chegou a ver realizada a construção da "Passarela do Samba", projeto do qual foi o criador e pelo qual vinha mantendo constante luta desde 1972.*

Disponível em
<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Amaury+J%F3rio>
Acesso em 09 de novembro de 2009.

desenho esboçado pelo próprio sambista, no qual era proposto, já na Rua Marquês de Sapucaí, uma passarela definitiva para as Escolas de Samba. Segundo Pamplona, era uma "coisa horrível, *naïf*", na qual se propunha um "buraco" de onde as agremiações deveriam sair para se apresentar.

As ideias sobre a definitiva passarela perpassaram toda a década de 1970 e urgia uma solução que evitasse as despesas e os transtornos decorrentes das montagens e desmontagens de arquibancadas. Pamplona relata que os serviços se iniciavam "três meses antes e só encerravam três meses depois do carnaval". Sobre as estruturas metálicas tubulares, estendiam-se desconfortáveis assentos de tábuas de madeira, que eram imediatamente recolhidos pelo "Bloco do Cata-cata" após os desfiles, ou seja, grupos que saqueavam as madeiras para usarem em construções de barracos e afins.

O *Jornal do Brasil* publicou na capa do dia 05 de setembro de 1983 a seguinte chamada: "Estado projeta passarela para todo carnaval". Pela primeira vez a administração pública demonstrou a intenção de construir um espaço definitivo para o samba sob o seguinte argumento:

> *A passarela definitiva para os desfiles das escolas de samba poderá ser construída, já para o carnaval de 84 pela CSN com projeto do arquiteto Oscar Niemeyer que está "trabalhando a idéia" a convite do Vice-Governador Darcy Ribeiro. [...] A obra, que na Prefeitura está sendo chamada de Projeto Surpresa tem custo de Cr$ 5 bilhões 200 milhões, mas eliminará os problemas e os gastos anuais com a montagem e desmontagem das arquibancadas.*[49]

Na página 5, a reportagem menciona uma reunião entre o Governador, o Prefeito, o arquiteto Oscar Niemeyer, representantes da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) e o Assessor de Imprensa da Prefeitura, Aziz Ahmed. Na reunião a passarela já era chamada de *Sambódromo* e naquela ocasião ainda se cogitava o uso de decorações carnavalescas para ornamentação do espaço a ser construído. Embora não fique claro que tipo de arquitetura estava sendo discutida, o texto enfatiza que a iniciativa partiu da CSN, o que leva a crer que a nova passarela talvez seria

[49] Jornal do Brasil, 05 de setembro de 1983, Capa.

concebida em estrutura metálica, em função da facilidade de disponibilização do aço para a construção e o prazo exíguo entre setembro e fevereiro.

Na reunião estipulou-se que a obra serviria também para utilização em desfiles cívicos e outras festas populares, além do carnaval e o fato dela ser definitiva, apesar do custo, substituiria a montagem e desmontagem de estruturas provisórias que custavam aos cofres públicos, na época, Cr$ 1 bilhão 300 milhões e sete meses de transtornos.

O texto registra que a construção seria na mesma Rua Marquês de Sapucaí, que desde 1978 era usada para os desfiles, acrescentando que estruturas existentes na cidade também haviam sido cogitadas para abrigo do evento, tais como o Maracanã e o Autódromo de Jacarepaguá.

Segundo a reportagem o Governador Brizola defendeu a permanência da passarela no mesmo lugar dos anos anteriores declarando que "o povo não concebe brincar o carnaval fora do Centro da Cidade"[50].

No dia seguinte o *Jornal do Brasil* publicou uma estimativa de custo para a execução das obras: Cr$ 5 bilhões e 200 milhões, o que aproximadamente, segundo o jornal, equivaleria a duas montagens das antigas arquibancadas. Representantes da Estub, uma das empresas de estruturas metálicas desmontáveis – as outras eram a Rohr e a Mills – afirmaram que "seu maior negócio é o carnaval do Rio" e as negociações entre a Prefeitura e a CSN tinham "caráter 'estatizante'". A reportagem termina com a seguinte declaração dos empresários: "Desse jeito vão acabar com a iniciativa privada"[51].

No domingo, dia 11 de setembro, o mesmo jornal apresentou com destaque as primeiras imagens do projeto de Oscar Niemeyer. Nos croquis do arquiteto a concepção básica da forma da passarela já se esboçava, em módulos de arquibancadas de concreto. Os desenhos mostram a linha de desfile em perspectiva, como as duas margens simétricas, sem diferenciação entre as arquibancadas e os módulos de camarotes que mais tarde ocupariam a lateral da Fábrica da Brahma. Nessa proposta não há camarotes sob as arquibancadas, nenhuma praça no final da linha de desfile, museu ou arco. A sustentação dos blocos de arquibancadas se daria por pilotis em curva, semelhantes aos atuais, o que levou o Secretário de Turismo Trajano Ribeiro a afirmar que Oscar Niemeyer

[50] Jornal do Brasil, 05 de setembro de 1983, Cidade, página 5.
[51] Jornal do Brasil, 06 de setembro de 1983, Cidade, página 5.

usou nos desenhos “a mesma linha suave das colunas do Palácio do Planalto”[52]. Nesse momento também já se anunciava a inclusão no projeto de “200 salas de aula; exposição de artesanato e um anfiteatro”, tudo a um custo de Cr$ 3 bilhões.

O texto afirma que o Vice-Governador, chamando a passarela de *Sambódromo*, preferia que a mesma fosse construída na Avenida Presidente Vargas, o que corrobora com o desejo original de Niemeyer. A *Avenida do Samba*, assim chamada por Brizola, abrigaria 120 mil pessoas, contra o público de 70 mil das arquibancadas desmontáveis.

Quem ganha e quem perde

O processo de gestação da passarela viveu momentos espinhosos desde os primeiros anúncios de sua construção. Várias foram as investidas contra o governo, sendo as principais em função do local escolhido para a implantação, o alto custo das obras, a não participação das comunidades do Catumbi e do samba na elaboração das diretrizes programáticas do projeto e principalmente a questão do prazo das obras a ser cumprido.

Ainda na primeira quinzena de setembro de 1983 – precisamente oito dias após a divulgação da intenção de se construir uma passarela definitiva – ao mesmo tempo em que o Prefeito garantia o carnaval de 1984 na Passarela do Samba, um impasse se configurou: os moradores do Catumbi, bairro onde se localiza a Rua Marquês de Sapucaí, reivindicaram direitos adquiridos por meio do Decreto Municipal nº 2534, de 14 de março de 1980, referentes às urbanizações do bairro após as obras do metrô e do Viaduto Trinta e um de Março. Em função das desapropriações que ocorreram na região, havia sido acordado que na área onde agora seria construída a nova passarela deveriam ser implantados prédios residenciais mistos, áreas de lazer e escolas. Diante da situação instaurada, o presidente da Associação de Moradores do Catumbi, além de exclamar que “o Sambódromo é uma pá de cal em cima dos bairros” e é “a consolidação do fim dos bairros do Catumbi, Cidade Nova e Estácio”[53], sugere aos governantes que a obra seja feita em uma das outras opções

[52] Jornal do Brasil, 11 de setembro de 1983, Capa e página 23.
[53] Jornal do Brasil, 13 de setembro de 1983, Cidade/Nacional, página 6.

cogitadas à época, a saber, a Avenida Radial Oeste, na área do antigo Derby Club, junto ao Morro da Mangueira.

A condição das Escolas de Samba desfilarem no bairro do Maracanã seria melhor esclarecida no jornal do dia 15 de setembro, em reportagem que descreve essa outra possibilidade, proposta por várias entidades representantes das comunidades atingidas pela imposição da Passarela do Samba no Catumbi. Seria uma linha reta de 1500 metros de extensão, em frente ao estádio, "entre o Viaduto de São Cristóvão e as imediações da estação do metrô"[54]. Na mesma edição, o jornalista Zózimo Barrozo do Amaral chamou a atenção em sua coluna, na página 3 do *Caderno B*, para a possibilidade do Rio de Janeiro não ter carnaval em 1984 em função das dificuldades e celeumas geradas pelo polêmico espaço carnavalesco.

No mesmo *Caderno B*, no dia anterior, já haviam sido mostrados novos croquis de Niemeyer, incluindo cortes esquemáticos, sob o título "Avenida do Samba: uma passarela em discussão"[55]. Na reportagem declara-se que a CSN já não participaria mais do processo e que a passarela seria, sem dúvida, construída em concreto armado. Da discussão participaram, além de Oscar Niemeyer, o Secretário Municipal de Turismo, Nestor Rocha, afirmando que no asfalto da Rua Marquês de Sapucaí seriam demarcadas quadras poliesportivas, e o colunista social Ibrahim Sued, dizendo-se contra a obra por se tratar de "coisa de esquerdista"[56].

Além do registro sobre a criação da Secretaria Extraordinária de Ciência e Cultura, o texto segue relatando que a construção da passarela materializaria um desejo antigo da Associação das Escolas de Samba – particularmente do ex-presidente Amaury Jório, morto em 1980 – e encerra apresentando comentário do carnavalesco Joãozinho Trinta sobre o futuro das alegorias, em vertiginoso crescimento por causa da altura das arquibancadas.

Ainda na edição do dia 14 de setembro, o jornal registrou que o detalhamento do projeto ficaria a cargo do arquiteto Sabino Barroso e apresentou um editorial duro, intitulado "Desvario em desfile"[57], no qual critica a ideia da construção da passarela no Catumbi em função das desapropriações empregadas. O colunista Zózimo demonstrou no mesmo jornal, em sua coluna do *Caderno B*, preocupações com o prazo de execução da obra.

---

[54] Jornal do Brasil, 15 de setembro de 1983, página 9.
[55] Jornal do Brasil, 14 de setembro de 1983, Caderno B, capa.
[56] *id., ibid.*
[57] Jornal do Brasil, 14 de setembro de 1983, Editorial, página 10.

Depreende-se pelo exposto que ocorria à época um verdadeiro tiroteio ideológico travado em várias frentes: de um lado, uma obstinada vontade de afirmação do *Socialismo Moreno* de Brizola via política de afrouxamento da ordem social e de arquiteturas-monumento (CIEPs e Passarela do Samba). Do outro, uma sociedade na ressaca da recente Abertura Política tentando ser ouvida em seus direitos; uma população de baixa renda em crescimento progressivo e geométrico e uma elite de narizes torcidos para tudo isto. Adicionam-se a esse caldo de cultura a crescente influência do Jogo do Bicho sobre as Escolas de Samba; a avidez midiática dos meios de comunicação de massa sobre os desfiles carnavalescos, cada vez mais espetaculares e uma inflação galopante que desembocaria meses depois em uma série de planos econômicos equivocados e frustrantes.

Aparando arestas

O carnaval de 1984 cairia na primeira semana do mês de março. No dia 15 de setembro de 1983, após muita polêmica, foi anunciado o início da construção da Passarela do Samba para a segunda quinzena do mês de outubro. O *Jornal do Brasil*, já chamando a passarela de *Sambódromo*, afirmou em edição do dia 16 de setembro que o Governador Brizola se comprometera em construir conjuntos residenciais em outras áreas do Catumbi, pois havia o temor de que a obra provocasse novas demolições além daquelas já empreendidas na década de 1970. As associações de moradores dos bairros circundantes sugeriram, além das habitações, escolas e creches para a área. Brizola acatou o pedido sugerindo a Oscar Niemeyer a incorporação de salas de aula, creches e ateliês sob os módulos de arquibancada da passarela e assim foi feito. O Prefeito Jamil Haddad, por sua vez, levantou mais um elemento complicador da empreitada ao confirmar o relato do Presidente da Associação dos Moradores do Catumbi, o Sr. Silvio Cataldo, no qual alertara para o fato de que sob a linha da Rua Marquês de Sapucaí correria um rio chamado Papa-Couve, canalizado. Naquele momento, os ânimos já estavam sendo acalmados e as obras da “Avenida do Samba”, re-orçadas em Cr$ 3 bilhões, já poderiam se iniciar. Segundo Brizola, em 1984, finalmente, o Rio de Janeiro teria “um grande carnaval”. Caso as obras não ficassem prontas, a prefeitura optaria por

uma das opções cogitadas: Aterro do Flamengo, Autódromo, Maracanã ou de novo, a Avenida Presidente Vargas[58].

Sanadas as divergências quanto ao local da passarela, o problema seguinte era o prazo a ser cumprido. Em editorial do dia 17 de setembro, intitulado "Pierrô Carioca"[59], o *Jornal do Brasil* critica mais uma vez a obra de Brizola e teme pela não conclusão do compromisso assumido com a população carioca.

No dia 20 do mesmo mês, acompanhada de uma fotografia de Oscar Niemeyer, lê-se a chamada: "Sambódromo começará a ser construído dia 14". Nessa matéria, relata-se nova reunião, dessa vez entre o arquiteto, o Vice-Governador Darcy Ribeiro, o Prefeito Jamil Haddad, o Secretários Sérgio Brás (Obras), Samir Haddad (Planejamento), Nestor Rocha (Turismo e Esportes). Na ocasião anunciou-se que na semana seguinte seria aberta licitação pública para a obra. O jornal descreve também que a passarela terá 700 m de extensão; dez módulos suspensos a 2,5 metros do chão, sendo dois para 15 mil pessoas, sem camarotes e um na entrada da Presidente Vargas, para 10 mil pessoas; 200 salas de aula sob os módulos e um bloco, só com camarotes. Niemeyer acrescentou:

> *Com folga, deve dar 54 mil pessoas nas arquibancadas, 6 mil em camarotes, e 60 mil na geral, num total de 120 mil lugares. Mas na realidade, no carnaval fica tudo mais espremido e deve subir para 150 mil os espectadores e o Sambódromo aguentará bem. Todas as arquibancadas serão descobertas – não dava para privilegiar apenas alguns [...] Nossa ideia é trazer o carnaval para o povo.*[60]

Fernando Pamplona reafirma em texto de 1992 o desejo de Niemeyer por um espaço de gratuidade sob as arquibancadas:

> *A primeira ideia do Niemeyer foi excepcional, ele fez a coisa para o povo e hoje é injustamente atacado. Ele elevou as arquibancadas para quem pudesse pagar e o povo entrava embaixo. Acontece que esqueceram a ideia do Oscar, a da "geral" do Maracanã sob as arquibancadas, e botaram cadeira de pista ali embaixo, e o Oscar*

[58] Jornal do Brasil, 16 de setembro de 1983, Capa e página 7.
[59] Jornal do Brasil, 17 de setembro de 1983, Editorial, página 10.
[60] Jornal do Brasil, 20 de setembro de 1983, página 6.

> *jamais faria um projeto daqueles sem pensar no povo.* (GUIMARÃES, 1992, p. 171)

Sobre a decoração da passarela, ainda cogitada naquele momento, Nestor Rocha afirmara que dali a 13 dias seria publicado o edital de concorrência, e

> *qualquer artista plástico, arquiteto ou sambista pode apresentar um projeto para enfeitar a Marquês de Sapucaí, Avenida Rio Branco, Túnel Novo e Avenida 28 de Setembro. Um júri escolherá a melhor. Haverá prêmios para três; Cr$1,5 milhão para o primeiro colocado; Cr$ 1 milhão para o segundo; Cr$ 500 mil para o terceiro.*[61]

Se havia possibilidade para um concurso de decoração urbana, o mesmo não pareceu ser possível para a obra da passarela. No dia 23 de setembro noticiou-se que a construção, por ser classificada como emergencial pelo Tribunal de Contas do Município, seria realizada sem licitação pública. Temia-se que os processos de concorrência e contratação de empreiteiras atrasassem as obras e isso seria uma fatalidade política e moral, dadas as circunstâncias. Assim sendo, o contato com as empresas interessadas se deu por meio de consultas diretas e cinco delas seriam escolhidas sob contratos no valor de Cr$ 600 milhões cada, perfazendo o orçamento total de Cr$ 3 bilhões.

Contudo, as notícias veiculadas nos últimos dias do mês de setembro não demonstraram otimismo. Relatórios da Secretaria de obras apresentaram possibilidade de retrocessos administrativos e a Prefeitura declarou que não havia ainda como garantir as obras prontas para o carnaval de 1984. Por conta deste impasse, o Prefeito apresentou três alternativas para o futuro da festa: 1- executar todo o projeto; 2- construir somente uma parte e montar setores de arquibancadas em estrutura tubular provisória; 3- Deixar para 1985, com mais tempo para se fazer um detalhamento arquitetônico mais completo. Em reportagem de 28 de setembro, pela primeira vez – pelo menos até onde o autor pôde investigar – se mencionou uma "praça onde desembocarão as escolas de samba"[62]. Além de novos prejuízos com um inesperado *monta-desmonta* de arquibancadas, a Prefeitura, o Governo

[61] *id., ibid.*
[62] Jornal do Brasil, 28 de setembro de 1983, Cidade, página 7.

Estadual e as Secretarias – e também o arquiteto – estavam correndo contra o tempo, adicionando e adequando novos requisitos programáticos que surgiam a todo momento, tais como as salas de aula, o módulo assimétrico dos camarotes junto à Fábrica da Brahma, a praça e as novas estruturas do Rio Papa-Couve. Jamil Haddad foi enfático ao declarar que diante de tantos obstáculos, naquele momento a decisão teria que ser política[63].

A decisão

"Brizola e Haddad prometem que Avenida do Samba fica pronta para desfile de 84"[64]. Esta foi a manchete do caderno *Cidade* do dia 29 de setembro de 1983, que registrou a decisão final do Governo Estadual de levar a cabo a construção da Passarela do Samba, garantindo sua inauguração para o carnaval do ano seguinte. A empreitada ficou decidida dois dias antes, em reunião no Palácio das Laranjeiras onde estavam

> *o Governador; o Prefeito; o arquiteto Oscar Niemeyer; o projetista Sussekind; técnicos da Secretaria de Obras; o presidente da Associação das Escolas de Samba, Alcione Barreto e representantes de três grandes empresas: CBPO, Norberto Odebrecht e Queiroz Galvão. Estes garantiram que, apesar do prazo de quatro meses, a obra é "perfeitamente factível, pois não faltam material e mão de obra.*[65]

As obras, ficou decidido, seriam financiadas pelo Banerj. Na ocasião, o Governador declarou que

> *as obras de estrutura e circulação, arquibancadas, camarotes, iluminação e som deverão estar prontas já para este carnaval; o restante – instalação de um centro educacional com creches, escola*

[63] *id., ibid.*
[64] Jornal do Brasil, 29 de setembro de 1983, Cidade, página 5.
[65] *id., ibid.*

> *de arte e ambulatório médico-odontológico e de uma concha acústica com 70 mil lugares para espetáculos ao ar livre e concentrações estudantis e políticas – será feito depois. O prefeito acrescentou que, sob a concha, será construído o Museu do Carnaval, com filmes e audiovisuais. Em pouco tempo, estará constituída a comissão de carnaval que vai tratar de outros detalhes, como a venda de ingressos – explicou Jamil Haddad.*[66]

Naquele momento, o espaço final da linha do desfile e suas configurações cenográficas pareciam indefinidos. Não se falou no arco – ainda se pensava em uma concha acústica – e a praça a ser acoplada à passarela apresentava-se como um complemento adicional e não como uma continuação do espaço de apresentação das Escolas de Samba. O arquiteto Oscar Niemeyer imaginou, segundo o depoimento do professor Fernando Pamplona, uma pista de desfiles linear, como sempre foram todos as ruas e avenidas carnavalescas da cidade. Ou seja, o alargamento final da Rua Marquês de Sapucaí serviria como um local para eventos fora do período da folia, como se pode observar pelas matérias jornalísticas. De acordo com Pamplona, Niemeyer declarou na ocasião que "o fim do desfile é antes da praça", servindo a mesma como espaço para a dispersão das Escolas de Samba.
A história constata que em algum momento do processo de gestação da passarela, o Vice-Governador resolveu imprimir um novo caráter ao alargamento e inventou a *Praça da Apoteose*. As consequências dessa decisão fora de lugar, ou dessa invenção de uma nova tradição para os desfiles carnavalescos, serão detalhadas adiante, na descrição do projeto final da Passarela do Samba.
Após o aval de Brizola, Darcy Ribeiro foi nomeado "presidente da comissão responsável pelas obras"[67], e ficou prometido que entre os dias 10 e 15 de fevereiro a *Avenida do Samba* estaria concluída. As obras seriam iniciadas na segunda-feira, dia 03 de outubro de 1983 e a garantia de sucesso para o desafio pousaria sobre a assinatura do arquiteto, como mostra a declaração do Vice-Governador: "Oscar Niemeyer está acostumado a executar projetos muito mais complexos do que esse com resultados maravilhosos"[68]. A comissão presidida por Darcy Ribeiro havia sido empossada no dia 31 de setembro e assim era composta:

---

[66] *id., ibid.*
[67] Jornal do Brasil, 01 de outubro de 1983, Cidade, página 7.
[68] *id., ibid.*

1- Vice-Governador Darcy Ribeiro;

2- Secretário Municipal de Obras: Engenheiro Sérgio Manuel Salles Brás;

3- Secretário Municipal de Turismo e Esportes: Nestor Rocha;

4- Secretário Municipal de Planejamento: Economista Armando Aoad;

5- Engenheiro Calculista José Carlos Sussekind.

Na entrevista do dia 28 de novembro de 2009, Fernando Pamplona declarou que a obra da Passarela do Samba dificilmente teria sido realizada dentro do prazo correto se não fossem o empenho e a supervisão do Engenheiro José Otávio Brizola, filho do Governador. Embora não se pôde confirmar documentalmente, João Otávio admitiria anos depois que apesar da obra ter sido orçada em Cr$5 bilhões, o custo total de execução da passarela ficou em torno de Cr$ 24 bilhões.

Finalmente, em 03 de outubro de 1983, as obras começaram, com "demolições e terraplenagem"[69]. No mesmo dia, outra bomba explodiria em frente à OAB, sem vítimas[70] e poucos dias antes Lech Walesa, ex-sindicalista, e um dos responsáveis pelo fim do Comunismo na Polônia, ganharia o Prêmio Nobel da Paz[71]. No Brasil, os Estados da Federação pediam a legalização do *Jogo do Bicho*[72] e as fábricas do ABC Paulista vendiam o milionésimo carro movido a álcool[73].

O contrato para execução da Passarela do Samba estipulou que 70% das obras seriam de responsabilidade de um consórcio montado especialmente para a ocasião, formado pelas construtoras Mendes Junior (mineira) e CPBO (paulista). Darcy Ribeiro garantiu 30% dos serviços para um consórcio carioca formado pelas empresas ESUSA, Carioca Engenharia, Construtora Presidente, Erco e Cotepa, com o apoio de outras duas, a RodoFérrea e a Oxford. Pelo contrato, a obra estaria pronta no dia 06 de fevereiro de 1984[74].

Todo o processo acima descrito – a notícia da nova montagem de arquibancadas, ainda tubulares, para o carnaval de 1984; a decisão de se construir uma passarela definitiva; o convite a Oscar Niemeyer; os debates prós e contras a obra e o local da construção; e a contratação de empresas multiestaduais para o cumprimento do edital – desenvolveu-se num período de pouco mais de um mês.

---

[69] Jornal do Brasil, 04 de outubro de 1983, página 6.
[70] *id., ibid.,* página 5.
[71] Jornal do Brasil, 06 de outubro de 1983, Capa.
[72] Jornal do Brasil, 14 de setembro de 1983, Capa.
[73] Jornal do Brasil, 13 de setembro de 1983, Capa.
[74] Jornal do Brasil, 11 de outubro de 1983, Capa.

Em algum momento desse episódio, a Associação das Escolas de Samba sugeriu ao Prefeito Jamil Haddad que se homenageasse o mentor original da ideia do espaço definitivo do carnaval, Amaury Jório, batizando a obra da Sapucaí com seu nome. Na ocasião a sugestão foi "bem recebida pelo Prefeito"[75], porém o devir da homenagem teria outro destino.

Em outro momento, Oscar Niemeyer foi à sede da Associação das Escolas de Samba, no Méier, para apresentar o projeto da passarela aos sambistas. Segundo notícia veiculada no dia seguinte à visita, "os sambistas aprovaram o projeto", presenteando o arquiteto com uma cuíca. No mesmo encontro pediram a Niemeyer a "interferência junto às autoridades" para que o conjunto fosse chamado de *Passarela Amaury Jório*, "numa homenagem ao ex-presidente da Associação das Escolas de Samba, já morto". Alcione Barreto, o presidente na ocasião, sobre Niemeyer, declarou: "Vossa Excelência é o arquiteto do sonho do sambista".

> *Em sua exposição a cerca de 40 presidentes de escolas de samba, o arquiteto explicou detalhes do projeto. Disse que a pista será mais larga e que recebeu autorização do Governador Leonel Brizola para construir o Museu do Samba em prédio próprio.*
>
> *[..] Na explanação do projeto, Niemeyer teve a colaboração do seu assistente, arquiteto Sabino Barroso. Ao entregar a cuíca a Oscar Niemeyer, Alcione Barreto disse que o presente escolhido pelo "mundo do samba" era também uma homenagem ao talento do arquiteto: "Para se tocar cuíca é necessário cabeça e ritmo, mas também é obrigatório que o cuiqueiro saiba consertar o seu instrumento e isto é muito difícil".*
>
> *Na cuíca, há uma inscrição: "Com a certeza de que o samba e o povo jamais esquecerão os grandes homens e as grandes idéias..."*[76]

A cuíca representou a aprovação do samba à passarela e ao arquiteto. Reconhecido em função da proposta carnavalesca, Niemeyer, contudo, não conseguiu intervir junto ao Estado para que a passarela recebesse o nome do ex-presidente Amaury Jório.

[75] Jornal do Brasil, 23 de setembro de 1983, página 5.
[76] Jornal do Brasil, 22 de setembro de 1983, Cidade, página 7.

Menos significativo para a história do samba, porém mais representativo da epopéia política do monumento de concreto, o nome oficial do *Sambódromo* ficou então *Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro*.

CAPÍTULO 7

DO PROGRAMA AO EDIFÍCIO

A operação criativa do arquiteto (***figura 18***) se estrutura por meio de duas condições intrínsecas ao processo: as realidades e as idealizações. Ciclicamente, o real e o ideal se alternam e determinam situações e momentos diferenciados e vão moldando de modo encadeado uma massa de informações e simulações que culminam no objeto arquitetônico a ser experimentado pelo homem.

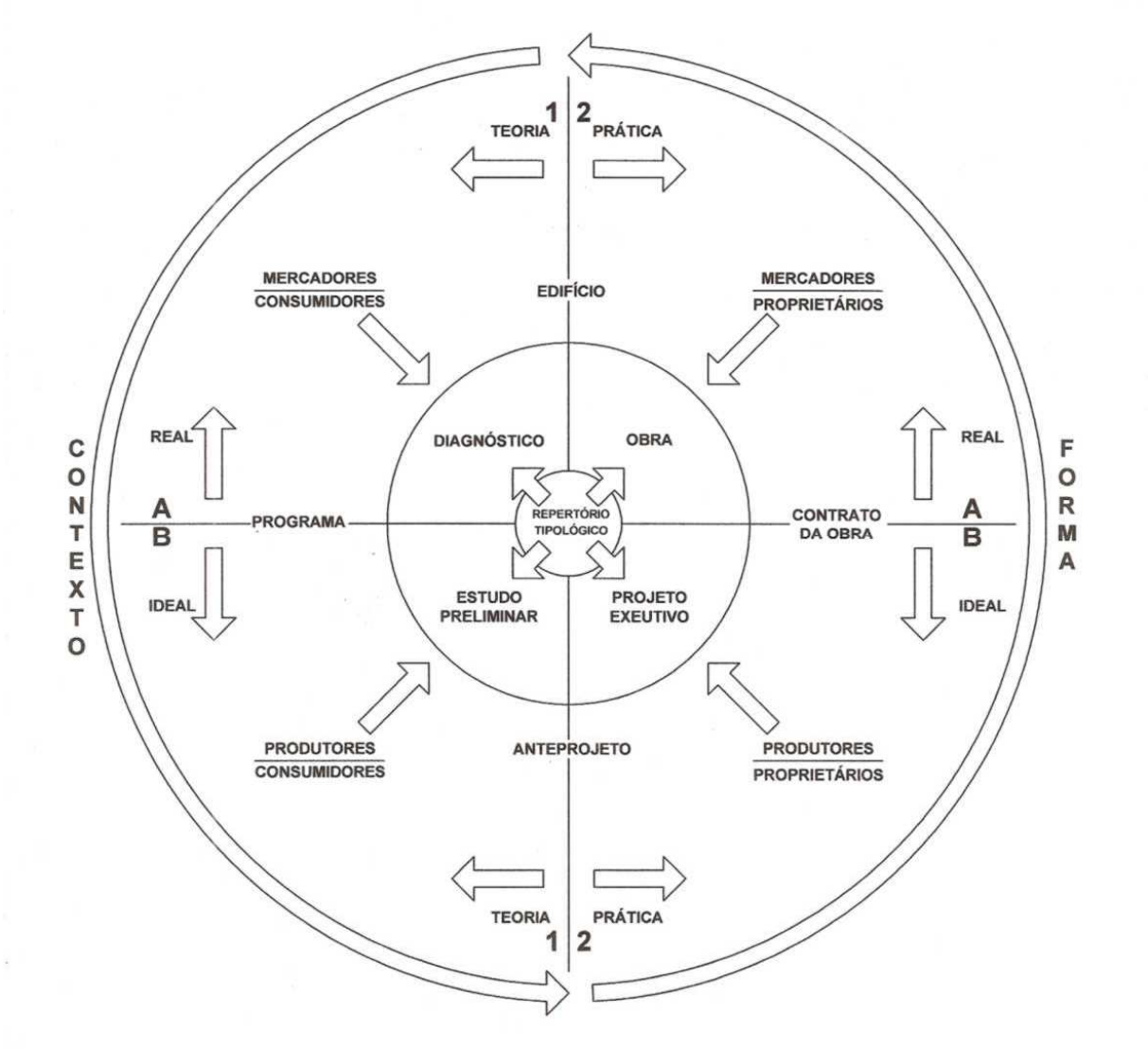


Figura 18: Gráfico que representa esquematicamente o sistema criativo do *Fazer Arquitetônico*.
Desenho do autor

Essa sucessão de estados, ora palpáveis, ora imateriais, transita entre dois outros planos, um da informação – de caráter teórico – e outro, da produção – de caráter prático – cujos transpasses se explicitam em quatro pontos especificamente definidos: nos encontros espaço-temporais entre os referidos planos. Estes determinam quatro hemisférios: realidade, idealização, teoria e prática (**A**, **B**, **1**, **2**); e quatro quadrantes: real/teórico, ideal/teórico, ideal/prático e real/prático (**A1**, **B1**, **B2**, **A2**). As divisões entre os quadrantes são marcadas pelas inflexões – ou transpasses – sequenciais e identificáveis, quando e onde ocorrem as transformações de estado entre o existente (real) e o imaginado (ideal) e entre o dizer (a teoria) e o fazer (a prática). Essas inflexões são denominadas, respectivamente, *programa de necessidades*, *anteprojeto*, *contrato de obra* e *edifício*.

No intervalo entre os pontos de inflexão encontram-se as várias etapas de trabalho da criação arquitetônica, cujas tarefas se desenvolvem sendo nutridas pelas influências de dois campos: um, periférico, centrípeto e oclusivo e outro, central, centrífugo e expansivo. No primeiro campo se encontram as relações humanas do processo, no segundo, o repertório tipológico, ou seja, o conjunto de estruturas conceituais que definem as ideias e as aparências da forma arquitetônica.

Quem orquestra o sistema, tomando decisões, é o arquiteto. Por meio de sua personalidade, única e subjetiva, atinge-se a forma arquitetônica, também única, porém objetiva. O arquiteto trabalha costurando às dimensões teóricas e práticas do processo, as dimensões reais e ideais, alimentando e alimentando-se dos nutrientes fornecidos pelos outros agentes da criação – os periféricos humanos e os nucleares tipológicos. A operação criativa do arquiteto percorre todo o sistema, partindo de um tema programático que objetiva atingir à forma arquitetônica, o que ocorre quando o projeto se materializa. De modo cíclico, as várias formas arquitetônicas criadas estabelecem um crescente repertório, que é retomado sempre que surgem novos temas a serem desenvolvidos.

Com base em tema idêntico, ou seja, um campo periférico único, formas arquitetônicas completamente díspares são criadas. Isto ocorre porque a dimensão subjetiva do processo encontra-se justamente na personalidade do arquiteto, que manipula o sistema a partir do campo nuclear que inventaria e compila as experiências tipológicas.

As formas arquitetônicas, portanto, dependem substancialmente desses dois campos, o nuclear e o periférico. O núcleo recolhe todas as experiências pessoais

do arquiteto e se expande constantemente, a periferia, fornece os dados das experiências múltiplas das pessoas que gravitam em torno do processo e por isso adquire um caráter centrípeto.

Assim sendo, a estrutura conceitual representa o sistema de informações e produções que configura o processo criativo do arquiteto e culmina na materialização final do objeto arquitetônico. Essa estrutura determina quatro setores/momentos específicos e os transpasses entre eles pontuam quatro inflexões.

A dimensão humana do processo

Neste trabalho já foi dito anteriormente que a forma arquitetônica é obra de arte porque reflete o mundo humano. Também foi dito que toda obra de arte adquire sua medida de valor de acordo com o sujeito que a experimenta. Por isso mesmo, contrariamente à noção platônica, um objeto é considerado *belo* ou não dependendo da condição antropológica do experimentador. Esse empirismo se estabelece pelos enredamentos existenciais que definem as diversas personalidades humanas da sociedade. Por outro lado, as estruturas sociais modernas se mostram claramente divididas em grupos em função das relações econômicas, ou seja, a partir dos fenômenos relativos à produção, distribuição e consumo de bens, sejam eles materiais ou imateriais.

Retomando Maurício Puls (*op. cit.*), as leituras às quais a arquitetura se submete se processam por meio de quatro componentes sociais representativos da divisão econômica mencionada: o produtor, responsável pela realização dos objetos; o proprietário, que detém os direitos sobre o uso dos objetos; o mercador, que negocia outros objetos em troca do principal e o consumidor, que processa – fisiológica e/ou filosoficamente – o objeto.

Aplicando-se as identidades acima ao processo gerador da arquitetura da Passarela do Samba e de acordo com a etnografia sugerida pelos encontros e desencontros que se deram ao longo do segundo semestre de 1983, no Rio de Janeiro, alguns dos componentes humanos que estiveram envolvidos com aquele episódio podem ser classificados em grupos claramente identificáveis. Isso é importante na medida

em que esclarece o papel que cada um deles teve no processo, como será visto em seguida.
Os componentes desses grupos são, portanto:

1- Produtores:
Como semeador da ideia de um espaço definitivo para os desfiles de Escola de Samba, o sambista Amaury Jório;
Pelo fato de terem sido responsáveis diretos pela realização da passarela, no contexto sociopolítico do início da década de 1980, o Governador Leonel Brizola, seu filho João Otávio Brizola e o Vice-Governador Darcy Ribeiro;
As Secretarias Estaduais e Municipais que geriram a burocracia estatal;
Os engenheiros e as empreiteiras que calcularam e construíram a passarela;
Por ser o financiador da empreitada, o Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj);
O arquiteto Oscar Niemeyer.

2- Proprietário:
A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

3- Mercadores:
Por serem os executores do espetáculo do carnaval e receberem benefícios financeiros com a venda de ingressos, as Escolas de Samba e suas entidades de representação, principalmente a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) e a Liga das Escolas de Samba do Grupo de Acesso (LESGA);
Pelos outros eventos que se realizam na passarela, os agentes culturais e esportivos;
Por disponibilizarem conhecimento à população, as escolas e creches que utilizaram os espaços da Rua Marquês de Sapucaí;
Por negociarem as imagens e os sons produzidos na passarela, os veículos de comunicação de massa;

3- Consumidores:
Por serem o público das arquibancadas, cadeiras de pista, frisas e camarotes, os pagantes;

Pelo amor ao carnaval, a população que assiste a nesgas do espetáculo através das frestas gratuitas, dos viadutos e das copas de árvore;
Por consumirem e se deslumbrarem, os turistas;
Pelas noites em claro diante das telas de televisão, os telespectadores de todo o Brasil;
Os estudantes que por um período ocuparam as instalações escolares da passarela;
Em função do desmonte das tradições e da reconstrução de novas realidades, os moradores do Catumbi e dos bairros da vizinhança.

De algum modo, sob alguma escala, todos esses agentes contribuíram para a materialização da forma arquitetônica da Passarela do Samba. Essa contribuição se deu em fases específicas do processo e foi agenciada pela figura central do arquiteto Oscar Niemeyer por meio do sistema anteriormente anunciado, conforme será demonstrado a seguir.

Primeiro quadrante: diagnóstico

O primeiro quadrante do sistema (**A1**) indica uma fase em que se teoriza sobre a realidade. É o período de compreensão do problema a ser vencido e são compiladas todas as informações sobre a situação apresentada. Nesse espaço/tempo o arquiteto classifica os atributos quantitativos e qualitativos da questão; reconhece o terreno; investiga a morfologia urbana; detecta pontos negativos e positivos da situação existente; identifica potencialidades e indica diretrizes para as ideias que serão posteriormente aprofundadas.
A fase característica deste quadrante denomina-se *diagnóstico* e o produto final da etapa indica o primeiro ponto de inflexão do sistema, ou seja, o transpasse da dimensão real dos levantamentos para a dimensão ideal das propostas. O ponto de transposição determina um produto específico ao qual chamamos de *programa de necessidades*. A esse transpasse atribui-se um valor de realidade que só será retomado quando o edifício estiver construído, pois aqui se estipulam os requisitos necessários que absorvem todos os atributos espaciais, construtivos e ambientais do futuro objeto. Essa primeira inflexão é ao mesmo tempo uma ponte que

ultrapassa a realidade dos fatores inventariais e programáticos e atinge o primeiro tangenciamento ideal do trabalho do arquiteto.

Os agentes que influenciam este quadrante são, portanto, os diálogos entre os mercadores, que estipulam as condições inerentes ao objeto de troca – na situação em questão, o espetáculo carnavalesco – e os consumidores, ou seja, o público em geral, os moradores do Catumbi e os estudantes. São estes que fundamentalmente definem o programa de necessidades, pois o arquiteto precisa categorizar todas as pautas requeridas para a boa realização das trocas esperadas.

Segundo quadrante: estudo preliminar

Neste quadrante (**B1**) ocorre uma idealização teórica do objeto a ser projetado. Nele o arquiteto desenvolve as diretrizes delimitadas no quadrante anterior e intensifica o recolhimento de informações do seu repertório tipológico para aplicá-las, ainda que preliminarmente, aos dados compilados. É um espaço/tempo em que a idealização da forma arquitetônica já se esboça e por isso é chamado de fase de *estudo preliminar*. Essa idealização começa a ser representada de modo analógico, por meio de desenhos, que demonstram as propostas dos cenários ideais pretendidos no programa de necessidades. Os estudos irão se suceder até o segundo ponto de inflexão do sistema, ao qual chamamos de *anteprojeto*. Nesse novo transpasse todas as informações já foram idealmente espacializadas e já podem ser demonstradas aos clientes de modo bastante aproximado, com base nas representações bi e tridimensionais, ou seja, por meio de desenhos e maquetes.

Por se tratar de uma fase de idealizações e discursos, os grupos que mais dialogam nesse quadrante são os produtores e os consumidores, pois o objeto-fim pretendido diz respeito diretamente ao modo como o arquiteto, o construtor e os mentores irão transformar em espaços os meios de troca a serem consumidos. No caso da Passarela do Samba, esse momento do processo ocorreu simultaneamente às negociações entre o Governo e os moradores do Catumbi, bem como as empreiteiras, objetivando o atendimento ao público do carnaval e a nova infraestrutura prometida – canalização do Rio Papa-Couve, escolas, creches, centros esportivos, museu, etc.

Terceiro quadrante: projeto executivo

No terceiro quadrante (**B2**) se retorna ao plano da produção – ou da prática – por meio de uma abordagem puramente técnica acerca da idealização analógica da forma arquitetônica. É um espaço/tempo no qual se desenvolve o *projeto executivo*. Nessa fase do sistema implicam todos os dados referentes aos processos construtivos do edifício e por isso o arquiteto trata de questões eminentemente práticas que permitirão às ideias em desenvolvimento tornarem-se viáveis por meio de detalhamentos construtivos, cálculos estruturais, projetos de instalações, conforto ambiental, materiais de acabamento, sistemas de segurança, som e imagem e outros. A organização e a compilação de todas as analogias técnicas se conjugam em um sem-número de desenhos, gráficos e planilhas que dotarão o processo de meios muito precisos para a ultrapassagem do terceiro ponto de inflexão. O nível de informações é tão substancial quanto infinito, visto que por mais que se aprofunde na analogia, o ofício projetual nunca conseguirá atingir o nível da realidade. Este estrato será conseguido somente após o transpasse, no ponto denominado *contrato de obra*.

Nesse quadrante, extremamente especializado, há quase nenhuma interferência de consumidores e nem de mercadores, dado que as questões aqui se resolvem em função de um íntimo e afinado diálogo de produtores e proprietários. No episódio carnavalesco, o arquiteto, os empreiteiros, o banco e os técnicos estavam nesse momento decidindo estratégias, tecnologias e custos com o objetivo de viabilizar a obra e o prazo pretendidos.

Quarto quadrante: a obra

O quarto e último quadrante (**A2**) é determinado pelo processo de execução da obra. Trata-se de um espaço/tempo marcado pela produção – ou prática – aplicada à realidade, pois se resolve por trazer à materialidade o projeto, desenvolvido em todas as suas fases, no hemisfério das idealizações. É uma fase em que se parte de um conjunto robusto de analogias e se atinge, aos poucos, a tridimensionalidade final pretendida, em escala 1:1. O ponto final de inflexão desse quadrante é o

edifício, ou a *forma arquitetônica* e configura-se não como um ponto final, mas como um novo transpasse. Ainda no hemisfério da realidade, essa momentaneamente derradeira transposição retoma o ponto inicial ao fornecer renovados subsídios ao arquiteto. Ao fim de cada ciclo, o repertório tipológico do sistema se expande, agregando as experiências que cotejam as idealizações e as realizações de modo comprobatório. A cada novo edifício, renovados subsistemas produzidos ao longo da sequência de fenômenos reais/ideais e teóricos/práticos incorporam-se ao repertório de experiências do arquiteto e o legitima a recomeçar desse ponto de inflexão – o edifício – que finalmente fica à disposição da humanidade para ser experimentado.

A respeito da condição humana desse último quadrante, nele se encontram, finalmente, os mercadores e os proprietários. O objeto materializado concretiza-se para o seu dono, que irá disponibilizá-lo àqueles responsáveis pela efetivação do uso da forma arquitetônica, ou seja, os negociadores do produto final a ser consumido. A Passarela do Samba, como se sabe, pertence à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, que juntamente com as Escolas de Samba e, ocasionalmente, outros eventos; as televisões, rádios e a mídia impressa; as empresas de publicidade e os produtos por elas vendidos; e outros tantos interesses financeiros dispõem não o objeto em si, mas tudo aquilo que no seu âmago se pode produzir.

Uma última questão acerca do sistema: desde o lançamento do tema até a inauguração do edifico ocorre uma gradual diminuição das influências que o contexto urbano opera sobre o processo criativo e ao mesmo tempo, uma crescente presença da imagem do objeto. Esse ciclo sobrepõe-se ao sistema e termina por revelar, finalmente, a forma arquitetônica.

Considerando as numerosas variáveis presentes no processo criativo do arquiteto, a saber,

> *o material historicamente herdado de sua produção anterior; a transformação, metódica ou não, do dito acervo histórico (noção de tipo – noção de crença); a criação ou produção do novo a partir da reconsideração dos objetivos e dos meios, concomitantes com a transformação da matéria prima em um produto concreto; a materialização do novo.* (CENIQUEL, *op. cit.*, p. 7)

... e somados a estas, o uso do objeto criado e a análise crítica deste uso, concebe-se um entendimento de caráter integral do referido processo e comprova-se a argumentação que inicialmente se colocou de que não há como se definir o processo de criação da forma arquitetônica sem que se considere que a prática é inseparável da teoria, pois ambas pertencem intrinsecamente ao sistema demonstrado.

CAPÍTULO 8

CONTEXTO: O MANGAL DE SÃO DIOGO

Definições da arquitetura como produto do fazer humano capaz de descrever aspectos idiossincrásicos das sociedades sublinham a importância da mesma como documento material da história. As linguagens arquitetônicas das construções conjugadas às estruturas espaciais urbanas nas quais estão inseridas distinguem temporalidades, comportamentos, filosofias, economias, políticas e outros atributos que, juntos, definem os povos e suas identidades. Em acréscimo a essa visão humanística da arquitetura, Aldo Rossi (ROSSI *apud.* PATETTA, 1984) sustenta que há dois grandes métodos de leitura para os arranjos configurados por espaços urbanos não construídos e edifícios: um que reitera o valor antropológico dos lugares e que considera a cidade como um produto dos sistemas funcionais (políticos, sociais, econômicos, etc.) e outro que a considera como uma estrutura espacial. Ambos os métodos nos ajudam a entender a cultura edificada, embora a segunda consideração aproxime-se mais da prática em contraste com a primeira, essencialmente teórica.

Assim sendo, o entendimento da história das cidades e de seus habitantes será muitas vezes fruto de análises teóricas sobre a prática arquitetônica e urbanística. Por sua vez, tais estudos apontarão necessariamente para o resgate de momentos da evolução urbana por meio de duas ações fundamentais: a constatação da atualidade paisagística que, em camadas sobrepostas, fornece o retrato do produto humano que se quer analisar e a caracterização das outras paisagens que foram transformadas pelos processos de ocupação ao longo do tempo. Enquanto a primeira ação pode ser feita diretamente no espaço urbano através de experimentações locais, a outra denota pesquisa de registros pretéritos realizados em momentos que a história julgou importantes que fossem documentados. Assim sendo, registros documentais e espaço serão os responsáveis por descrições mais precisas da paisagem e de sua evolução.

Os documentos registram e comprovam, em função da paridade entre suas datas de confecção e os fatos históricos conhecidos que, em meio aos agentes transformadores da paisagem, aqueles relacionados às questões econômicas se destacam por serem os que mais incisivamente refazem ou mantêm configurações espaciais anteriores. Constata-se o refazimento em momentos nos quais novas necessidades estruturais apresentam-se em substituição às existentes. Por outro lado, a manutenção ou permanência de objetos e espaços ocorre quando não há interesse em modificá-los, seja em função de serem capazes de se sustentar economicamente por longos períodos ou mesmo por razões de estagnação econômica dos lugares, o que permite que a ambiência urbana mantenha-se inalterada.

A forte relação entre a transformação da paisagem e a economia se explica também pelo fato de que, em atendimento às necessidades relacionadas à produção de bens, as sociedades são levadas a interferir nas estruturas naturais visando o estabelecimento de novos sistemas funcionais, estéticos e ambientais. Ou seja, ocupações humanas obrigatoriamente alteram o espaço de sua implantação e em conseqüência, estão constantemente a produzir paisagens diferenciadas. Tais ocupações, por meio de desmatamentos, aterros, canalizações e retificações de cursos d'água, pavimentações, impermeabilizações do solo, construções, demolições e outros atos moldam as realidades físicas e ambientais dos lugares e determinam a dinâmica de alternância de imagens que são apreendidas em momentos específicos da história.

Para melhor entendimento da paisagem, é comum conceituar-se a mesma como sendo um conjunto de imagens delimitadas, constituídas de enquadramentos – finitos por definição – e que são experimentadas por diferentes observadores, locados em variados pontos de observação. Tais imagens retratam conjuntos de "elementos da morfologia urbana" (LAMAS, 2000) ou de "padrões espaciais" (HOLANDA, 2002) que se inter-relacionam nas urbes. A morfologia urbana estuda os arranjos dos objetos em questão e seus suportes geográficos e indica, por meio do cruzamento desses dados com aqueles sobre a história evolutiva das sociedades locais, as transformações pelas quais passou a base física natural até chegar à fisionomia que se apresenta no momento da efetivação da caracterização morfológica.

Entende-se por caracterização morfológica a descrição dos aspectos formais da paisagem, por meio de desenhos e textos analíticos que demonstram a aparência dessa paisagem, registrando sua imagem pontualmente. Quando essa caracterização – ou partes da mesma – é documentada, possibilita-se que sejam retratados instantes paisagísticos dos espaços e assim se tangencie imagens de fatos urbanos e arquitetônicos pretéritos. Tal método é capaz, ainda, de auxiliar pesquisadores a contextualizarem objetos culturais históricos que permanecem na ambiência urbana, tais como edifícios, ruas, praças ou porções da natureza preexistente.

Complementando o que foi exposto, a compreensão das paisagens das cidades como natureza transformada pelo homem implica no estabelecimento de parâmetros analíticos que busquem resultados semelhantes ao do presente trabalho. O objetivo deste estudo é, por meio de documentações iconográficas históricas, resgatar algumas das paisagens de uma região da cidade do Rio de Janeiro, originalmente denominada Mangal de São Diogo, que após inúmeras transformações configura-se atualmente como um lugar concentrador de importantes estruturas urbanas e arquitetônicas. A caracterização desse lugar, suas paisagens e o apontamento de alguns de seus elementos morfológicos serão demonstrados na seqüência do presente texto. É importante mencionar que para a efetivação da dita tarefa foram utilizados, basicamente, registros cartográficos, especialmente quando se buscou referências espaciais anteriores às do século XIX. As precisões dimensionais desses documentos foram determinantes para o entendimento das dinâmicas evolutivas do espaço em questão. Além dos mapas, a pesquisa trabalhou com outros documentos, tais como plantas cadastrais desenvolvidas pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro no programa *Autocad*, reproduções fotográficas e de gravuras – basicamente as do pintor austríaco Thomas Ender – e fac-símiles de desenhos e plantas arquitetônicas e urbanísticas.

É importante, ainda, salientar que esse método de análise documental sustenta as considerações que aqui tratam a bucólica região do antigo Mangal de São Diogo como o suporte natural que, após intervenções ao longo de quatro séculos e meio transformou-se no lugar de abrigo de objetos e espaços como a Passarela do Samba e a Rua Marquês de Sapucaí, onde a mesma foi construída. Além deles, participam desse acervo de referências culturais a Praça Onze de Junho, conhecida como o lugar de nascimento do samba carioca, a primeira favela, a primeira Escola

de Samba da cidade e outros objetos que constituem parte visceral da história do Rio de Janeiro.

Localização

A evolução morfológica do entorno da Rua Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, se esclarece através da leitura das diversas fisionomias pelas quais passou a região. Estas aparências foram configuradas, principalmente, pelas ações de transformação antrópicas que se deram ali em função das ocupações urbanas ocorridas após a implantação dos processos de colonização em terras fluminenses. Em primeiro lugar, contudo, é fundamental que se indique o recorte espacial estudado e localizá-lo geograficamente na cidade do Rio de Janeiro para que, com base nessa matriz, seja possível ao leitor melhor experimentar as representações da paisagem de aqui serão apresentadas (***figura 19***).

figura 19: Imagem aérea do Centro do Rio de Janeiro com indicações de alguns dos marcos urbanos e geográficos que delimitam a abrangência da área de estudo referenciada neste artigo. Fonte: Intervenções do autor sobre imagem recortada de <http://earth.google.com>. Acesso em 28 de julho de 2008.

Os limites da delimitação espacial de estudo foram estabelecidos levando-se em consideração a posição central da Passarela do Samba em relação, a norte e a leste, ao perímetro costeiro da Baía da Guanabara, a oeste às cercanias da Quinta da Boa Vista e a sul, às fraldas dos morros do Catumbi e do Estácio.

Os dados iconográficos utilizados como apoio à caracterização da evolução morfológica dessa superfície de abrangência vieram a acrescentar informações aos vestígios que ainda se mantém materializados no lugar. A presença desses objetos ancora as referências geográficas e evidenciam as transformações paisagísticas que ali se processaram, enfatizando-as como incontornáveis nos estudos sobre a história da ocupação urbana do Centro do Rio de Janeiro e de seu entorno imediato.

Em relação à delimitação da escala temporal utilizada no panorama proposto, é preciso destacar que a caracterização morfológica pretendida abrange aproximadamente duzentos anos, a contar da primeira das fontes cartográficas utilizadas, ou seja, um fac-símile de um mapa de 1769. Os detalhes sobre este e outros documentos pesquisados serão apresentados adiante, no decorrer do trabalho. Por hora é importante destacar que um estudo morfológico de tão grande área geográfica no intervalo temporal indicado pareceu ser o método que melhor salientou as transformações paisagísticas que se deram na área do mangal, até que a mesma viesse a se configurar nos moldes atuais. Assim sendo, segue uma breve descrição sobre as diversas fisionomias por meio das quais o Mangal de São Diogo se apresentou na história urbana carioca, bem como alguns dos principais elementos morfológicos que serviram de instrumentos para a concretização dessas aparências aos observadores dos últimos dois séculos.

Os mangais de São Diogo e de Pedro Dias em fins do século XVIII

Antes do início século XIX, a partir do qual o Brasil adquire uma nova condição sociopolítica em função da chegada da Família Real Portuguesa, o núcleo urbano do Rio de Janeiro resumia-se a uma faixa de ocupação delimitada em seu perímetro pelos morros centrais do Castelo, de Santo Antônio, da Conceição e de São Bento, pelo grande descampado de Santana a oeste e pelo litoral da Baía da Guanabara,

principal porto de chegada da cidade, a leste. Para além da urbe, vigiada pelas construções implantadas nos quatro morros e pelo controle portuário do Largo do Paço, a cidade setecentista confrontava-se em seu lado ocidental com uma região de manguezais que configuravam, em conjunto com os outros morros interiores, um território inabitado e de difícil acesso. Era o território dos mangais de São Diogo e de Pedro Dias, cujos nomes advêm dos morros aos pés dos quais os lodaçais se estendiam.

Aqueles que se aventurassem a explorar a grande área semi-alagada defrontar-se-iam com obstáculos naturais definidos, principalmente, pelo considerável braço de mar interior conhecido como Saco de São Diogo. Em gravura de Thomas Ender[77] executada no início do século XIX encontra-se reproduzida a paisagem que podia ser vista do alto do Morro da Providência (***figura 20***).

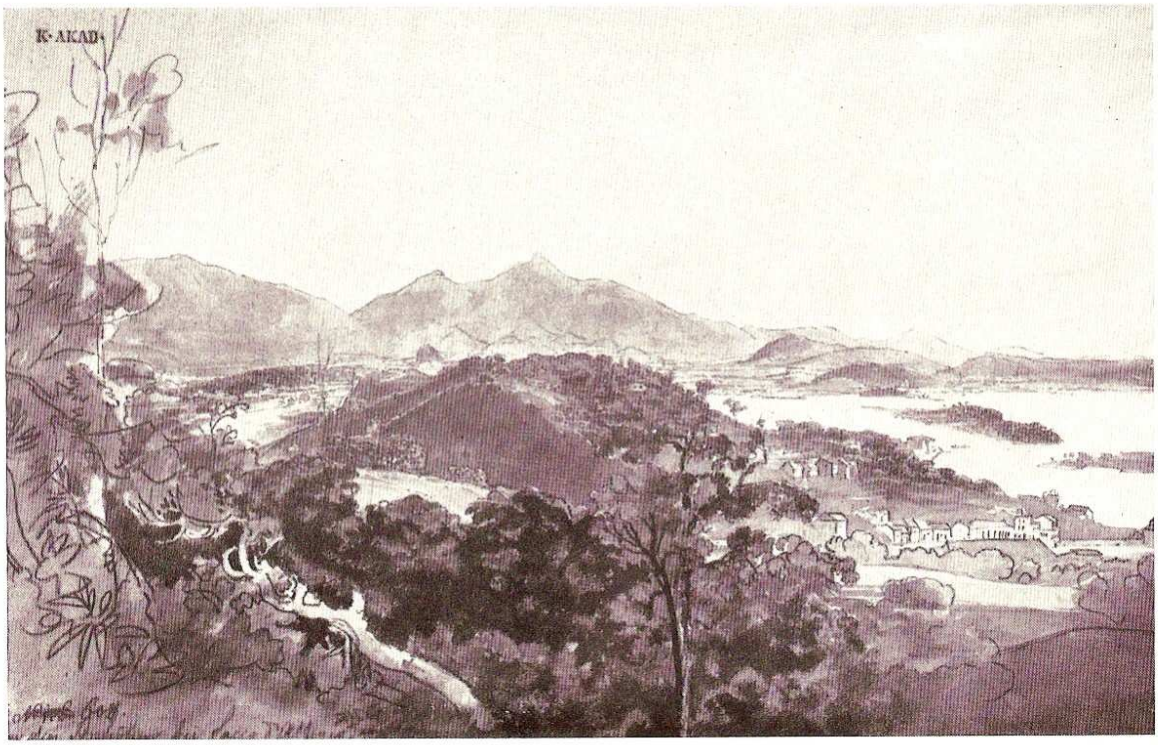


figura 20: Panorama de autoria de Thomas Ender tomado do alto Morro da Providência em direção à foz do Saco de São Diogo, no qual são avistadas à direita a Ilhas das Moças (em primeiro plano) e a Ilha dos Melões. No centro da imagem vêem-se os morros do Pinto e de São Diogo e aos pés e à esquerda destes, parte da superfície plana do manguezal. Fonte: FERREZ, s.d.

[77] O pintor vienense Thomas Ender (1793-1875) fez parte da equipe de pesquisadores de uma das mais importantes expedições científicas que aportaram no Brasil – a missão de 1817, enviada pelos governos da Áustria e da Baviera da qual também participaram os austríacos Johann C. Mikan (botânico) e Johann E. Pohl (médico), os bávaros Johann B. Spix (zoólogo) e Karl Friedrich P. von Martius (botânico) e outros.

Nessa imagem são vistas a foz do estuário dos mangais e, em frente a esta, duas ilhas, hoje incorporadas ao continente, chamadas Ilha dos Melões e Ilha das Moças. Essas ilhas balizavam uma entrada marítima que dava condição de ataques de retaguarda à cidade e por esse motivo cogitou-se à época construir uma muralha de proteção estendida entre o Morro da Conceição e a Praia de Santa Luzia.

A referida trincheira consta em cartografia de 1769 (***figura 21***) e foi projetada pelo Sargento-Mor de Engenheiros Francisco José Roscio (1740-1805), o mesmo autor do projeto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária, de 1775. Apesar de documentada graficamente, a idéia não foi levada adiante e não se construiu o muro de resguardo da capital da Colônia.

figura 21: "Planta da Cidade Ryo de Janeyro – Capital dos Estados do Brazil", de 1769, que mostra a muralha proposta pelo engenheiro militar Francisco José Roscio. Na reprodução está destacada (intervenção do autor) a superfície aproximada dos mangais de São Diogo e de Pedro Dias. Fonte: <http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>. Acesso em 23 de junho de 2007.

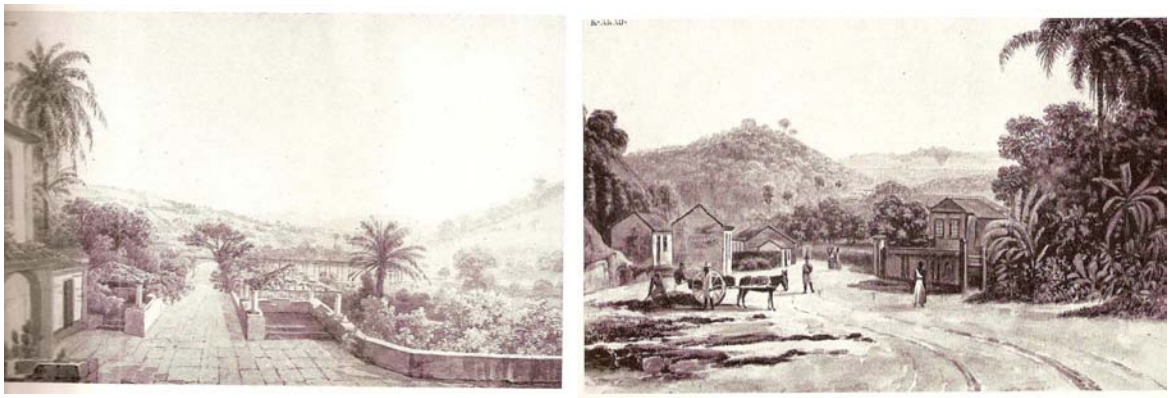
A configuração geográfica e, conseqüentemente, a fisionomia do lugar, entrariam em processo de transformação mais intenso a partir das primeiras décadas do século XIX, seguindo os parâmetros de adaptação urbana necessários às novas exigências da Corte que se estabeleceu no Rio de Janeiro em 1808. Principalmente devido à localização da residência da família dos Bragança, na Quinta da Boa Vista, e às necessidades de articulação desta com o núcleo urbano original.

Os espaços de centralidade do Centro do Rio de Janeiro do século XIX

A Quinta da Boa Vista, antes de ser presenteada à Família Real pelo comerciante português Elias Antônio Lopes, constituía-se como casa de campo do generoso súdito. Como muitas outras ricas residências de veraneio, localizava-se na bucólica São Cristóvão, longe do burburinho da cidade colonial. As peculiaridades do percurso entre a nova moradia do Rei e a sede do poder político, no Largo do Paço, determinaram uma inédita logística de trânsito entre as duas regiões.

Até então, chegava-se a São Cristóvão por barco, via Baía da Guanabara ou pelo continente, seguindo caminhos marginais ao Mangal de São Diogo. A principal dessas vias de acesso era o Caminho de Mata-Cavalos, que partia do Largo de Nossa Senhora da Lapa e articulava-se na altura da Lagoa da Sentinela com outra estrada, o Caminho de Mata-Porcos. O final deste caminho atingia as cercanias do Paço de São Cristóvão próximo à Bica dos Marinheiros, na foz do Saco de São Diogo.

Thomas Ender também documentou em gravuras as ambiências paisagísticas desses dois caminhos. Nessas obras podem ser notadas tipologias arquitetônicas típicas de ocupações deslocadas do meio urbano, sejam as quintas com ares portugueses dos cidadãos abastados (***figura 22***) ou mesmo toscas construções rurais isoladas em meio à exuberância da mata atlântica (***figura 23***).



figuras 22 e 23: Obras de Thomas Ender que reproduzem a paisagem da principal estrada oitocentista que unia o núcleo urbano carioca às cercanias de São Cristóvão. Á esquerda vê-se imagem de uma quinta no Caminho de Mata-Cavalos e à direita, o aspecto rural do Caminho de Mata-Porcos. Fonte: FERREZ, s.d.

O pitoresco percurso, apesar de situar-se a salvo das superfícies encharcadas dos mangais, tornou-se longo, demorado e cansativo para as idas e vindas do Rei e seus asseclas, no trajeto constante entre o Paço Real e o de São Cristóvão (***figura 24***).

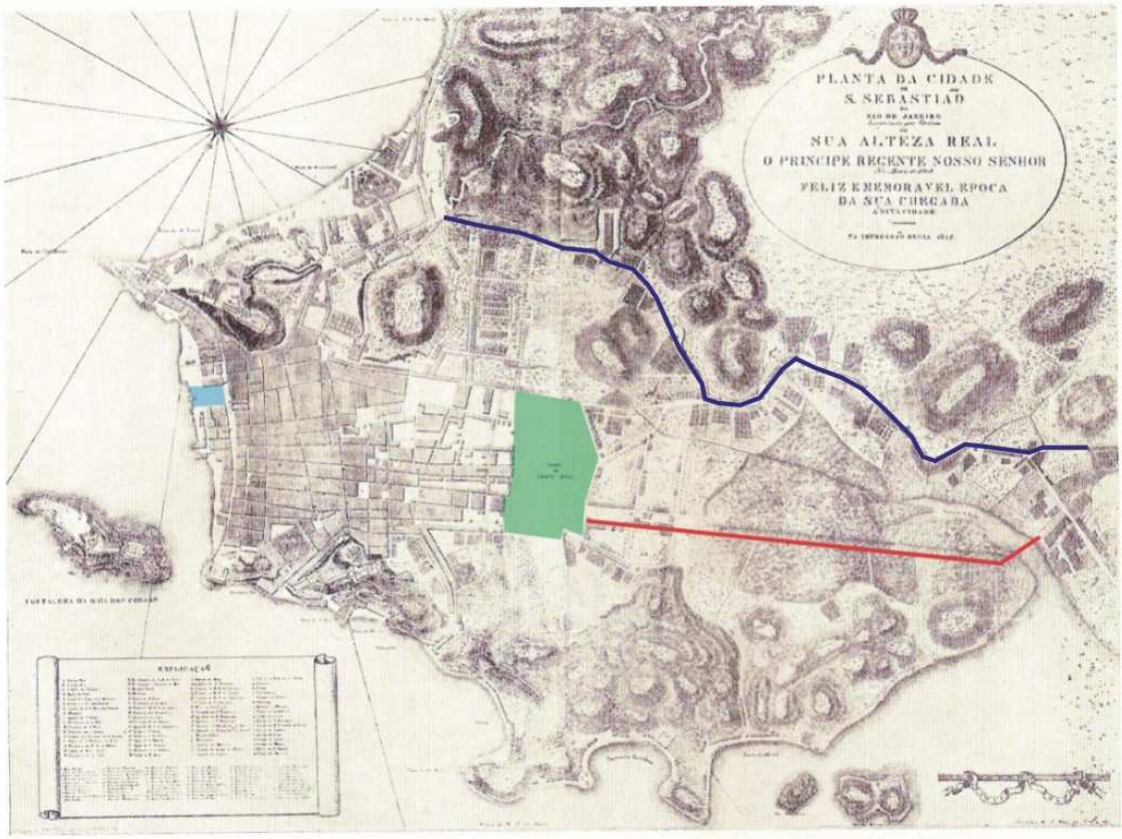


figura 24: "Planta da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro", de 1812 (com intervenções do autor) na qual estão indicados o Largo do Paço (em azul), o Campo de Santana (em verde), o trajeto sinuoso dos caminhos de Mata-Cavalos e Mata-Porcos e a linha reta determinada pelo Caminho das Lanternas. Fonte: FERREZ, s.d.

Como alternativa a essa estrada pavimentou-se em linha reta uma estreita faixa sobre o grande mangue, ligando a fronteira oeste do Campo da Aclamação (depois, Campo de Santana) ao sopé da Quinta da Boa Vista. Chamou-se primeiro Caminho do Aterrado e posteriormente Caminho das Lanternas, após receber uma fieira de lampiões que à noite indicava em que direção os coches reais deveriam seguir.

Entre o palácio residencial e o Paço Real havia uma considerável extensão de terra plana que iria constituir um novo espaço de centralidade urbana, substituindo em importância administrativa – principalmente a partir do Primeiro Império – o núcleo do antigo Centro, instituído no Largo do Paço: o Campo de Santana. Este arraial caracterizava-se como a derradeira área seca entre o centro urbano original e o início do Mangal de São Diogo, sendo usado desde os tempos da colônia como espaço de treinamento militar. Após a Independência e até a Proclamação da República, estabeleceu-se no Brasil um regime monárquico constitucional e nas cercanias do Campo de Santana ergueram-se vários prédios institucionais, a saber: a sede da Câmara Municipal e, simultaneamente, do Tribunal de Justiça da Corte e do Supremo Tribunal de Justiça; o Senado; o antigo Palácio do Conde dos Arcos; a Casa da Moeda; o Quartel General do Corpo de Bombeiros; o Museu Nacional (anteriormente conhecido como Museu Real); o quartel militar, remodelado posteriormente para abrigar o Ministério dos Negócios da Guerra e a Estação da Estrada de Ferro Dom Pedro II (SISSON, 1985).

A importância da nova centralidade do Campo de Santana ampliou-se em função da presença da Estrada de Ferro e dos ramais ferroviários que escoavam a produção cafeeira do interior da Província Fluminense para o porto carioca. Além disso, a demanda por novas alternativas de desenvolvimento urbano nos espaços circundantes permitiu que se implantassem programas de desmontes de morros e aterros para a área dos mangues. Em 1850, a Câmara Municipal decidiu baixar decretos que mandaram “intensificar os trabalhos de aterro do Saco de São Diogo” (ABREU, 1997) e coube ao Barão de Mauá boa parte dessas obras, incluindo o aterro do manguezal e a construção de um canal de escoamento, retificando o leito do antigo braço de mar. As ocupações que se seguiram às transformações morfológicas do lugar constituíram o que passou a se chamar Cidade Nova, gerando os atuais bairros do Estácio, Catumbi e parte do bairro do Rio Comprido.

Na parte central do antigo mangue, às margens do novo canal de escoamento, a cidade passou a se desenvolver para oeste, embora sem ocupar porções do

território ainda não totalmente drenadas. Contudo, na vizinhança da Cidade Nova, a incorporação de novos elementos morfológicos reestruturou a ambiência do antigo mangal agregando valor de memória ao lugar, principalmente a partir do final do século XIX. Entre eles destacam-se os morros da Providência e do Estácio e a Praça Onze de Junho, que serão contextualizados histórica e paisagisticamente a seguir.

A ocupação da cidade rumo a oeste

A substituição do regime imperial pelo republicano marcou a virada para o século XX, não só politicamente, mas, sobretudo por registrar mudanças profundas, tanto na estruturação da sociedade brasileira como na configuração do espaço urbano carioca (***figura 25***).

figura 25: "Plan de la Ville Rio de Janeiro", de 1904, executado por ocasião das reformas urbanas de Pereira Passos e Rodrigues Alves. Em vermelho estão marcadas as intervenções propostas, incluindo a demarcação da Avenida Central, o arrasamento do Morro do Senado e os aterros para a execução do novo porto e da Avenida Beira-Mar. Fonte : <http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>. Acesso em 23 de junho de 2007.

O centro da capital da república e seu entorno sofreram alterações profundas a partir das administrações do prefeito Pereira Passos (1836-1913) e do presidente Rodrigues Alves (1848-1919) quando adequações da estrutura urbana buscaram atender às necessidades econômicas e estéticas do período. Duas das intervenções que afetaram diretamente a região do antigo mangal foram as demolições implementadas pela prefeitura e a construção do novo porto pelo governo federal.

Até então, o Centro caracterizava-se por estar repleto de habitações coletivas nas quais residiam, principalmente, trabalhadores de baixa renda e ex-escravos. Várias dessas construções foram demolidas para a realização dos novos projetos de Pereira Passos e significativo contingente de moradores sem-teto estabeleceu-se em locais menos valorizados, principalmente em morros próximos. Castelo, Conceição, Catumbi, Estácio e outros passaram a receber levas de moradores que, com seus casebres, estabeleceram nova modalidade de estruturação urbana.

É importante salientar, contudo, que ocupações de partes altas da cidade já ocorriam desde as últimas décadas do século XIX, com destaque para a primeira delas, no Morro da Providência. Esse local

> *começou a ser ocupado [...] por famílias de soldados das tropas que lutaram em Canudos. Os moradores o chamavam de "Morro da Favela" por lá existir vegetação coberta de favas semelhante à encontrada no interior da Bahia, nas cercanias do arraial de Antônio Conselheiro. Outro grupo de moradores era proveniente do célebre cortiço "Cabeça de Porco", situado nos pés do morro e demolido em 1893 pelo prefeito Barata Ribeiro. O "bota-abaixo" de Pereira Passos apenas aumentou o contingente de uma área, como tantas outras espalhadas pelo centro, já eleita como opção de moradia de baixa renda.* (FIGUEIREDO, *op. cit.*)

Os morros, além de serem desprezados pela economia novecentista em função das dificuldades de acesso, encontravam-se a salvo dos charcos remanescentes dos manguezais e por isso apresentaram-se como a mais palpável alternativa de morada para as comunidades menos favorecidas.

Em relação aos novos portos, sua construção fez-se necessária para adequarem-se ao calado de embarcações cada vez mais robustas e às crescentes demandas

econômicas do país. Assim sendo, a região costeira do antigo mangal sofreu profunda transformação após desmontes de morros, aterros e drenagens, inclusive incorporando ao continente as ilhas das Moças e dos Melões. Os estrangeiros que aportavam no Rio de Janeiro podiam chegar ao Centro percorrendo os espaços remodelados do antigo mangal e apreciar a nova Avenida do Mangue, em cujas margens construíram-se balaustradas ornadas com postes de iluminação e plantaram-se renques de palmeiras imperiais (***figura 26***).

figura 26: Ilustração do início do século XX mostrando a Avenida do Mangue após as obras de reestruturação da região portuária e das urbanizações do Mangal de São Diogo. Fonte: NOSSO SÉCULO, 1980.

Outro espaço incontornável para a história e para caracterização paisagística do lugar diz respeito ao nascedouro da cultura do samba carioca: a Praça Onze de Junho.

O espaço – batizado com a data da Batalha do Riachuelo – foi conformado, ainda no século XIX, na extremidade oriental do Canal do Mangue. Além de ser uma praça

quadrangular, definida em seu perímetro por quatro ruas[78], deu nome a uma região do vale do Canal do Mangue na qual se estabeleceram nas primeiras décadas do século XX, além de uma importante comunidade judaica[79], inúmeros descendentes de escravos que ali constituíram o embrião do samba como gênero musical e que, em conjunto com a primeira das escolas de samba – a Deixa-Falar, oriunda do Morro do Estácio – efetivaram a mais representativa manifestação cultural do Rio de Janeiro (***figura 27***).

figura 27: Fotografia de Augusto Malta mostrando a Praça Onze de Junho em 1928. Ao fundo, atrás do Colégio Benjamim Constant (ex-São Sebastião), vê-se as palmeiras do Canal do Mangue. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

[78] Os nomes dessas ruas que estão registrados no documento "Plan de la Ville Rio de Janeiro", de 1904, são: Rua Visconde de Itaúna, Rua Marquês de Pombal, Rua Senador Eusébio e Rua de Santana.
[79] Para maiores informações sobre a presença da comunidade judaica na Praça Onze, ver FRIDMAN, 2007.

Novos equipamentos e novas paisagens

Ainda na primeira metade do século XX, a Praça Onze e os habitantes de seu entorno seriam retirados do lugar em função de mais uma intervenção urbana promovida na região dos antigos manguezais. Dessa vez coube ao Presidente Getúlio Vargas (1882-1954), ao promover a abertura da avenida com seu nome, a tarefa de alterar morfologicamente aspectos importantes que consubstanciam a experimentação da paisagem da baixada de São Diogo.

A grande avenida foi concebida sob administração do prefeito Henrique Dodsworth (1895-1975) e teve como modelo urbanístico as cidades americanas cuja estruturação viária tinha como base a interligação de bairros por meio de grandes artérias para automóveis. A obra conseguiu unir em linha reta, embora brutalmente, o antigo centro ao Canal do Mangue ao efetivar a "demolição de 525 prédios durante os três anos de construção da avenida, que foi inaugurada por Vargas em 7/9/1944" (ABREU, *op. cit.*).

No ponto de encontro entre o fim da nova artéria e a região do antigo mangal localizava-se a Praça Onze, transformada em ilha viária e, posteriormente, em memória e nome de estação de metrô. Faziam conjunto com a fisionomia cosmopolita da avenida os novos prédios de linguagem *art-déco* da estação ferroviária Central do Brasil e do Palácio Duque de Caxias. Uma faixa de cerca de um oitavo da área do Campo de Santana também sucumbiu ao novo eixo de interligação entre o Centro e os subúrbios cariocas, cada vez mais adensados e acessíveis por trens e veículos automotores.

Na segunda metade do século, em função da expansão urbana, novas alternativas de acesso à região foram implementadas, sendo que as mais significativas ocorreram a partir da na década de 1960, tais como a abertura do Túnel Catumbi-Laranjeiras, a construção do Viaduto Trinta e Um de Março e do metrô, além da implantação do novo Centro Administrativo da Prefeitura, na Cidade Nova. Não mais na condição de capital da república, o Rio de Janeiro e seu centro sofreram certa estagnação econômica com reflexos sentidos nos espaços circundantes do Canal do Mangue. Vazios urbanos persistem no lugar por jamais terem despertado interesse das grandes incorporações imobiliárias, mais afeitas a investimentos em imóveis na Zona Sul e, mais recentemente, na Zona Oeste (***figura 28***).

figura 28: Panorama atual do Canal do Mangue e seu prolongamento, a Avenida Presidente Vargas, tomado de oeste para leste, em direção à Igreja de Nossa Senhora da Candelária. À esquerda, destaca-se o relógio da Central do Brasil. Fonte: Fotografia do autor tirada em março de 2007.

Um dos mais significativos equipamentos presentes na região e que interfere profundamente no sistema funcional e na paisagem, contudo, seria implantado em uma área vazia no Catumbi, fruto das demolições para a construção do viaduto de acesso ao túnel de interligação, naquele ponto, entre o bairro e Zona Sul. Trata-se da Passarela do Samba, inaugurada no carnaval de 1984 pelo então Governador Leonel Brizola, sob projeto do arquiteto Oscar Niemeyer e concepção intelectual do Vice-Governador Darcy Ribeiro. Nasceu para atender às necessidades logísticas do grandioso carnaval das escolas de samba cariocas e consolidou-se como espaço cultural mundialmente conhecido.

Assim, implantada entre os vestígios da Praça Onze e a trajeto de Mata-Cavalos, sob os olhos dos morros da Providência, do Estácio e do Catumbi, iluminada pelas luzes do relógio da Central do Brasil e banhada pelas águas poluídas do Canal do Mangue, repousa a imponente escultura arquitetônica modernista. Em sua

monumentalidade branca a obra aguarda, sobreposta às camadas históricas do Mangal de São Diogo, novas paisagens ao som ritualístico das batucadas eternas do Rio de Janeiro.

Metodologia de manipulação documental

A descrição evolutiva da paisagem urbana apresentada só pôde ser realizada pelo fato do Rio de Janeiro, como ex-capital da Colônia, do Império e da República ter tido seu espaço urbano profusamente documentado ao longo de toda a sua história. Ao se comparar *in loco* os espaços existentes com os registros que chegaram até nós, a caracterização morfológica efetivou-se e demonstrou, em palavras e imagens, tanto a preexistência geográfica quanto as transformações a que se submeteu a região do Mangal de São Diogo.

A extensa iconografia referente ao espaço urbano do Rio de Janeiro, especialmente do Centro, se encontra à disposição dos pesquisadores em variadas formas e suportes e também em inúmeros arquivos e bibliotecas. Para a execução das pesquisas ora implementadas foram visitadas diferentes instituições, entre elas: a Biblioteca Nacional, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, a Biblioteca do Museu Histórico Nacional e o Museu da Imagem e do Som, todos no município do Rio de Janeiro. Além da bibliografia, uma das principais fontes de imagens utilizada na caracterização morfológica apresentada foi um sítio da *internet*[80], escrito em língua inglesa, no qual está disponibilizada uma ampla compilação de mapas do Rio de Janeiro, datados desde a época de sua fundação, até 1957. Por meio dessa cartografia em fac-símile e apoiada por reproduções iconográficas e fotografias de outras fontes, foi possível estabelecer um panorama adequado das diversas fisionomias pelas quais passou o espaço estudado.

Foram também imprescindíveis para o feito os registros realizados por Thomas Ender que, por meio de suas aquarelas, nos legou as paisagens dos mangais e de centenas de outros espaços fluminenses. O trabalho do artista em muito ajudou a retratar a paisagem carioca da virada do século XVIII para o XIX, quando se

[80] A saber: <htpp://brazilbrazil.com/riomaps.html>. Acesso em 23 de junho de 2007.

instaurou um momento histórico crucial para a evolução urbana do Rio de Janeiro, após o país ter deixado de ser colônia.

Sobreposição de paisagens

Para o entendimento do que sucedeu nas terras encharcadas do Mangal de São Diogo, levando-se em consideração as alterações morfológicas e as subseqüentes repercussões das mesmas na paisagem da região, foi necessário que se fizesse um registro documental no qual as camadas urbanas, arquitetônicas, geográficas e históricas pudessem ser explicitadas em conjunto. Esse retrato da evolução urbana foi possível graças a dois fatores que facilitaram em muito a tarefa: o primeiro, como dito anteriormente, é o enorme repertório de fontes iconográficas disponíveis sobre o Rio de Janeiro. O segundo é a admirável precisão métrica encontrada em mapa de 1769 (ver ***figura 21***). Ao manipular os dados apresentados nesse documento se pôde comprovar a habilidade cartográfica de nossos ancestrais portugueses do século XVIII e cabe aqui demonstrar de que modo isso se deu.

A reprodução do mapa foi recolhida, conforme mencionado, em arquivo digital e por esse motivo não havia referência de escala com a qual se pudesse trabalhar visando adequar as informações da imagem ao espaço urbano atual. Sobre a questão do registro da atualidade espacial, a referência gráfica com a qual se contava era a planta cadastral da área, desenvolvida no presente século pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e desenhada em programa *AutoCAD*.

Para a sobreposição das duas imagens foi utilizado o seguinte método: marcou-se no cadastro atual seis referências arquitetônicas que já existiam no final do século XVIII e que pudessem ser identificadas também no mapa antigo, a saber: o Mosteiro de São Bento, o Convento de Santo Antônio, o Convento de Santa Teresa, a Igreja de Nossa Senhora da Lapa, a Igreja de Santa Luzia e o Largo do Paço.

Ao transferir digitalmente as posições dessas indicações, com auxílio, ainda, das linhas da triangulação obtidas entre São Bento, Santa Teresa e Lapa, se constatou que as coordenadas desses objetos eram praticamente as mesmas das que foram registradas em 1769 e assim a escala de um desenho foi adaptada ao outro. Desse

modo o mapa foi redesenhado com sucesso, condensando em uma só imagem as temporalidades espaciais dos séculos XVIII, XIX, XX e XXI que seriam descritas no decorrer do trabalho (***figura 29***).

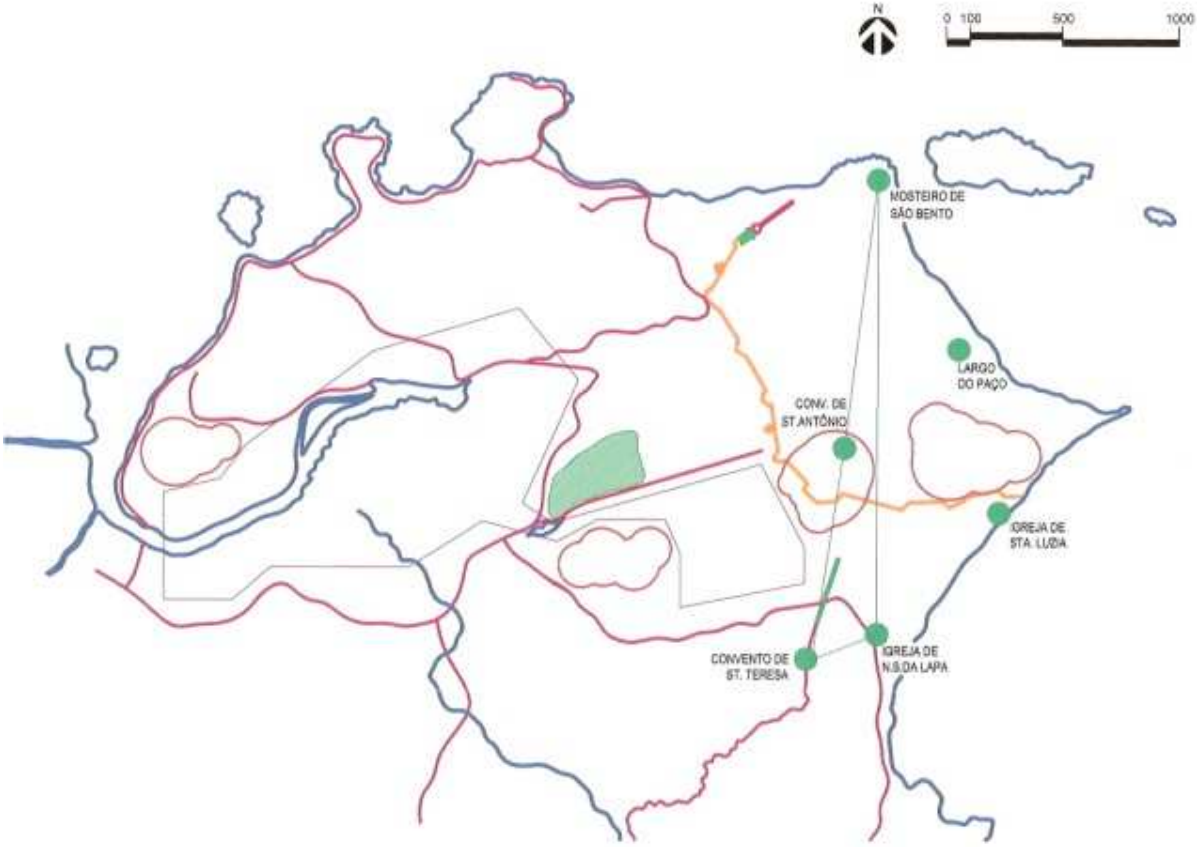


figura 29: Esquema com as posições das referências urbanas e arquitetônicas utilizadas para o ajuste de escala entre as plantas dos séculos XVIII e XX. Desenho do autor

A realização desse mapa-resumo foi primordial para o entendimento e a contextualização dos elementos morfológicos do Mangal de São Diogo e para, enfim, caracterizar os suportes naturais e as preexistências, descrever as funções e alguns aspectos históricos dos lugares e, principalmente, registrar as transformações da paisagem ao longo do período escolhido.

Significativas ocupações urbanas que se fizeram presentes ao longo dos séculos XIX e XX alteraram profundamente a configuração espacial da grande bacia hidrográfica do Mangal de São Diogo. Isso se deu, basicamente, em conseqüência de dezenas de aterros, desmontes de morros, retificações e canalizações de rios, além de aberturas de fundamentais vias de circulação ferroviárias e rodoviárias que visavam atender às crescentes demandas por terras ao longo do eixo Centro/Zona

Norte. Mesmo assim, apesar das intensas e intermitentes intervenções registradas, ao serem comparados antigos e novos registros gráficos e iconográficos, algumas das estruturas urbanas e arquitetônicas do lugar, sejam pertencentes ao Mangal, ou mesmo ao próprio Centro, por permanecerem na paisagem, constituem elementos imprescindíveis para a compreensão dos processos antrópicos que ali se deram (***figura 30***).

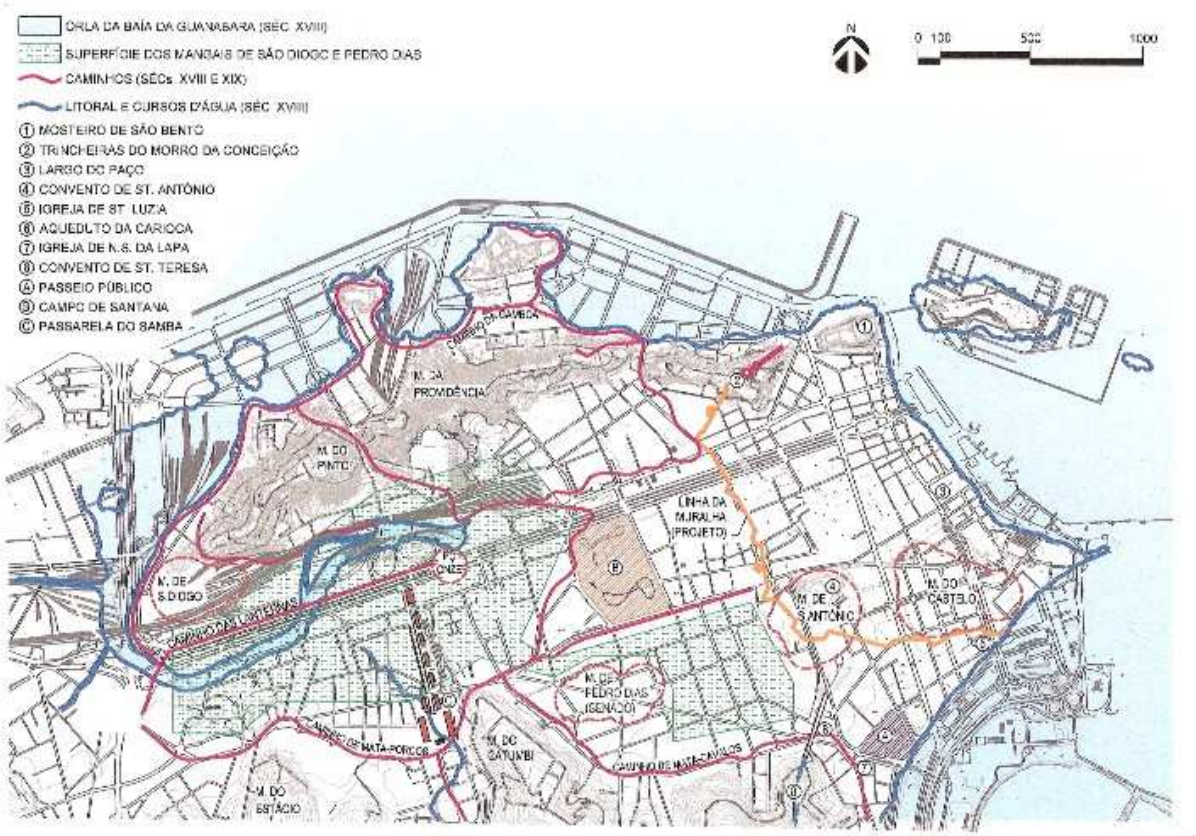


figura 30: Mapa-resumo com indicações geográficas sobrepostas de elementos morfológicos que caracterizam a evolução urbana e paisagística da região do Mangal de São Diogo. Fonte: Desenho do autor sobre bases cartográficas e cadastrais dos séculos XVIII, XIX, XX e XXI.

Os registros aqui tratados constituíram-se fundamentalmente de mapas, plantas técnicas de arquitetura e urbanismo, propostas gráficas de planos de intervenções urbanísticas, ilustrações e fotografias que documentaram o Rio de Janeiro e, particularmente, o território em questão. Tais desenhos, elaborados por meio de grafismos específicos e indicações dimensionais, conciliados às investigações sobre as especificidades da história humana local, permitiram que fossem retratadas não só as diversas aparências do lugar em estudo, mas também – embora implicitamente – a própria evolução da técnica do registro das transformações.

Assim sendo, as imagens dos elementos físicos naturais e artificiais que ainda existem no lugar, foram planejados e não executados ou simplesmente desapareceram, se consolidam como peças fundamentais para as análises científicas pretendidas por permitir caracterizações espaciais pretéritas e ratificar a habilidade técnica dos desenhistas, além de confirmar ou negar hipóteses.

Com base na compreensão de que o que se registra graficamente configura o fazer humano e, por conseguinte, determina um documento histórico e ainda lembrando que mesmo ao camuflar a verdade tal registro consubstancia-se como referência da realidade temporal na qual foi executado, espera-se que ao final do presente trabalho as matrizes gráficas utilizadas efetivamente tenham trazido à luz a história paisagística do lugar pesquisado.

A conclusão a que se chega, portanto, é que a paisagem da região do Mangal de São Diogo confirma-se como um dos mais importantes cenários – e palcos – de incontornáveis paradigmas sociopolíticos, econômicos e culturais da vida carioca e brasileira. Afinal de contas ali, sob o espectro das terras encharcadas, sobrepuseram-se em camadas reais e imaginárias, entre outros objetos, uma muralha defensiva que nunca existiu, a primeira favela brasileira, a estação ferroviária Central do Brasil, um bairro judeu, a lendária Praça Onze de Junho, a primeira Escola de Samba e a Passarela do Samba de Oscar Niemeyer.

CAPÍTULO 9

OBJETO: A FORMA ARQUITETÔNICA DA PASSARELA DO SAMBA

São evidentes as aproximações que ocorrem entre dois objetos tidos como entidades emblemáticas da cultura do Rio de Janeiro, ou seja, o carnaval das Escolas de Samba e a Passarela do Samba, seu principal espaço de manifestação. Eleger o projeto que Oscar Niemeyer propôs para abrigar os desfiles carnavalescos como um instrumento de análise sobre os diversos diálogos arquitetônicos e urbanísticos que se estabelecem entre a construção concebida sob o modo de pensar modernista e o entorno histórico do Centro do Rio de Janeiro é um estimulante desafio. Isto ocorre porque a cientificidade do assunto tratado reside na análise formal de um objeto poucas vezes estudado nas escolas de arquitetura.

Uma atitude científica plausível é a demonstrar, com base no conceito de forma, que a interpretação da monumentalidade arquitetônica da Passarela do Samba pode alterar-se – durante o período carnavalesco e fora dele – de *aspecto externo* a *estrutura intrínseca*, ou seja, em duplicidade de significados, transitando permanentemente entre essas duas conceituações.

O Rio de Janeiro, desde os tempos coloniais, tem sido identificado como sendo uma cidade que valoriza e estimula a festa. Nestor Goulart Reis Filho (1995) e Vivaldo Coaracy (1988) mencionam a condição agregadora da capital da colônia em períodos de festas religiosas nos quais as mobilizações da cidade para desfiles e procissões eram constantes e caracterizavam-se como os únicos momentos de extravasamento e diversão em oposição ao duro cotidiano da realidade socioeconômica colonial. Nos feriados católicos proprietários rurais, suas famílias e seus escravos confraternizavam-se em nome de Cristo e dos santos da Igreja em manifestações sincréticas “fora do recinto sombrio e solene dos templos” (COARACY, *id. ibid.*, p. 258), privilegiando as ruas como o espaço ideal para tais acontecimentos.

Posteriormente à emancipação do Rio de Janeiro como sede administrativa do reino unido de Portugal, Brasil e Algarves a prática dos festejos urbanos que antes se

resumia aos eventos do calendário religioso acumulou, segundo Lilia Schwarcz, caráter político em função dos inúmeros desfiles oficiais em honra ao rei e às representações do poder da corte. Aos poucos a população carioca passou a estabelecer uma salutar intimidade com o tratamento do espaço urbano e um eficiente espírito de gestão do mesmo com o intuito de prepará-lo para abrigar as festas que nele deveriam tomar forma. Tal intimidade serviu também como ferramenta fundamental para que fosse talhada a índole festiva de uma sociedade afeita ao encontro miscigenado de culturas e costumes diversos (SCHWARCZ, 2001, p. 69).

Os desdobramentos dessa prática refletir-se-ão em todos os outros encontros vindouros, especialmente naqueles oriundos dos hábitos culturais das populações negras e mestiças que, acrescidos de aspectos da herança cultural européia irão conformar a fisionomia da festa carnavalesca carioca e seu formato em desfile. Serão o fenômeno do carnaval e sua apresentação em préstitos os fatores fundamentais que determinarão a base programática que veremos refletida nas formas arquitetônicas que Oscar Niemeyer propôs para a Passarela do Samba.

Relembrando o carnaval carioca

Até meados do século XIX o carnaval do Rio de Janeiro não era reconhecido como festa oficial pelo poder público e tampouco se organizava em agremiações sob estatutos ou diretrizes. Ao contrário, esboçava-se embrionariamente por meio de brincadeiras espontâneas em períodos pré-quaresmais nas quais populares se encontravam para molhar-se e sujar-se mutuamente com farinhas e outras substâncias menos nobres. Tal manifestação havia chegado ao Brasil diretamente via ex-metrópole onde folguedo semelhante era denominado Entrudo e por esse mesmo nome aqui passou a ser reconhecido. Paralela e paulatinamente grupos de negros – cativos ou não – juntaram-se à patuscada agregando ritmos e danças originárias de lundus e jongos.[81] Sob essas circunstâncias o evento, já em processo

[81] **Lundu**: dança de par separado, de origem africana, em compasso binário com primeiro tempo sincopado; mulundu [Trazida pelos escravos bantos, com meneios e requebros de forte apelo sensual, manteve esse caráter jocoso e tornou-se dança de salão muito em voga no Brasil do século XVIII ao início do século XX.]. **Jongo**: dança de roda de origem africana do tipo batuque ou samba, com acompanhamento de tambores, solista no

de importante sedimentação cultural, passou a acontecer ritualisticamente todos os anos com acelerada e entusiástica aceitação popular.

Contudo, à medida que a cidade ia se estruturando como capital do Império e o estado de urbanidade evoluiu de mero arranjo logístico de administração colonial para um organismo que urgia posturas de controle,

> *uma nova lógica passou a predominar no campo da ordem, que deve ser entendida mais pelo lado civil de contenção/enquadramento da sociabilidade do que por seu aspecto policial no sentido de interdição, sítio, pressão, assalto e cultivo do medo. A própria linguagem utilizada para nomear o assalto à desordem vai se transformando. Em vez de palavras como pena de morte, mutilação, tormento, tortura, confisco, morte natural, exílio, degredo, expressões como razão, prevenção, costumes civilizados, estado de civilização, moralidade pública etc.* (PECHMAN, 2002, p. 73)

Concomitantemente às várias medidas tomadas pela administração imperial que diziam respeito à ordenação do espaço público, – indo desde a limpeza urbana até a vigilância do comportamento em teatros e botequins – instaurou-se com grande obstinação uma tentativa de também organizar e dar ares menos "bárbaros" ao carnaval. Como a cada ano a festa via crescer sua popularidade em função do número de participantes e da aprovação geral como um dos principais momentos festivos do Rio de Janeiro, achou-se por bem impor uma nova ordem à manifestação que vinha sendo praticada nas ruas da cidade. A solução seria substituir a bagunça do entrudo por um carnaval refinado e teoricamente mais comportado. Para isso, tomando como modelo os eventos carnavalescos europeus – principalmente os de Paris e Nice, na França e os de Veneza, na Itália – a nova elite burguesa carioca, ávida por uma festa na qual se sentisse representada,

> *estará por trás das manobras, das proibições e das desqualificações que o "velho" Carnaval carioca do entrudo começará a sofrer a partir do final da década de 1830. Se brincar o Carnaval é inevitável – e, diríamos, necessário – se, o simples extermínio da antiga festa não*

---

centro e eventual presença da umbigada, e cujo canto é do tipo estrofe e refrão; caxambu, corimá, tambu [O bambelô, o bate-caixa e o bendenguê são variedades suas.]

> *parece fácil de alcançar, e se a própria burguesia se compraz com a folia, por que então não assumir a festa carnavalesca como sua e não organizá-la à sua maneira? Melhor ainda, por que não repetir na capital do Brasil o que acontecia no* ***Carnaval da capital do mundo****?*[82] (FERREIRA, 2005, p. 44)

Em uníssono com o que descreve Felipe Ferreira, Maria Clementina Pereira da Cunha sustenta que a solução para a tentativa de libertar as ruas do Rio de Janeiro das "barbáries" cometidas pelos adeptos do entrudo e o conseqüente refinamento do carnaval carioca teve como principal instrumento o incentivo à criação de uma nova modalidade de manifestação festiva. Essa nova maneira de brincar o carnaval – o desfile de carros alegóricos e foliões ricamente fantasiados ao som de árias operísticas – teve amplo apoio da imprensa, da intelectualidade, de estudantes e de artistas e consolidou-se como um padrão para os carnavais que vieram a seguir (CUNHA, 2001, p. 103). Eram as chamadas Grandes Sociedades, que sobreviveram nas ruas do Rio de Janeiro por pelo menos cem anos, desaparecendo somente na década de 1960, abafadas pela grandiosidade das escolas de samba que despontaram como uma nova promessa para o futuro do carnaval carioca.

Devemos ressaltar, contudo, que não foi de uma hora para outra que o carnaval das Grandes Sociedades conseguiu substituir aquele do entrudo. Pelo contrário, anualmente verdadeiras batalhas eram travadas entre ambos não só pelo "espaço social", mas principalmente pelo espaço físico da cidade onde pudessem se manifestar, ou seja, suas ruas.

De volta à análise comparativa entre o carnaval e o espaço urbano, encontramos como cenário dos eventos descritos acima uma cidade colonial portuguesa, estruturada por construções assobradadas implantadas em lotes alongados e com pouca testada, fachadas alinhadas pelo limite do traçado das ruas, sendo estas bastante estreitas, com pouca calçada e caixa de rolamento com média de três metros de largura. Nesses corredores urbanos os foliões adeptos dos sofisticados desfiles das Grandes Sociedades e de todos os outros formatos de brincadeiras carnavalescas[83] fizeram-se presentes até o início do século XX.

---

[82] Grifo meu. O "Carnaval da capital do mundo" refere-se ao de Paris.

[83] Além do Entrudo, várias brincadeiras tomavam conta das ruas do Rio de Janeiro nos carnavais entre as décadas de 1880 e 1920: Cordões, Zés-pereiras, Cucumbis, Ranchos, Blocos e muitos outros tipos. Para se ter uma idéia do panorama carnavalesco desse período ver tabela com tipos de grupo carnavalesco por período em

A historiografia do carnaval carioca, como visto anteriormente, destaca como principal palco para os eventos carnavalescos do período – pelo menos até os primeiros anos da República – a Rua do Ouvidor. Era considerada a principal artéria do Rio de Janeiro da época em função da rua ser agregadora de interesses e atenções ou, em outras palavras, ser o lugar de maior relevância quando se tratava de difusão de opiniões, modas e costumes de uma sociedade. A Rua do Ouvidor da virada do século XIX para o XX era o ponto focal da cidade pois ela, além de concentrar as redações dos principais jornais e revistas da época, abrigava ao longo de seus setecentos metros grande número de estabelecimentos comercias sofisticados, lojas com o melhor da moda francesa, cafés e confeitarias, ou seja, o verdadeiro ponto de encontro da sociedade *fin-de-siècle* carioca. Aquela era, portanto, a rua ideal para mostrar-se também no carnaval já que uma das características principais dessa festa coletiva – seja em humildes vilas rurais ou em grandes centros urbanos – é marcar presença nos lugares de maior visibilidade pública.

Os desfiles carnavalescos cariocas sofrerão uma profunda transformação de formato e escala a partir se 1905 com a inauguração da Avenida Central. A cidade que se reestruturava com base em modelos urbanísticos da *belle époque* francesa transferiu o carnaval da estreita rua colonial para uma larga avenida eclética com trinta metros de caixa de rua. Para a ocupação do reluzente bulevar com um carnaval conveniente exigia-se um espetáculo à altura e para isso as Grandes Sociedades passaram a produzir carros alegóricos maiores e mais elaborados e desfiles grandiosos. Ainda nos primeiros anos de existência da Avenida Central ocorreram novas modalidades de comemorações carnavalescas sendo as principais os desfiles de grupos fantasiados em automóveis abertos (Corsos) e as Batalhas de Confetes, ou seja, aos poucos foi se cristalizando o carnaval que desde o império a elite burguesa almejava.

Muito em função do ambiente discriminatório da nova avenida onde se podia com mais eficácia *controlar* o carnaval, as manifestações protagonizadas pelas camadas menos privilegiadas da população aos poucos foram se rearrumando em novos formatos e em localidades periféricas ao Centro. Gradualmente, portanto, dois carnavais tomaram corpo na cidade do Rio de Janeiro. Um, elitizado e enraizado nos

---

CUNHA, *op. cit.* p. 163. Para mais detalhes sobre as diversas manifestações carnavalescas cariocas ver EFEGÊ, 1982, MORAES, 1987 e COSTA, 2001.

domínios da Avenida Central e outro, diferente de todas as outras manifestações anteriores, fecundado no vale do Canal do Mangue: o carnaval das escolas de samba.

O lugar do samba

O formato da festa que transformaria para sempre a fisionomia e a estrutura do carnaval carioca originou-se no território balizado pela Praça Onze de Junho e pelo Morro do Estácio. Essa região, conhecida como Pequena África, por estar localizada em área periférica e próxima ao Centro – local do mercado de trabalho para a maioria da população de baixa renda – consolidou-se como lugar de moradia de negros e mestiços, protagonistas e descendentes do escravismo brasileiro dos séculos anteriores.

Vários foram os eventos que culminaram na consolidação da cultura do samba na Pequena África, entre eles podem ser citados dois exemplos paradigmáticos: além da lendária casa da baiana Tia Ciata, na Praça Onze de Junho, ter sido o lugar onde se compôs o primeiro samba gravado no Brasil (*Pelo Telefone*, de Donga[84], em 27 de novembro de 1916), registra-se no morro do Estácio o nascimento da primeira escola de samba, a "Deixa Falar". Descreve-se assim como o sambista Ismael Silva criou o seu produto:

> *Em 1928, com os principais sambistas do Estácio,[Ismael Siva] reuniu integrantes dos blocos de sujos existentes no bairro, e fundou a Deixa Falar, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro. Segundo ele próprio, seria de sua autoria a expressão "escola de samba", por analogia com a Escola Normal existente no Estácio, bairro de onde saíram os "professores" de samba. Fundada a 12 de agosto de 1928, desfilou pela primeira vez no ano seguinte, cantando na Praça Onze os sambas do pessoal do Estácio, com ele do lado de*

[84] *Pelo Telefone* é uma composição famosa e controversa que por ter sido concebida na casa da Tia Ciata, freqüentada por grandes músicos da época e devido ao fato de ter nascido em uma roda de samba, de improvisações e criações conjuntas, vários foram os que reivindicaram a autoria da composição. Além de Donga são mencionados Mauro Almeida, João da Baiana, Caninha, Sinhô e Pixinguinha como possíveis co-autores da canção.
FONTE:<http://pt.wikipédia.org/wiki/Pelo_Telefone>. Acesso em 22 de julho de 2007.

> *fora da corda, vestindo seu tradicional terno de linho branco. Nessa época, como o samba carioca guardava ainda semelhanças com o maxixe, esse grupo de sambistas – segundo afirmação dele – foi o responsável pela criação e fixação de um novo tipo de samba, cuja batida marcada por instrumentos de percussão era mais apropriada para os desfiles das escolas que surgiam.*[85]

A nova maneira de apresentar-se no carnaval foi difundida por outras comunidades, principalmente nos bairros-dormitórios que cresceram ao redor das estações ferroviárias das linhas D. Pedro II e Leopoldina, na direção Centro/Zona Norte: Mangueira, São Francisco Xavier, Engenho Novo, Ramos, Osvaldo Cruz, Méier e outras, dando origem à maioria das escolas de samba que desfilam no Rio de Janeiro até hoje.

A nova manifestação carnavalesca, por iniciativa dos próprios sambistas, passou a ser organizada em agremiações representativas de cada uma das comunidades participantes e seus componentes mobilizavam-se em disputas anuais, sendo a primeira delas realizada em "07 de fevereiro de 1932, na Praça Onze e sob o patrocínio do jornal *O Mundo Sportivo*" (COSTA, *op. cit.*, p. 222) na qual sagrou-se campeã a Estação Primeira de Mangueira.

Haroldo Costa (*id. ibid.*) registrou as várias localidades onde os desfiles foram realizados desde o início dos campeonatos. Além da Praça Onze de Junho as escolas de samba desfilaram no Campo de Santana (1934); no entorno do obelisco da avenida Rio Branco e na própria avenida (1944 e 1945); na avenida Presidente Vargas (1946 a 1973 e 1977); na avenida Presidente Antônio Carlos (1974 e 1975); no Canal do Mangue, na altura da Cidade Nova (1976) e finalmente na rua Marquês de Sapucaí, a partir de 1978.

Estudiosos do samba carioca apontam como incontestável a importância do advento das escolas de samba e da difusão daquele ritmo através dos discos e do rádio para a mudança das relações entre a elite republicana, a música dos negros e o seu carnaval. Tanto os textos de antropologia social de Hermano Vianna quanto os do geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes registram a "ascensão social" do samba carioca como uma inflexão cultural onde este se transmuta de comportamento criminoso em símbolo nacional (VIANNA, 2002 e FERNANDES, 2001). Esse fato

[85] FONTE:<http://www.mpbnet.com.br/musicos/ismael.silva/index.html>. Acesso em 23 de julho de 2007.

social pode ser interpretado também como um desdobramento palpável das novas visões sócio-antropológicas empreendidas pelas vanguardas culturais modernistas das décadas de 1920 e 1930 na busca das verdadeiras raízes culturais brasileiras.

Objetivando o presente estudo, o fundamental é perceber como historicamente esse processo de configuração do carnaval carioca moldou a festa que hoje se mostra grandiosa para o mundo e levou a administração pública a construir um espaço exclusivamente para tal fim.

A coleta e a interpretação das informações históricas e geográficas ilustradas por esse breve panorama são fundamentais para o entendimento do objeto em estudo – a Passarela do Samba – e sua significação para a cultura carioca. A soma desses dados às análises arquitetônicas e urbanísticas propostas para a seqüência do texto legitimarão o debate sobre os instrumentos que consubstanciaram função, dimensão, construção, desenho e finalmente forma ao projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer.

Uma arquitetura para os desfiles de Escola de Samba

Os últimos anos da década de 1970 foram marcados pelo início do que se chamou de Abertura Política. Em março de 1979, quinze anos após o golpe de estado, um último militar assumiria a presidência da república antes que os brasileiros pudessem, de novo, eleger prefeitos, governadores e presidentes: o general João Batista Figueiredo. Apesar de no ano anterior a Censura ter proibido 57 peças teatrais (MOURA, 1986, p.58), em janeiro de 1979 o Ato Institucional nº 5 foi revogado e a Anistia já era vista como uma realidade palpável. No início da década de 1980 exilados políticos puderam voltar ao país e candidatar-se a cargos públicos e em 1982 um deles, o gaúcho Leonel Brizola, foi eleito por voto direto governador do estado do Rio de Janeiro. O vice-governador era o antropólogo Darcy Ribeiro, também um antigo desafeto dos militares. Juntos, o governador e o vice seriam os promotores do projeto para o novo espaço a ser disponibilizado para o carnaval das Escolas de Samba.

A intenção de se construir um espaço exclusivo para os desfiles é anterior ao momento em que efetivamente isso ocorreu. Proposta real pode ser identificada, por exemplo, na administração municipal do prefeito Israel Klabin (1979/1980), quando

> *discutiu-se pela primeira vez a possibilidade da construção do "sambódromo". [...] Os maiores obstáculos à construção de um local definitivo para os desfiles, naquela época, eram os inúmeros processos de desapropriação que corriam na Justiça envolvendo Município e os antigos proprietários das casas existentes na área onde hoje está a Passarela do Samba.* (*id. ibid*., p. 64)

Conforme dito anteriormente, a Rua Marquês de Sapucaí a partir de 1978 passou a abrigar os desfiles do grupo das maiores e mais importantes das escolas de samba[86] do Rio de Janeiro. Até a construção da Passarela do Samba a região assistia anualmente o montar e desmontar de estruturas metálicas que serviam como arquibancadas e camarotes para um crescente número de espectadores, em sua maioria, turistas. O *Socialismo Moreno* do governador Leonel Brizola tratou de viabilizar a construção de uma estrutura definitiva. O Vice-Governador, o educador e antropólogo Darcy Ribeiro, por sua vez, contratou o arquiteto Oscar Niemeyer e lhe pediu um projeto para o samba solicitando a inclusão no programa "de um completo complexo educacional com 10.000m² de área e 200 salas de aula, que servirá a cerca de 15.000 crianças." (SUSSEKIND *apud* FIGUEIREDO, 2003, p. 131)

A intenção do Governo era criar um equipamento que pudesse ser usado pelos sambistas e que não ficasse ocioso fora da semana do carnaval. Todos os itens do programa, ou seja, passarela para desfiles, escola pública, museu e praça, além da contratação de um arquiteto paradigmático contribuíram, enfim, para a materialização de um projeto que por sua origem sociopolítica agregou a ética e a estética modernista ao compromisso de tornar-se um monumento.

Resumidamente, portanto, seriam os seguintes os fatores históricos, políticos, programáticos e conceituais que levaram Oscar Niemeyer a criar o projeto

[86] Para o presente estudo ater-me-ei aos carnavais das escolas de samba do grupo principal – o foco prioritário das descrições – pois suas influências culturais coadunam-se com modelações pontuais do espaço urbano do centro da cidade do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, para a realização da Passarela do Samba. Contudo é importante ressaltar que em vários momentos (a partir de 1979, por exemplo) o desfile das escolas de samba foi dividido em dois ou mais grupos, sendo um deles, o grupo secundário ou de ascensão ao grupo principal, responsável por desfiles que também aconteciam na Avenida Rio Branco.

arquitetônico da passarela do Samba: a consolidação da tradição carnavalesca carioca configurada pelo formato Escola de Samba; a necessidade logística e econômica de se construir um equipamento que pudesse abrigar as peculiaridades intrínsecas da festa; a emergência de uma prática política democrática que pretendia fazer-se presente por símbolos construídos e, finalmente, o pensamento particular do arquiteto-autor sobre o conceito de forma arquitetônica e sua aplicação prática no exercício da profissão.

Sobre o conceito de forma arquitetônica

Um debate secular subsiste historicamente nos textos da crítica arquitetônica. Explícita ou implicitamente, a Arquitetura menciona em sua teoria uma questão conceitual que parece ser o que a legitima como doutrina: o que é forma arquitetônica.

O conceito de forma, que fundamenta o saber arquitetônico desde o início de sua teorização pode ser encontrado primeiramente no pensamento da estética clássica onde Aristóteles, em *Metafísica* já indicava a forma como sendo o "elemento ativo da existência" do objeto (MONTANER, 2002, p.8). A partir do século XV, com a redescoberta dos *De Architectura Libri Decem* de Marcus Vitruvius Pollio, os arquitetos passaram a lidar com questionamentos sobre o essencial para a construção do edifício ou, em outras palavras, sobre como pensar e realizar a arquitetura.

Segundo os ensinamentos de Vitruvius, para edificar dignamente o arquiteto deveria conceber o projeto – e posteriormente materializá-lo através da construção – dotando-o de três atributos essenciais: *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Para a teoria vitruviana e por conseqüência, para o saber moderno, a arquitetura não poderia prescindir do equilíbrio entre esses três campos de abordagem do ofício construtivo: para que e a quem se destina o edifício, como pode ele tecnicamente ser erigido e que aspecto terá o mesmo após sua realização.

Em 1450 Leon Battista Alberti escreve *De re aedificatoria* amplamente baseado na obra de Vitruvius, e acrescenta que o arquiteto, ao resolver a tríade proposta na Antigüidade clássica, estaria concretizando o *bene beatique vivendum*, ou a *vida boa*

e beata. Disse Alberti, portanto, que a razão primordial da arquitetura seria dar ao homem por intermédio do construído, seja este o edifício ou a cidade, condições plenas para o enfrentamento da vida e da "precariedade de sua natureza" (BRANDÃO, 2004, p.4).

A visão que conciliava os três atributos da arquitetura no fundamento do novo pensamento renascentista, no entanto, conviveria com outra vertente do fazer arquitetônico anterior oriundo da tradição medieval. Ao mesmo tempo em que a teoria se estabelecia ao trazer a filosofia clássica vitruviana do *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, a coexistência desta com a exuberância formal do Gótico, embora já em fase de declínio, poria em discussão a preponderância do aspecto exterior dos objetos construídos – no caso *venustas* – sobre os demais.

Tal contradição levaria Alberti a justificar essa e todas as outras respostas formais como uma conseqüência e não como a razão principal da arquitetura porque "toda forma arquitetônica encontrou sua origem na necessidade, desenvolveu-se em função da praticidade e foi embelezada pelo uso" (ALBERTI, *apud* BRANDÃO, *id. ibid.*, p. 4). A beleza pura e simples da forma construída limitar-se-ia somente ao nível do deleite superficial, autônomo e independente da totalidade da arquitetura e por isso, seria ineficaz no que diz respeito à sua ética. Em tempos mais recentes a prática da arquitetura que trabalha com ênfase na aparência externa dos edifícios seria rotulada como *formalismo*, na medida em que alguns críticos entenderam ser a forma apenas uma questão epidérmica e não estrutural da arquitetura, como veremos adiante.

Séculos depois, sob a ótica do Iluminismo seria também questionada a real aplicação da ética quinhentista da *concinnitas* arquitetônica ao classificar como "logro e hipocrisia" (THOENES, 2003, p. 11) a tectônica renascentista da parede de colunas, utilizada como artifício decorativo dispensável à estruturação das construções. Mesmo os elementos estruturais da Antigüidade grega – as ordens clássicas – foram considerados enganadores na análise iluminista:

> *as colunas estruturais e os entablamentos não são formas 'naturais', características da construção em pedra, mas de construção em madeira, cuja estática é muito diferente. Foi por isso que o monge franciscano Carlo Lodoli considerava, já antes de 1730, um erro a transição para a pedra das ordens clássicas, chegando mesmo a*

> *falar de crime arquitetônico (*diffetto/delitto*). A referência obrigatória ao antigo, que a partir de Alberti era unânime entre os teóricos europeus, era agora objeto de um processo de revisão.* (*id. ibid*., p. 12)

Deduz-se, pois que tanto a reordenação da arquitetura no Humanismo quanto o arrebatamento visual gótico gerado pela ousadia estrutural poderiam ser considerados como respostas formais a um problema posto pela necessidade de se construir e se expressar através da arquitetura. Ambos foram frutos de atitudes projetuais e construtivas, ou seja, produtos da conjugação entre a idéia do projeto e o conhecimento do material empregado e da técnica. Esse saber arquitetônico atemporal constituiu-se, portanto, de um pensar e de um fazer, seja através da teoria clássica revivida ou como uma herança das práticas construtivas medievais.

As diferenças na aparência externa dos objetos arquitetônicos produzidos ao longo da história humana, apesar de serem relevantes para uma categorização estilística da arquitetura constituem-se como resultado da concretização de uma idéia de edifício, conjugando estágios de desenvolvimento tecnológico, visões de mundo e problemas momentâneos cujas soluções resultaram em construções e espaços livres tipologicamente diversificados.

O termo ideia do edifício pode ser conceituado como sendo a “essência imutável que produz a sua imagem exemplar, produto do pensamento ou da imaginação de um arquiteto” (NOGUEIRA, 2005, p. 72). A idéia em arquitetura, portanto, reside no nascedouro do projeto, permeia todo o processo de configuração e materialização do objeto arquitetônico e pode ser identificada em cada uma das partes do edifício estruturando-o através de um “sistema espacial, técnico e formal” (*id. ibid.*). Mauro Neves Nogueira decodifica o conceito da idéia do edifício em partes onde duas delas compõem a essência e determinam a configuração final do objeto arquitetônico: sua gênese e sua ordem. Segundo esse autor, por gênese nomeia-se o processo criativo que parte da conjugação entre a visão particular do arquiteto e o programa arquitetônico e a ordem seria o conjunto de leis que arruma e conforma o objeto “estabelecendo as relações entre suas estruturas espacial, formal e técnica” (*id. ibid.*, p. 78) e entre essas com o lugar e o tempo.

Partindo desse conceito de ideia do edifício como uma entidade que intermedeia a criação e concretiza o próprio edifício e entendendo que a mesma se estabelece

como condição *sine qua non* para a existência de qualquer objeto arquitetônico, independentemente do momento histórico no qual ele foi concebido, proponho que seja através dessa visão estrutural de constituição da forma arquitetônica que se delineie a linha de pensamento que conduzirá aos apontamentos que serão feitos mais tarde sobre a arquitetura da Passarela do Samba.

Por essa visão o que se altera e modifica são os produtos das gêneses e ordens pois os mesmos dependem diretamente da diversidade de culturas, temporalidades e visões particulares dos autores e estas se expressam por vários instrumentos, entre eles a arte e a arquitetura. A permanência da gênese e da ordem na idéia do edifício justifica sua incontingência e é identificada em todos os processos de concepção arquitetônica, mesmo que se façam representar por ideais criativos díspares tais como em Viollet-le-Duc, Le Corbusier, Louis Kahn e Aldo Rossi (*id. ibid.*, p. 72 a 85) ou mesmo em Vitruvius, Brunelleschi, Grandjean de Montigny ou Oscar Niemeyer.

Essa interpretação estruturalista da dinâmica da criação do edifício pode indicar como a ciência arquitetônica processa e fornece, por exemplo, materializações da transcendência completamente diferentes. Tanto a profusão decorativa do Barroco – Deus no êxtase religioso – quanto a retidão cartesiana do Neoclássico – Deus na metafísica – buscam o Divino através do projeto e da tectônica, embora por percursos filosoficamente antagônicos (ROCHA-PEIXOTO, 2000, p. 76).

Outra discussão sobre o produto arquitetônico que comumente é posta pela historiografia, principalmente a partir da virada do século XIX para o XX, é aquela que apresenta como mote uma preponderância do uso do espaço criado pela arquitetura em uma relação desequilibrada pela ênfase na funcionalidade e na técnica construtiva frente ao resultado plástico do objeto. Geralmente classificados como funcionalistas por priorizarem o uso que se faz do espaço construído, o desequilíbrio se daria menos pelo menosprezo aos ornamentos senão principalmente por posicionamentos políticos e filosóficos cujo intuito era disponibilizar construções que pudessem ser reproduzidas em larga escala a serviço da sociedade industrial que aflorava e se tornava majoritariamente urbana.

Antes da estética do engenheiro de Le Corbusier, arquitetos atuantes como Gaudí, Mackintosh, Adolf Loos ou Otto Wagner já transitavam entre a organicidade do *art nouveau* e a austeridade das linhas proto-modernistas, experimentando as possibilidades dos materiais de construção que ora eram produzidos pela indústria

emergente. O pensamento e a prática positivista, apoiados pela industrialização, levariam a Arquitetura aos CIAM's e aos preceitos da Carta de Atenas e, conseqüentemente, à sedimentação do Movimento Moderno.

Diante de construções com aparência mais simplificada e livre de acessórios decorativos que até então pareciam ser essenciais, mais uma vez a crítica debateu a forma arquitetônica por meio de seus aspectos morfológicos. Na maioria das análises o fundamental era discutir se os arquitetos davam mais ênfase à forma ou à função, postas em campos autônomos e antagônicos, isolados na totalidade do objeto arquitetônico.

Essa ótica compartimentada e superficial e as distorções produzidas em nome de um formalismo gratuito ou de um funcionalismo impessoal constituíram o debate do século XX, mantendo-o no campo da estética, afastado de uma visão mais abrangente sobre a arquitetura que é, a meu ver, próxima àquela de Vitruvius, do *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Em outras palavras, aquele que entende a arquitetura como um sistema íntegro, onde essas três forças se relacionam e se completam mutuamente e consubstanciam a forma não como o resultado figurativo do objeto, determinante de seu contorno ou silhueta, mas sim como o elemento que integra um sistema espacial, técnico e estético estruturando a própria arquitetura, independentemente de condicionantes exteriores.

Pensar a forma arquitetônica sob essa ótica a libera da responsabilidade sobre categorizações de estilo e de rótulos como formalista, funcionalista, tecnicista, e outros. Aquilo que configura a arquitetura e estabelece suas diferenças são principalmente o lugar e o tempo e antes de tudo a vontade autoral do arquiteto, sua visão de mundo e ainda seu entendimento sobre o problema a ser solucionado e a maneira de abordá-lo. As posturas pessoais do autor determinam direções e estabelecem o diferencial arquitetônico dentro de um sistema invariante, de caráter estruturante, que congrega uso, técnica construtiva e dá massa ao edifício ou ao espaço livre, ou seja, estabelece a forma arquitetônica do objeto.

A justificativa para a argumentação acima referida pode ser encontrada em vários textos da crítica recente dedicados a explicar a forma. Destacarei três autores que demonstram essa linha de pensamento e me levaram a instituir a forma arquitetônica como o instrumento ideal para analisar o espaço carnavalesco projetado e construído e suas relações com o centro da cidade do Rio de Janeiro.

Em 1976 a revista *Oppositions* publicou um texto do arquiteto Peter Eisenman chamado *Post-Functionalism* que indica que a concretização do modernismo não se deu na arquitetura pelo fato de que essa ciência ainda não havia encontrado uma maneira de compreender a si própria como um sistema que tem a sua lógica existencial independente da ação do homem. Quando este é deslocado do centro do mundo, subverte-se a tradição humanista de cinco séculos que levou a arquitetura a entender-se como um fórum simplificado de discussão entre forma (ou tipo) e função (ou programa). Na arquitetura, diferentemente de outras manifestações artísticas – artes plásticas, literatura, música e cinema – o homem ainda era visto como um "agente originante"[87] (EISENMAN *in* NESBITT, 2006, p. 99) do objeto, negando o verdadeiro paradigma moderno que identifica "sistemas de linguagem complexos e preexistentes"[88] (*id. ibid.* p. 100) que nomeiam o homem como testemunha e não como o fundamento que os constitui.

Eisenman conclui que a *forma* pode ser descrita pela unificação conceitual de duas tendências "não seqüenciais e não corroborantes"[89] (*id. ibid.*): como uma configuração geométrica nascida da transformação de um sólido pré-existente e como "algo que foi simplificado a partir de um conjunto preexistente de entidades espaciais inespecíficas"[90] (*id. ibid.* p. 101) de uma maneira atemporal e decompositiva. Enfim, segundo o autor, essas duas tendências definiriam a "natureza intrínseca do objeto em si e por si, e sua capacidade de ser representado" (*id. ibid.*)[91], ou seja, sugere que as leis que regem a constituição da forma arquitetônica são, "de fato, culturais e não universais" (*id. ibid.*)[92].

Pensar a forma arquitetônica como *essência estruturante*, que constitui e configura a própria arquitetura integra também a linha de pensamento de Carlos Antônio Leite Brandão em *A crítica da forma arquitetônica*. Nesse texto, publicado em 2004 no volume 6 da revista eletrônica *Interpretar Arquitetura*, da Universidade Federal de Minas Gerais, a forma é identificada como um conceito que se desvirtuou ao longo da história, a partir do Renascimento. A forma, que em Vitruvius e Alberti era definida como uma entidade holística, inerente ao produto arquitetônico, transformou-se com o tempo em um conceito puramente estético, onde se discute a

---

87 "*originating agent*"
88 "complex and already-formed systems of language"
89 "non-corroborating and non-sequential"
90 "something simplified from some pre-existent set of non-specific spatial entities"
91 "inherent nature of the object in and of itself and its capacity to be represented"
92 "in fact cultural rather than universal"

beleza do resultado aparente do objeto arquitetônico e não a essência – ou a estrutura interna – que o consubstanciou fisicamente. Segundo o autor, essa definição distorcida da forma limita a crítica da arquitetura ao campo das opiniões epidérmicas sobre o objeto e exacerbou-se nesse novo fim-de-século com a cultura de massas que trabalha de maneira imediatista, muito mais com as imagens do que com os conceitos que levaram os arquitetos a produzir suas criações.
O texto acrescenta também que

> *o sentido de forma não é unívoco e comporta dois entendimentos distintos e que, no caso da crítica e da história da arquitetura chegam a se opor: a forma como* μορφη*, 'morphé' e a forma como* ειδοζ*, 'eidos'. Na primeira acepção, da qual se originará 'morfologia' por exemplo, ela é considerada como o aspecto externo de alguma coisa, sua aparência visível e dimensão sensível, ou seja, 'estética'. No segundo caso, forma significa 'ideia', conformação mental ou* disegno interior*, como em Cennini e Vasari, a ser aplicado para ordenar a matéria e estabelecer nela relações e disposições.* (BRANDÃO, *op. cit.,* p. 6)

Depreende-se, portanto, que seja primordial para a crítica da forma que antes se defina em que campo conceitual se está analisando a obra, se pela perspectiva do vocábulo *morphé* ou do vocábulo *eidos*, se pela estética ou pela idéia do projeto. Assim, ao avaliar a forma como "gratuita, arbitrária, injustificada, onerosa, mera aparência ou simulacro podemos estar a fazê-lo em nome de um outro conceito de 'forma' que expressa a essência, substancia, pertinência de algo." (*id. ibid.*)
A classificação que Carlos Antônio Brandão faz a respeito das interpretações sobre as duas conceituações estabelece os critérios necessários para uma análise coerente sobre a forma arquitetônica: um onde a qualifica por ser ou não agradável aos olhos e outro que a posiciona diante das questões intrínsecas da idéia do projeto. Ambos os critérios são válidos e não mutuamente excludentes e complementam as propostas conceituais de Peter Eisenman quando este sustenta que o arquiteto configura o objeto por meio da manipulação de arquétipos geométricos ou da simplificação de um sistema fragmentário de relações inerentes à arquitetura. Seria esse o repertório de ferramentas do qual o arquiteto se utiliza para

seu ofício e, voltando a Mauro Neves Nogueira, o instrumentaliza para a concretização da ideia do edifício.

A boa qualidade de intervenção nesse sistema intrínseco da ciência arquitetônica é, no fim das contas, onde repousa o que poderia ser chamado de talento individual do arquiteto. O fato de se concordar com a existência de uma estrutura autônoma da forma arquitetônica não exclui a figura do profissional. Pelo contrário, enfatiza sua responsabilidade sobre a criação da mesma. Em resumo, o fato de existirem incontáveis formas-*morphé* justifica-se pela diversidade de opiniões e filosofias aplicadas nas formas-*eidos*.

Outro autor que complementa os dois anteriores é Josep Maria Montaner quando, na introdução do livro *As formas do século XX*, segundo as próprias palavras, redefine o conceito de forma afirmando que o mesmo "possui uma enorme ambigüidade e uma grande variedade de significados."(MONTANER, *op. cit.*, p. 8)

Mesmo admitindo que forma significa "figura exterior ou aparência visual", "contorno ou silhueta" e também "gênero ou estilo artístico", esse autor adota como "seminal" a concepção de forma como "estrutura essencial e interna" e como "construção do espaço e da matéria" onde, segundo ele, "forma e conteúdo tendem a coincidir" e conclui: "O termo 'estrutura' seria a ponte que interligaria os diversos significados de forma." (*id. ibid.*)

Como Brandão, Montaner admite que interpretações da forma como aparência e como objeto passível de análise puramente visual prevaleceu na história da estética, onde regras superficiais de composição sobrepujaram a manipulação da estrutura interna como foco de interesse da criação arquitetônica. O parâmetro qualitativo da arquitetura deixou de ser entendido como sendo sua estrutura intrínseca e a beleza plástica enraizou-se como objetivo a ser alcançado. Em suma, passou-se a medir o talento do arquiteto pela capacidade ou não dele criar objetos belos e agradáveis aos olhos.

A busca da beleza volumétrica do ser arquitetônico o colocou no pedestal invisível do mundo da estética como um objeto de veneração ou execração públicas, trazendo superficialidade à crítica sobre a essência da forma arquitetônica e desviou aquela da análise sobre o que, no fim das contas, configura esta. Montaner admite, portanto, que seria a visão estruturalista o caminho mais coerente para se criticar o produto arquitetônico, ou seja, interpretando-o com base no conjunto de leis internas

de sua forma, definido como “a ação e a energia, como o propósito e o elemento ativo da existência do objeto.” (*id. ibid.*)

O estruturalismo de Montaner conduz seu texto a uma revisão sobre a produção arquitetônica do século XX e coerentemente a classifica não por cronologia, gênero ou estilo, mas sim nomeando as linhas de pensamento que conduzem arquitetos e artistas a conceberem formas diversificadas. A leitura dessas formas se faz menos por intermédio de sua aparência externa, mas principalmente pelo modo como seus autores abordam e manipulam sua estrutura essencial.

A visão de Montaner, em conjugação com as outras maneiras de se entender a forma arquitetônica aqui mencionadas, me levam a indicar como parâmetro essencial para as análises formais do objeto arquitetônico denominado Passarela do Samba e as relações com o lugar onde o mesmo foi implantado, critérios com base em sua estrutura intrínseca.

Além disso, será de fundamental valor reconhecer nessa forma arquitetônica o modo particularizado e único com o qual Oscar Niemeyer manuseou sua estrutura e com que repertório imagético ele trabalhou para conceber tal projeto.

Dessa maneira tentarei compreender a ideia do edifício que, trabalhada pelo arquiteto com vistas ao uso, pôde ser concretizada pela técnica construtiva proposta e gerou uma imagem. Por esse caminho, ainda, apresentarei como conclusão para esse texto duas possibilidades de leitura do objeto em questão.

Proponho que, em função do momento temporal em que o mesmo é defrontado, a forma da Passarela do Samba pode ser mais claramente analisada como forma ideia – durante o período carnavalesco – ou como forma morfológica – ao longo do resto do ano – e esses critérios analíticos residem no diálogo entre a passarela e o Centro do Rio de Janeiro. Tal diálogo, embora permanente no tempo graças à presença física da arquitetura monumental moderna encravada no bairro residencial eclético, apresenta-se transitório no que se refere ao lugar humano, ora exacerbando-se pelo samba, ora silenciado pelo concreto.

A forma arquitetônica segundo Oscar Niemeyer

Longe de ser uma tese sobre a obra de Oscar Niemeyer, o presente trabalho se propõe a estabelecer de modo resumido e simplificado alguns parâmetros, referindo-se ao que foi exposto anteriormente, sobre a prática projetual que aparenta ser próxima àquela com a qual o arquiteto trabalha no processo de criação de sua arquitetura.

Adicionando que freqüentemente atributos simbólicos de natureza política e social de alguma maneira se aderem aos edifícios de Niemeyer, ouso dizer que grande parte dessa produção projetual espelha um talento particular e incomum do arquiteto em criar formas que transitam no universo dos ícones arquitetônicos. Embora possa parecer pomposa, ou para alguns leitores, irônica, essa afirmação não deve ser interpretada pejorativamente, pois na verdade o que se pretende com ela é enfatizar o caráter emblemático dos edifícios projetados por Niemeyer e, especificamente nesse texto, da Passarela do Samba.

Tornar-se um ícone não aparenta ser um objetivo consciente, intencional, concebido *a priori* na gênese de seus projetos. Niemeyer parece tratar essa ilação não como fim de sua arquitetura, mas principalmente como meio através do qual ele se expressa e cria. A qualidade formal – como idéia e como plástica – das propostas do arquiteto reside na singular capacidade que ele tem de criar, com base em uma coletânea pessoal de referências visuais, arquiteturas que se comportam topologicamente como objetos que se destacam na paisagem e no imaginário das pessoas.

Como dito anteriormente, denomina-se gênese do projeto o ato criativo do arquiteto e ordem, a ordenação coerente dos elementos que concretizam espaço, plástica e técnica. Com base nesses pressupostos e em concordância com Montaner, constata-se que a lógica de gênese e ordem em Niemeyer consiste em produzir formas a partir de “imagens” (*op. cit.*, p. 14). Isso se confirma quando essa metodologia de trabalho e os resultados formais correspondentes são sobrepostos aos depoimentos pessoais do arquiteto quando ele menciona, por exemplo, as curvas da natureza do Rio de Janeiro ou os corpos femininos como fonte de referência para sua arquitetura.

Em Niemeyer a manipulação de um repertório de imagens como método objetiva, de acordo com ele próprio, a “beleza, a fantasia, a surpresa arquitetural que constitui

[...] a própria arquitetura" (NIEMEYER, 1978, p. 17). A busca do belo como mote de sua produção profissional, contudo, não deveria caracterizar esta como formalista. Se assim fosse estaria sendo criticada pelos parâmetros unilaterais da forma entendida como aspecto ou contorno, esquecendo dos seus atributos como idéia e isso já vimos ser um erro. Em Niemeyer a forma, na totalidade de seus significados, é trabalhada por meio de imagens preexistentes e a mesma se concretiza em edifícios de grande qualidade plástica. Essa beleza plástica faz parte do conjunto de soluções apresentado após um método particular de abordagem do problema arquitetônico, ou seja, não revela ser uma resposta epidérmica onde a gratuidade volumétrica das formas sobrepõe-se à idéia do edifício.

Quando Niemeyer propõe as formas de Pampulha como uma tradução moderna da arquitetura religiosa ele dá a entender que trabalha a tectônica e a plástica sobre uma malha estruturante barroca – remetendo à linha curva – com o objetivo de resolver a questão da igreja. (*id. ibid.*). Com base nesse relato o arquiteto, creio eu, está querendo dizer que definiu seu projeto valendo-se dos valores formais e visuais de uma linguagem arquitetônica brasileira do século XVIII, e ainda, induzido pela liberdade plástica da tecnologia do concreto armado e pelo programa de necessidades, ordenou todos esses elementos seguindo uma lógica particular sua. Esse processo de criação da forma esclarece, por uma visão estruturalista como, no fim das contas, Niemeyer concebe seus projetos e o afasta da rotulação de formalista.

Construções que se materializam através da emoção e da beleza plástica não desqualificam a forma arquitetônica global, a não ser que isso seja feito com má qualidade. Em Niemeyer isso não ocorre e a idéia do edifício, desenvolvida através de seu traço particular, caracteriza essas formas como sendo obras de Oscar Niemeyer e revela nelas o que Montaner classifica de "mecanismos criativos e mundos formais" (*op. cit.,* p. 14) do arquiteto.

Voltando ao ponto de partida e concluindo, acredito que o fato de algumas obras de Niemeyer converterem-se em ícones reside, ainda que embrionariamente, no fato das mesmas serem trabalhadas como objetos escultóricos. No caso específico da Passarela do Samba a assinatura do arquiteto se explicita nas curvas recortadas das laterais dos blocos de arquibancadas, no Museu do Carnaval e, prioritariamente, no arco que coroa a Praça da Apoteose.

Além da praça, o arco

Oscar Niemeyer declarou quando foi contratado para projetar um novo espaço para os desfiles carnavalescos ser o “tema pouco generoso para os devaneios da arquitetura” (REVISTA SEAERJ, 1984). Mesmo assim, propôs cinco opções de projeto: dois para a Avenida Presidente Vargas e três para a Rua Marquês de Sapucaí. A preferência do arquiteto era pela Presidente Vargas (PUPPI, 1988, p. 134), talvez pelo fato de já ter sido esta avenida um dos espaços públicos utilizados pelos sambistas em épocas anteriores ou mesmo por proporcionar um espaço livre mais adequado à monumentalidade dos elementos volumétricos que seriam propostos. Ambos os motivos – e provavelmente outros – bem como os projetos não construídos estão guardados na memória do arquiteto e/ou de pessoas envolvidas nas cogitações acerca daquelas circunstâncias, ou mesmo em alguma gaveta à espera de divulgação. Por enquanto, a menção à existência dessas outras passarelas configura um dado que ainda não foi devidamente investigado no processo de historicização dos eventos que geraram a Passarela do Samba.

O que se constata nas análises documentais disponíveis – especialmente nos arquivos da Fundação Oscar Niemeyer, no Rio de Janeiro – é que havia por parte do arquiteto, preocupações programáticas adjacentes àquelas que se referem à logística básica dos desfiles de Escolas de Samba[93]. Oscar Niemeyer, em depoimentos da época, descreve itens do programa arquitetônico que foram solicitados pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro em 1983: 160 salas de aula, 43 salas administrativas, a Praça da Apoteose, o Museu do Carnaval e a preservação do prédio fabril da Cervejaria Brahma, de fundos para a Rua Marquês de Sapucaí.

Além desses requerimentos, os documentos apresentam por meio dos textos e das imagens as propostas pessoais do arquiteto que desenharam o projeto, a saber:

1- A suspensão dos módulos de arquibancadas até uma altura suficiente para que o espaço inferior às mesmas – no nível da pista dos desfiles – pudesse ser liberado gratuitamente ao público;

[93] Logística esta que define, basicamente, a topologia dos espaços destinados a espectadores e sambistas e à infraestrutura para os elementos do desfile, ou seja, carros alegóricos, parada de bateria, sonorização, etc.

2- As curvas que delineiam os pilares de apoio e as aberturas laterais desses módulos;

3- Os retângulos de ângulos boleados das fenestrações dos camarotes (***figura 31-b***), semelhantes às janelas dos Centros Integrados de Educação Pública (***figura 31-a***), do mesmo autor e contemporâneos à Passarela do Samba;

4- A volumetria em paralelogramo decorada com painéis de Marianne Peretti e Athos Bulcão do Museu do Carnaval;

5- A marquise ondulante do museu (***figura 31-d***), semelhante à do Pavilhão das Artes do Parque do Ibirapuera, de São Paulo (***figura 31-c***);

6- O arco de concreto de três apoios que coroa a Praça da Apoteose (***figura 31-d***).

figura 31: Na sequência: a) Fachada do CIEP Roberto Burle Marx; b) Módulos de camarotes da Passarela do Samba; c) Marquise da Oca do Parque do Ibirapuera, em São Paulo; d) Museu do Carnaval, na Praça da Apoteose da Passarela do Samba.
Fontes: a) <http://ciep-rbm-362.blogspot.com/>;
b) Foto do autor;
c) <http://spintravel.blogtv.com.pt/saopaulo?p=6&ID_TAG=0&idBlog=83>;
d) <http://www.pbase.com/andremendonca/image/65494630&exif=Y>
Acessos em 14 de novembro de 2009

Os itens acima reafirmam a personalidade do arquiteto e explicitam-se como rubricas niemeyerianas aderidas ao espaço do samba por trazerem para uma obra aparentemente pouco aberta a propostas não pragmáticas, elementos recorrentes do repertório formal da arquitetura moderna e, particularmente, do universo criativo do próprio Oscar Niemeyer.

O elemento que mais chama a atenção nesse conjunto de (auto-) referências e que efetivamente identifica visualmente a Passarela do Samba é o arco proposto por Niemeyer como plano de fundo da porção final da pista de desfiles (***figura 32-a***).

Apresentados em várias versões, os pórticos em forma de arco relembram modernamente os clássicos arcos do triunfo e têm sido utilizados com certa frequência em formas arquitetônicas monumentais, principalmente a partir das primeiras décadas do século XX, por conta do advento das técnicas construtivas relativas ao concreto armado e à estrutura metálica. Esses elementos curvos e esbeltos fazem parte da família tipológica dos marcos urbanos que têm como função primária destacar objetos na paisagem, utilizando para isto uma linha que se lança em curva, altaneira. Além disso, ao conduzir o olhar dos transeuntes para o alto, o arco moderno efetiva-se como um símbolo que cinge os lugares significativos da cidade porque demarca fronteiras, coroa edificações e espaços livres importantes e materializa espacialmente os ritos de passagem que se estabelecem no devir das sociedades humanas.

O uso do arco monumental como marco arquitetônico configura um conjunto de referências mútuas à qual ainda hoje os arquitetos recorrem e da qual se destacam as seguintes propostas, em ordem cronológica:

1931, Palácio dos Soviets, Moscou, União Soviética (***figura 32-b***). Autor: Le Corbusier. Conjunto cívico proposto em concurso, mas não construido, cuja cobertura curva do prédio destinado ao Grande Auditório era suspensa por colossais arcos parabólicos;

1935, Escola Rural Alberto Torres, Recife, PE, Brasil (***figura 32-c***). Autor: Luiz Nunes. Os arcos de sustentação da rampa de acesso evidenciam a inspiração no movimento racionalista europeu – apesar do exagero em relação à escala do edifício – e a exploração das habilidades do calculista Joaquim Cardozo;

1941, Estádio do Maracanã, Rio de Janeiro, Brasil (***figura 32-d***). Autor: Oscar Niemeyer. Estádio de futebol proposto antes do projeto construído, de 1947, dos arquitetos Miguel Feldman, Waldir Ramos, Oscar Waldetaro, Rafael Galvão, Orlando

Azevedo, Antônio Dias Carneiro e Pedro Paulo Bernardes Bastos. No projeto de Niemeyer as arquibancadas principais ficariam localizadas sob um imenso arco de concreto;

1947, Gateway Arch, Saint Louis, Missouri, EUA (***figura 32-e***). Autor: Eeero Saarinen. Construído entre 1961 e 1966, o pórtico descreve um arco de 190 metros de altura, erguido na margem do Rio Mississippi, que simboliza o ponto de acesso histórico do Oeste americano;

1950, Escola Nacional de Arquitetura, Rio de Janeiro, Brasil (***figura 32-f***). Autor: Jorge Machado Moreira. Do conjunto de edificações proposto, destaca-se o bloco não construído destinado ao Museu de Arte Comparada, cuja cobertura seria encimada por arcos, tal qual a proposta de Le Corbusier de 1936;

1955, Interama, Miami, Florida, EUA (***figura 32-g***). Autores: Robert Fitch Smith, Hugh Ferriss, Russel Pancoast, Alford Browning Parker, Rufus Nims e Luis Malaussena. Proposta para intervenção urbana para abrigar um centro cultural de grandes proporções chamado *Interama*, simbolizando a cooperação Pan-Americana. O projeto não foi construído;

2002, Ponte Juscelino Kubitschek, Brasília, Brasil (***figura 32-h***). Autor: Alexander Chan. Ponte com 1200 metros de extensão que atravessa o lago Paranoá, composta de três arcos com 62 metros de altura, ligando o Lago Sul, Paranoá e São Sebastião à parte central do Plano Piloto, através do Eixo Monumental.

2006, Estádio de Wembley, Londres, Reino Unido (***figura 32-i***). Autor: Norman Foster. Projeto que propõe, tal qual o Maracanã de Niemeyer, um conjunto de arquibancadas sob arco metálico, erguido como elemento decorativo que em noites de grandes eventos ilumina os céus de Londres do alto dos seus 130 metros.

2007, Passarela da Rocinha, Rio de Janeiro, Brasil (***figura 32-j***). Autor: Oscar Niemeyer. A passarela de pedestres a ser erguida sobre a avenida que liga os bairros da Gávea e da Barra da Tijuca será suspensa por uma cópia do arco da Passarela do Samba[94].

---

[94] Fontes das imagens da ***figura 32*** (da página seguinte):
<http://banco.agenciaoglobo.com.br/Pages/DetalheDaImagem/?idimagem=20283>
<http://architettura.supereva.com/image/festival/2000/en/works/2000167.htm>
<http://www.educatorium.com/projetos/projetos_int.php?id_projetos=42>
<http://arquitetandonanet.blogspot.com/2009/03/projeto-de-oscar-niemeyer-e-o-maracana.html>
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Louis_Gateway_Arch.jpg>
Calendário 2009 UFRJ, Coordenadoria de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, s.d.
<http://www.hmsf.org/exhibits/interama/interama-2-3.htm>
<http://www.ucb.br/i2ts2007/brasilia.html>
<http://www.wembleystadium.com/buildingwembley/photodiary/june2005/arch.htm>

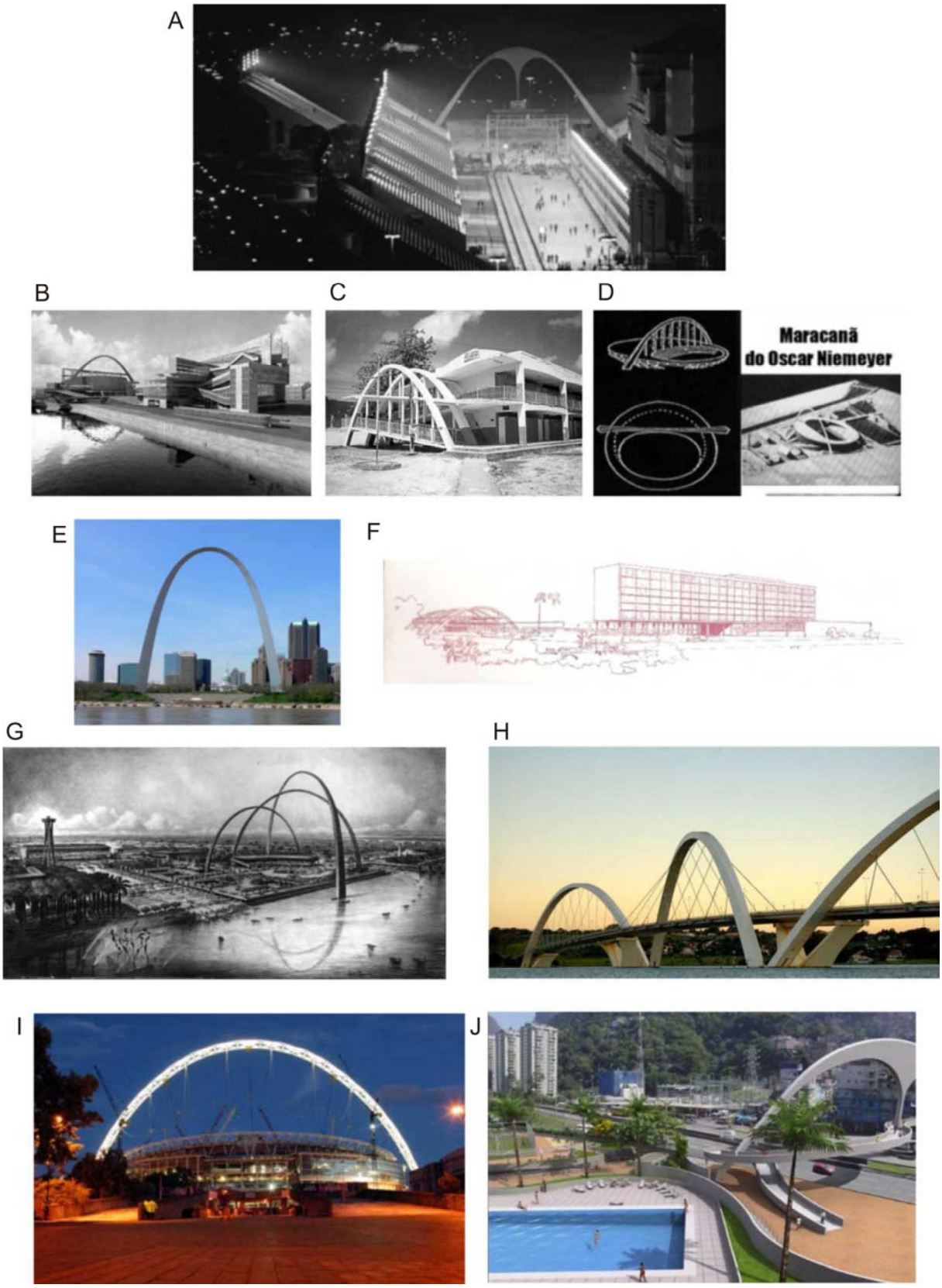


figura 32: A festa dos arcos arquitetônicos. Fontes: ver nota nº 94.

<http://extra.globo.com/rio/materias/2007/09/04/297595890.asp>
Acessos em 14 de novembro de 2009.

O tipo arquitetônico da Passarela do Samba

O processo de criação da forma da Passarela do Samba percorreu dois caminhos. Um, no campo causal dos fenômenos sociopolíticos, configurou-se pela conjunção de múltiplos fatores: a necessidade econômica de se construir uma estrutura definitiva que abrigasse os desfiles de escolas de samba em substituição às arquibancadas de tubo metálico desmontáveis; a vontade de fazer-se representar por obras e atos de uma geração de políticos oriundos da redemocratização brasileira da década de 1980 nas figuras de Leonel Brizola e Darcy Ribeiro; o crescimento midiático do fenômeno das escolas de samba como espetáculo em função do gigantismo visual das mesmas e sua conseqüente profissionalização sob patronato dos contraventores do jogo do bicho cariocas; e finalmente, a criação da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa)[95].

O outro, em resposta aos fatores acima mencionados, engloba a gênese e ordem – ou mecanismos criativos e mundos formais – de Oscar Niemeyer. Entre os elementos com os quais Niemeyer trabalhou para chegar à forma do Sambódromo gostaria de destacar um que julgo ser fundamental para a exemplificação do que chamei anteriormente de visão estruturalista sobre o fazer arquitetônico: o tipo.

Para se identificar o tipo arquitetônico presente na forma da Passarela do Samba é fundamental que primeiramente se defina o termo e esta definição começa pela diferença de acepções entre tipo e modelo. Quem primeiro estabeleceu os parâmetros de diferenciação desses termos foi Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, no *Dictionnaire historique de l'architecture*, em 1832. Segundo esse autor,

> *"tipo" seria a idéia genérica, platônica, arquetípica, a forma básica comum da arquitetura. "Modelo" seria aquilo que pode continuamente ser repetido tal qual se apresenta, como um carimbo que possui uma série de caracteres expressivos. [...] Esses conceitos poderiam ser assimiláveis aos de harmonia e melodia, como Michel-Paul Guy de Chabanon os definiu no final do século XVIII; a harmonia é o depósito e o repertório de sons que podem criar uma melodia; e a melodia é uma série sucessiva de sons que só admitem um arranjo.* (MONTANER, *id. ibid.*, p. 148)

[95] Para mais detalhes sobre a criação da LIESA e a influência do jogo do bicho no carnaval das escolas de samba, ver CAVALCANTI, 1994.

O tipo arquitetônico, portanto, refere-se à idéia de forma básica ou estrutura interior da forma arquitetônica. Essa idéia de “redução de um complexo de variantes formais” (ARGAN *in* NESBITT, *op. cit.*, p. 270) à origem seminal da forma que se encontra presente em uma mesma família de objetos foi reacesa na segunda metade do século XX por Giulio Carlo Argan e fundamentou grande parte da teoria da arquitetura com base na identificação da lógica estrutural da forma arquitetônica.

Segundo Argan, “a criação de um ‘tipo’ depende da existência de uma série de construções que tenham entre si uma evidente analogia formal e funcional” e destaca que as “séries tipológicas não se constituem a partir das funções básicas, mas da configuração das construções” (*id. ibid.*, p. 269). Por essa linha de pensamento, para se identificar um tipo arquitetônico é necessário decantar a forma do objeto construído até que o esse tipo possa ser trazido à tona e comparado a outros. Assim procedendo, os tipos são classificados em ordens ou famílias comuns. Portanto, a estrutura intrínseca da forma arquitetônica, além de constituir-se como uma lógica de correlações entre proposta de uso, tecnologia construtiva e plasticidade, configura-se como um esqueleto identificável que molda o objeto final. Essa configuração interna seria, por definição, o tipo.

Argan também menciona que

> *as tipologias arquitetônicas formais sempre poderão ser enquadradas em uma das três principais categorias gerais: a primeira diz respeito a uma configuração completa de construções; a segunda, a elementos estruturais básicos e a terceira a elementos decorativos.* (*id. ibid.*, p. 270)

Com base nas conceituações de Argan e Montaner sobre tipologia arquitetônica e reconhecendo a presença da essência estrutural da forma conforme descrito anteriormente no presente artigo, aqui será proposto um exercício de identificação e análise do tipo na Passarela do Samba para que se possa complementar as argumentações sobre sua presença e configuração no projeto de Oscar Niemeyer.

O projeto proposto para a passarela carioca determinou uma espacialidade diferente das que costumavam ser utilizadas nos desfiles carnavalescos antes de sua construção. As Escolas de Samba – e todas as outras modalidades da festa

anteriores, como o entrudo, cordões, Grandes Sociedades, Corsos, etc. – apresentavam-se desfilando, cantando e dançando diante de um público posicionado nas margens da linha de passagem dos préstitos, ao longo de uma linha reta. Foi assim na Rua do Ouvidor, na Avenida Rio Branco, na Avenida Presidente Vargas e também na Rua Marquês de Sapucaí, na época das arquibancadas desmontáveis. Como tipo, portanto, o eixo viário reto pode ser facilmente reconhecido como base para o desenho da Passarela do Samba em função da sua linearidade e das arquibancadas marginais à linha do desfile.

Essencialmente esse tipo-rua se encontra presente na proposta de Niemeyer, porém, na concepção do programa incorporou-se ao projeto – por sugestão do Vice-Governador Darcy Ribeiro – uma praça no final da linha de desfile para que, segundo o antropólogo, as escolas evoluíssem se apresentando em um formato diferente do tradicional. Essa praça, totalmente estranha à tradição dos desfiles de Escolas de Samba, e, por conseguinte, incompatível com a lógica do desfile, foi posicionada no final da rua e também era ladeada por arquibancadas. O que deveria se tornar um espaço para a invenção de uma nova tradição – baseada, segundo os professores da Escola de Belas Artes da UFRJ Helenise Guimarães e Fernando Pamplona, no Carrossel Barroco de Luis XIV – na prática descaracterizou a festa e por isso a Praça da Apoteose só funcionou no ano da inauguração da Passarela do Samba. As Escolas demonstraram não saber o que fazer após o término do desfile e a Estação Primeira de Mangueira, campeã daquele carnaval e última a desfilar, chegou na praça, deu meia volta e desfilou de novo no sentido contrário da pista.

Temos, portanto, como solução formal da Passarela do Samba um conjunto de edificações configurado pelos seguintes elementos: uma pista de 1770 metros de comprimento com módulos de arquibancada de concreto armado nas duas margens – exceto na área dos camarotes, no lado da antiga fábrica da cerveja Brahma – que desemboca em um alargamento em forma de praça com 4968 m². No final do sentido do desfile, ou seja, no fundo da praça encontra-se o Museu do Carnaval e sobre este o grande arco escultural que marca o cenário final a que se chega após o término do desfile.

A intenção com que foi incorporada a praça à rua, embora tenha nascido de uma vontade pessoal de Darcy Ribeiro, levou Niemeyer a criar uma forma que remete a outras que caracterizam uma família tipológica (***figura 33***).

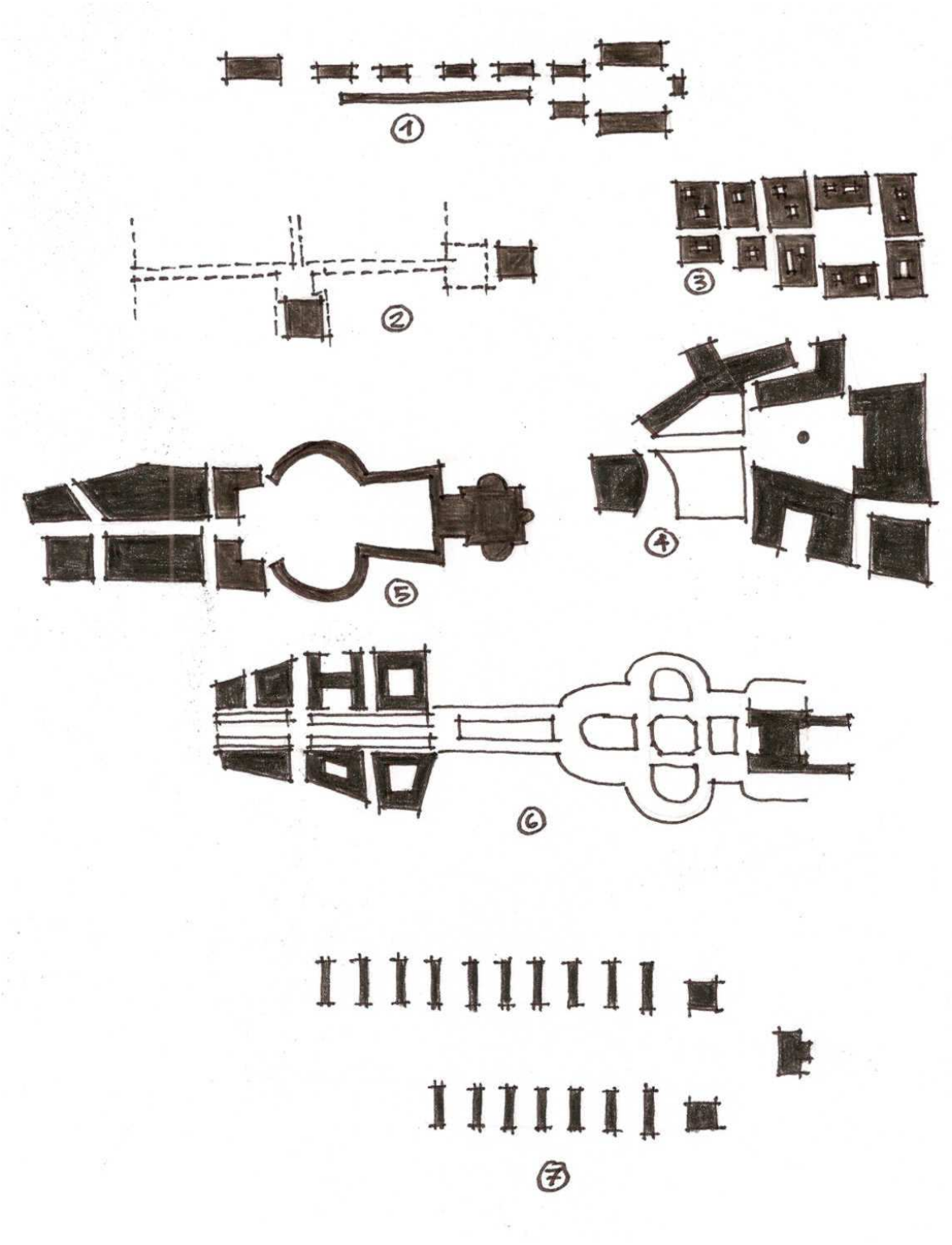


figura 33: Esquemas gráficos simples, nos quais as superfícies escuras representam construções e as superfícies claras, os espaços livres de edificações – também chamados de *mapas de figura/fundo* – demonstram a tipologia *eixo+praça monumental*, em diversos contextos históricos e geográficos, a saber: 1- Passarela do Samba; 2- Teotihuacán; 3- Praça medieval em Florença; 4- Piazza del Campidoglio; 5- Praça de São Pedro; 6- Palácio de Luxembourg; 7- Eixo monumental de Brasília. Desenho do autor

A essência dessas formas – ou o tipo – pode ser encontrada no repertório de propostas formais de conjuntos urbanos configurados por elementos que são, basicamente, uma rua (ou avenida) conectada longitudinalmente a um alargamento (ou praça) e esta, geralmente, coroada por um ou mais elementos que servem de marco referencial e, por sua importância simbólica, a caracteriza como monumental.

Esse tipo que por será chamado de *eixo+praça monumental* parece ser reconhecível em projetos díspares. A diversidade de tempos e lugares, embora os diferencie contingencialmente, reforça a permanência da forma básica e a evidencia, confirmando a invariabilidade estrutural do tipo.

O tipo *eixo+praça monumental* encontra-se na essência de propostas formais do assento pré-colombiano de Teotihuacán (***figura 33-2***), no atual território mexicano; na praça medieval e seu eixo de acesso em Florença (***figura 33-3***); e na Piazza del Campidoglio de Michelangelo, esta maneirista (***figura 33-4***). No Renascimento encontramos o mesmo tipo na Praça de São Pedro (***figura 33-5***), em Roma; e no projeto parisiense do Palácio de Luxembourg, do século XVII, mandado executar regente Maria de Médicis (***figura 33-6***). Também no século XX, o tipo pode ser encontrado na concepção moderna de Lúcio Costa para outro eixo monumental, em Brasília (***figura 33-7***).

O breve panorama – em que pese as limitações do presente trabalho – no qual foram apresentados exemplos de espaços que compõem a referida série tipológica (*id. ibid.*) a qual pertence o projeto da Passarela do Samba, não visa estabelecer aprofundamentos sobre as circunstâncias particulares que levaram seus autores a configurá-los. Ao contrário, enfatiza a idéia do tipo em Niemeyer. Em todos os exemplos citados os projetos buscam a monumentalidade e esta se traduz pelo passeio feito ao longo de um eixo que conduz o transeunte a uma praça. Neste espaço sua visada se amplia e a ele é apresentado o monumento, sendo que o mesmo pode ser visto desde o início do percurso, como uma meta a atingir.

Argan declara que o “recurso a um tipo ocorre quando a demanda imediata à qual o artista é chamado a responder tem raízes no passado” (*id. ibid.,* p. 272). A demanda imediata do carnaval carioca encerrou o projeto da Passarela do Samba na família tipológica do *eixo+praça monumental*, independentemente de uma intenção explícita de Oscar Niemeyer e esse fato enfatiza a importância de se pensar a forma da arquitetura como pertencente a um sistema intrínseco e indissociável dela própria.

As palavras de Argan sobre o tipo ressaltam sua permanência e localizam-no no decurso da forma arquitetônica:

> *A conclusão só pode ser que o aspecto tipológico e inventivo do processo de criação é contínuo e interligado – o aspecto inventivo sendo apenas uma resposta a demandas da situação histórica presente por meio da crítica e da superação das soluções do passado depositadas e sintetizadas esquematicamente no 'tipo'".* (*id. ibid.*, p. 273)

A abrangência do conceito de forma

O lugar especialmente construído para o carnaval carioca tornou-se emblemático por vários motivos. Sua principal finalidade é permitir que anualmente aconteça a festa das escolas de samba, ou seja, a principal manifestação carnavalesca do Rio de Janeiro. Além disso, foi implantado numa região da cidade que historicamente é reconhecida como o berço das escolas de samba por lá ter sido o local de nascimento da primeira delas e o núcleo propagador da cultura do samba para o resto do mundo.

Para a tarefa de conceber uma forma que simultaneamente representasse e abrigasse esse outro emblema – o carnaval carioca – foi convidado o renomado arquiteto Oscar Niemeyer que dispôs para a grandiosidade da festa uma proposta de arquitetura monumental.

A forma arquitetônica criada por Niemeyer exemplifica a totalidade do termo forma que, como visto anteriormente, foi entendido parcialmente na Teoria da Arquitetura em todos os momentos em que o mesmo foi conceituado apenas como sendo a aparência visual do contorno da massa volumétrica.

Essa interpretação parcial de forma, extremamente calcada na Estética, exacerbou-se no final do século XIX com o modernismo e as influências da visão iluminista de Kant sobre a arte, que as vanguardas tomaram como princípio para suas propostas de expressão.

O pensamento kantiano preconiza que o comportamento do observador diante do objeto artístico deve estar desvinculado dos significados cognitivos do mundo cotidiano e afirma que “no juízo de gosto devem suspender-se a moralidade, as considerações sobre a utilidade do objeto e as expectativas de vantagens pessoais” (MATEUS, 2005, p. 2). Com base nesse olhar “desinteresado”, modernamente a arte reconheceu-se como autônoma reiterando a premissa de que “o belo agrada sem conceito” (BRANDÃO, *op. cit.*, p. 2) e que é necessário que se tenha um olhar a-teórico e a-prático sobre a obra de arte e entendê-la como pertencente a um universo particular onde

> *A forma e não o conteúdo, passou a ser o objecto da arte, o critério para identificar uma obra como modernista passou também a ser, naturalmente, um certo tratamento ‘geometrizado’ da forma, uma exploração radical das potencialidades e dos instrumentos de cada tipo de arte, e uma especial atenção à cor.* (*id. ibid.*, p. 273)

A descrição sobre a experimentação estética kantiana que Paula Mateus faz para as artes plásticas perpassa também o texto de Carlos Antônio Leite Brandão (*op. cit.*) quando ele aponta a influência do paradigma da beleza plástica sobre a crítica arquitetônica como um contra-senso frente ao entendimento da totalidade do conceito de forma.

Brandão retoma Hegel para explicar que a autoconsciência da arte não deveria ser tomada como parâmetro de análise para a arquitetura porque é “a essência da obra de arte colocar o homem diante de si mesmo” (*id. ibid.*, p. 2). Segundo o autor, enquanto a forma for pensada unicamente por sua esteticidade, considerando-se avessa à realidade prática, estará habitando, “’exclusivamente‘ a esfera das aparências, onde vigora a beleza e não valem os limites da realidade, além do qual se debruça a estética.” (*id. ibid.*, p. 3).

Em concordância com Brandão e retomando Vitruvius, Alberti, Argan, Eisenman, Montaner e Nogueira, pensar a forma arquitetônica através da percepção de sua própria sintaxe é, no fim das contas entender a singularidade da proposta arquitetônica como a expressão de uma vontade pessoal do arquiteto trabalhada sobre uma base comum e imutável da própria arquitetura.

Ao resgatar o conceito integral da forma arquitetônica como o de consubstanciação da *forma-morphé* com a *forma-eidos* num mesmo objeto, podemos voltar a Niemeyer e à Passarela do Samba para analisar sua arquitetura com base nos contrastes que ocorrem ritualisticamente no período carnavalesco, quando as experimentações estéticas subvertem-se e se modificam.

Em outras palavras a forma da Passarela do Samba não pode ser analisada unicamente pela sua aparência, comportando-se como uma escultura gigante no meio da cidade, pois essa é uma leitura incompleta do objeto. Seu projeto foi concebido para atender a uma festa que acontece somente uma vez por ano e que dura no máximo uma semana e a passarela atende plenamente aos requisitos solicitados.

O fato da passarela um objeto escultural e, no carnaval servir eficientemente como palco da maior festa popular do Rio de Janeiro, ao contrário de condenar sua forma arquitetônica a eleva à categoria de emblema, justificando essa adjetivação da festa também para a forma.

A temporalidade do carnaval modifica a leitura formal do objeto. Enquanto na semana pré-quaresmal a passarela se enche de vida e exacerba-se nas relações de uso e na confirmação da eficiência de sua tectônica, sua aparência se neutraliza em função da magnitude dos desfiles de Escolas de Samba. Por outro lado, fora do carnaval essas relações se invertem e a fisionomia monumental e escultórica do traço de Oscar Niemeyer vem à tona e mostra-se impávida na paisagem do centro da cidade, isolada em sua condição kantiana de objeto de perscrutação eterna.

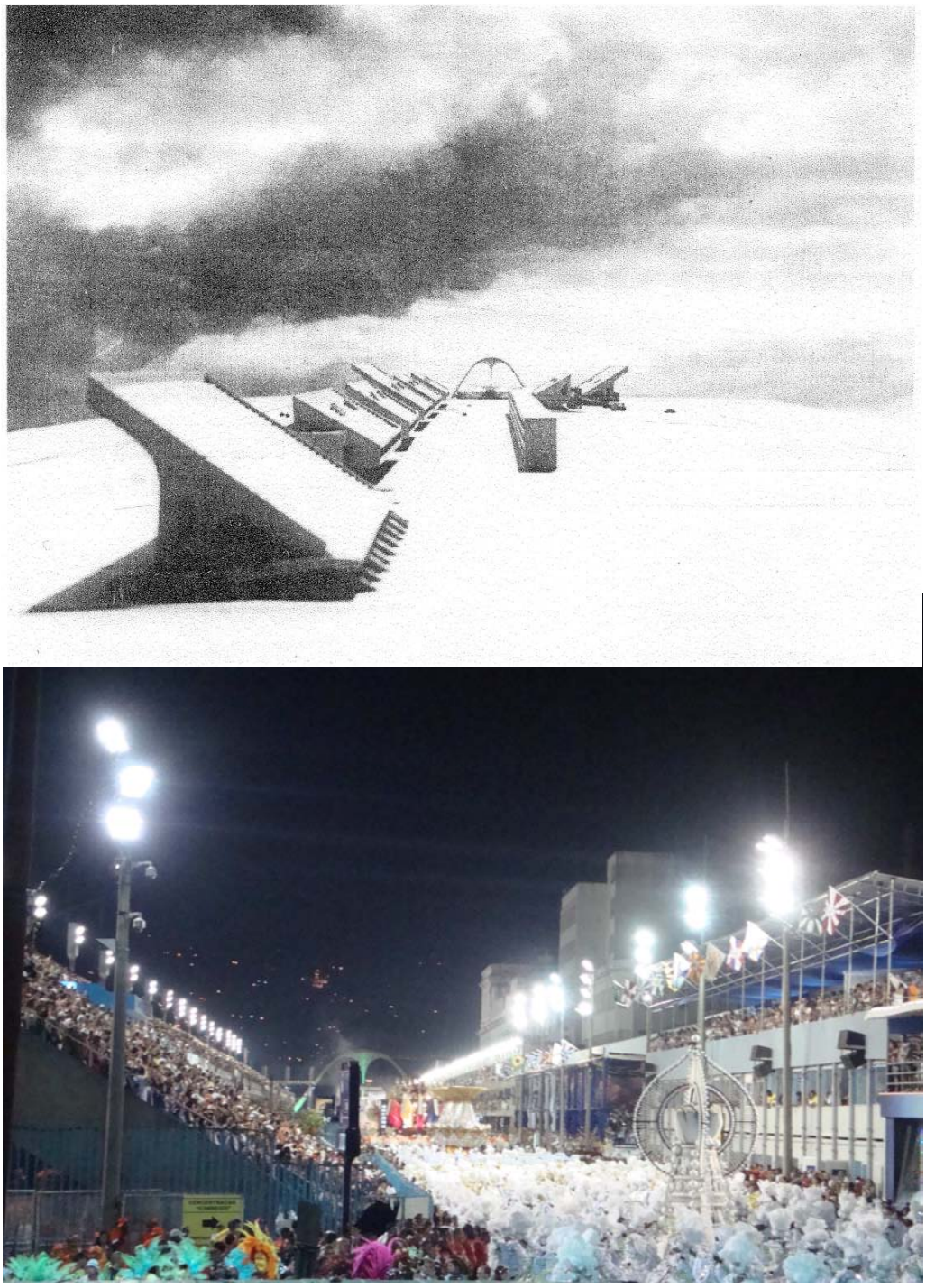
As leituras sazonais na forma da Passarela do Samba não aniquilam a totalidade da sua arquitetura, apenas sublinham uma peculiaridade desse objeto em apresentar seus atributos com mais intensidade em função de uma temporalidade específica, durante ou fora do carnaval.

Categoricamente afirmando que ideia (uso programático) e aparência (passarela e praça) coadunam-se no mesmo objeto, entendo que os atributos da forma da Passarela do Samba são mais bem percebidos separadamente e por julgar pertinente ao tema, remeto-me à metáfora da máscara para encerrar minhas argumentações sobre a forma desse peculiar objeto.

A inversão de valores que a Antropologia reconhece na festa carnavalesca mostrando-a como o momento da transgressão onde através da fantasia e do disfarce o ser humano mostra o seu outro lado – a plebe transforma-se em nobreza,

o rico finge que é mendigo, o homem vira mulher, etc. – também ocorre na leitura da forma da passarela de Niemeyer.

Em sua condição de emblema arquitetônico, permito-me referir à forma da Passarela do Samba como uma fantasia usada de modo diferente, que é despida no sábado de carnaval e volta a ser vestida na quarta-feira de cinzas (***figuras 34 e 35***).



figuras 34 e 35: Maquete de 1983 executada por ocasião do projeto de Oscar Niemeyer para a Passarela do Samba: a *forma-morphé*. Fonte: Revista Módulo *apud* FIGUEIREDO, p. 138;
A Passarela do Samba no carnaval: a *forma-eidos*. Fonte: Desfile do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, carnaval 2010, Passarela do Samba – fotografia do autor

Além da forma arquitetônica, o carnaval

Em anos anteriores à passarela de Oscar Niemeyer, as ruas e avenidas que se prestavam aos desfiles carnavalescos recebiam profusa decoração multicolorida, geralmente confeccionada em materiais translúcidos, que à noite, em função da iluminação interna instalada, proporcionava um cenário de encantamento que envolvia os foliões. Os elementos decorativos, além de ornar alguns itens do mobiliário urbano existente e revestir aqueles especialmente montados para os dias de carnaval – coretos, palanques, palcos, etc. – trabalhavam suspensos sobre as passarelas. Assim sendo, o território carnavalesco era encerrado em uma atmosfera de luzes e cores que além de proporcionar o ambiente festivo necessário, contribuía para a riqueza visual dos desfiles.

A decoração carnavalesca era fruto de concursos anuais promovidos pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), dos quais participavam arquitetos e artistas plásticos e alguns dos ambientes mais marcantes proporcionados por essa arte em extinção ocorriam nos carnavais das avenidas Rio Branco e da Presidente Vargas.

Os desfiles de escolas de samba da Presidente Vargas entre os anos de 1963 e 1973 aconteciam próximos à Igreja de Nossa Senhora da Candelária (COSTA, *op. cit.*, p. 228), de onde partiam em direção ao Canal do Mangue. Além da decoração citada anteriormente, nos fundos da igreja montava-se um elemento ornamental importantíssimo constituído por um enorme painel que marcava a concentração das agremiações e fazia as vezes de pano de fundo dos desfiles.

Um parêntese importante sobre a logística do desfile de Escola de Samba se faz necessário para explicar uma inversão conceitual proposta por Oscar Niemeyer na Passarela do Samba que tem relação com o modo de apreensão do espetáculo em função da localização do arco na Praça da Apoteose e da ausência de decoração na Marquês de Sapucaí.

O evento acontece em linha reta, através da qual as alas e as alegorias vão mostrando o desenrolar do enredo em fila, sequencialmente. A posição ideal para se assistir à festa é, portanto, lateral ao préstito, olhando, principalmente em direção à concentração. Nos desfiles da Candelária todo o espetáculo era acompanhado pelos

espectadores tendo o grande painel decorativo ao fundo, em frente ao qual a escola ia compondo sua exibição, ou, no vocabulário do samba, evoluía (***figura 36***).

figura 36: Desfile de 1966 da Estação Primeira de Mangueira na Avenida Presidente Vargas. Ao fundo, a Igreja da Candelária coberta por decorações carnavalescas.
FONTE: *Jornal do Brasil on line*.

Ao propor o arco na dispersão, Oscar Niemeyer transferiu o principal elemento de ornamentação de sua passarela – e, consequentemente, do novo espetáculo – para o lado oposto da evolução das escolas de samba e desse modo os espectadores não mais assistem à evolução das escolas tendo uma referência ornamental como cenário de fuga. Aqueles que vislumbram esta meta simbólica, agora, são os desfilantes. A Professora Helenise Guimarães, em depoimento a este autor, acrescenta:

> *É preciso lembrar que nos anos 60 e 70 as dimensões das alegorias eram bem menores, portanto cabia o cenário de fundo da Candelária, funcionando como um fundo para as escolas que entravam, escondendo a concentração. Na Passarela, o arco da Praça funciona como referência para o fim do desfile, a dispersão.*
> *A entrada das escolas se faz em curva, pela Presidente Vargas, não haveria razão de se ter ali um cenário.*
> *Já se cogitou inverter o sentido do desfile, pois tanto a saída como a entrada são pontos críticos e mal resolvidos.*
> *[...] São pontos que ainda estão sem solução até porque de 1984 pra cá os carros cresceram mais ainda. Por mais tecnologia que se aplique, qualquer acidente é fatal na entrada, na saída ou no meio.*
> *Quanto à decoração, foi feita uma tentativa, mas não deu certo. Não há como compor o teto decorado que caracterizava o espaço cênico criado pelas antigas passarelas.*

Outra questão importante, portanto, é o fato de não mais se decorar o espaço carnavalesco como outrora se fazia. A ausência de decoração nos planos laterais e de cobertura parece não mais ser necessária por dois motivos: primeiro, devido ao gigantismo das alegorias hoje apresentadas pelas Escolas de Samba que, aliado à elaboração das fantasias e dos adereços, geram uma profusão visual que por si só se basta[96]; segundo, por causa da diferenciação espacial proporcionada pela forma arquitetônica da passarela, ou seja, esta, isolada, marca o território do espetáculo no meio urbano.

[96] O Professor Fernando Pamplona afirma também que à época da inauguração da passarela, o Vice-Governador Darcy Ribeiro declarou que as decorações não eram necessárias porque a forma arquitetônica proposta por Niemeyer, sozinha, já era considerada a decoração da avenida.

Sobre o novo espaço carnavalesco, a Professora Helenise – que também faz parte do Corpo de Julgadores da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) – complementa:

> *Um dos problemas foi a falta de consulta aos sambistas e usuários. [...[O gigantismo da arquibancada é uma herança das anteriores, que já estavam ficando altas, o que obrigou as escolas a crescerem adereços de mão, cabeças, adereços nas fantasias e os próprios carros. Com a arquibancada da Passarela distanciando mais ainda o observador, este gigantismo continuou... E a falta da decoração auxiliou muito neste sentido. Antes as alegorias competiam com a decoração, de certa forma o elemento decorativo migra para a alegoria.*
>
> *[...] A pista mexe com o tempo do desfile, mas o andamento do samba também foi alterado, ficou mais rápido pelo crescimento das escolas e porque estas precisam passar mais rápido, numa pista mais longa.*

Oscar Niemeyer, ao traduzir as informações fornecidas pelo programa arquitetônico da Passarela do Samba, sugeriu como forma uma pista de desfiles ladeada por blocos de arquibancadas e camarotes, unida a um alargamento quadrangular cuja porção final acolhe um museu. Sobre este pousa um grande arco de concreto. A proposta do arquiteto proporcionou uma duplicidade de contingências que longe de configurar um paradoxo, definiu uma nova composição do espetáculo carnavalesco para sambistas e espectadores. As duas situações oferecidas por Niemeyer denotam a renovação do espaço carnavalesco: uma restaura – em proporções espetaculares – os atributos topológicos da rua requeridos pela grandiosidade da festa e a outra subverte as tradicionais espacialidades decorativas que historicamente compunham as passarelas anteriores.

Na Passarela do Samba a assistência, o eixo dos desfiles e as áreas de concentração e dispersão se mantém, embora com infraestrutura incompatível com a opulência midiática atingida pelas Escolas de Samba, como menciona acima a Professora Helenise. Contudo, a monumentalidade crua, desenhada em concreto armado e aliada à crescente exacerbação visual das alegorias e fantasias das

Escolas de Samba definiu um ambiente incompatível com o uso de elementos decorativos adicionais.

Longe de representar uma desvirtuação da festa, a presença da Passarela do Samba denota outra etapa no ciclo evolutivo do carnaval das Escolas de Samba, que sempre revelou uma enorme capacidade de inventar novas tradições. A permanência dessas agremiações como organismos do sistema de identidades cariocas sustenta-se devido às sólidas camadas culturais nas quais elas foram pavimentadas e por isso, apesar de se transmutar e se refazer ao sabor das mudanças sociais, econômicas, culturais e urbanísticas, explicita-se como um patrimônio cultural que, tudo indica, será longevo.

A permanência ou a morte da materialidade da Passarela do Samba dependerá do modo como a mesma continuar participando da dinâmica urbana do Rio de Janeiro em suas relações afetivas e topológicas. Por mais de vinte anos as trocas mútuas entre a festa, a arquitetura da passarela e a cidade tem ocorrido sem maiores problemas e isto reafirma a eficiência funcional do projeto de Niemeyer. Além disso, como ressalta Helenise, “a Passarela do Samba, em sua monumentalidade, anuncia que o carnaval existe!”

O tombamento pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (Inepac), em 1994, comprova que a Passarela do Samba agrega valores simbólicos de identidade que se justificam, como visto anteriormente, muito em função das decisões autorais do arquiteto e de seu currículo. Além disso, a iconicidade desse objeto de múltiplas leituras, reconhecida pelo órgão de tombamento, resulta, fundamentalmente, das experimentações estéticas que ocorrem em função do espaço projetado e do espetáculo nele contido, como veremos a seguir.

TERCEIRA PARTE

A Passarela, o espetáculo e o homem

Se a torre de Babel tivesse sido concluída, não haveria arquitetura. Somente a impossibilidade de completá-la tornou possível à arquitetura, assim como à multidão de línguas, ter uma história.

Jacques Derrida

CAPÍTULO 10

ARQUITETURA E TEXTO

Tornar palpável ao público um modo de pensar, um ponto de vista, uma filosofia, pressupõe o uso de ferramentas específicas concernentes aos vários meios de expressão humanos. Músicos se utilizam de notas musicais e harmonizações para compor; escultores e pintores produzem arte seguindo regras e linhas compositivas; o enredo e a metáfora personificam a literatura; a arquitetura efetiva-se pela forma. São intercessores cuja função primária é transmitir o pensamento particular de cada autor aos vários receptores. A questão fundamental é, novamente, como cada um desses receptores apreende o objeto.

A *Estética da Recepção,* inaugurada pelo filólogo Hans Robert Jauss e desenvolvida pelo teórico Wolfgang Iser, ambos alemães, é uma reflexão da crítica literária que examina o imaginário do leitor e enfatiza como o mesmo projeta o seu próprio mundo no texto, construindo uma leitura particularizada. Como método de análise da arquitetura, aqui será proposta uma investigação sobre a multiplicidade de apreensões posteriores à criação dos objetos com base nessa linha teórica, emprestada da literatura.

A escolha da Passarela do Samba como matéria a ser examinada nasce da constatação feita a partir de análises sobre as várias opiniões acerca da proposta monumental de Oscar Niemeyer que acolhe uma das mais conhecidas festas populares do mundo, ou seja, o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. Essas opiniões variam no espaço e no tempo. Enquanto foliões e turistas se deslumbram com o espetáculo na semana do carnaval, cotidianamente moradores vizinhos às arquibancadas convivem com um imenso deserto de concreto. Ao mesmo tempo em que arquitetos e urbanistas renomados atacam a escala impessoal e a indiferença do Sambódromo diante do tradicional bairro do Catumbi, o Instituto de Arquitetos do Brasil premia, vinte anos depois do projeto da Marquês de Sapucaí, proposta para uma praça na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, coroada com uma réplica – também de Niemeyer – do arco da Praça da Apoteose.

Polêmicas à parte, a pretensão desse recurso oriundo da Lingüística é justamente apresentar a Passarela do Samba como um objeto que é apreendido de acordo com o repertório imagético de quem o lê e que por esse motivo, presta-se a várias interpretações. Além disso, pretende mostrar que tal variedade de opiniões nasce da própria forma arquitetônica – em seu sentido amplo, como idéia e imagem – e do lugar onde ela está, à disposição de públicos que antropofagicamente os devoram e digerem, formando novos textos através de substratos diversificados de possibilidades de pensamentos.

O projeto da Passarela do Samba nasceu de uma necessidade funcional e de uma atitude política. Até sua inauguração, no carnaval de 1984, as Escolas de Samba desfilavam pelas avenidas do Centro do Rio de Janeiro para um público cada vez mais numeroso. A magnitude crescente da festa levou governantes a cogitarem a possibilidade de se construir um lugar definitivo para os desfiles que pudesse substituir a complexidade logística das passarelas criadas entre arquibancadas de estruturas tubulares desmontáveis. Para a implantação da Passarela do Samba escolheu-se uma área próxima ao Centro, em frente à região da antiga Praça Onze de Junho, considerado um dos lugares mais representativos da história do samba carioca. A passarela foi construída num ponto de articulação entre o centro da cidade, os bairros do Catumbi e da Cidade Nova e a Avenida Presidente Getúlio Vargas. O fato de ter sido este o sítio escolhido, independentemente de lá haver uma extensa superfície disponível – em função de incessantes desapropriações anteriores – deveu-se muito provavelmente à tradição do carnaval no centro da cidade, já que outros lugares foram cogitados para a empreitada, tais como a Barra da Tijuca e o gramado do estádio do Maracanã.

Fundamental será retornar, portanto, às ponderações sobre a evolução morfológica dessa região, onde são registradas, além das desapropriações mencionadas, dezenas de intenções de ocupação. Desde as primeiras iniciativas saneadoras do Mangal de São Diogo, ainda no século XVIII, até a construção do viaduto de ligação entre o Centro e o Túnel Santa Bárbara, no século XX, passando pelos planos urbanísticos pensados e realizados para a área. Além disso, para o aprofundamento das discussões sobre a presença da arquitetura da Passarela do Samba na paisagem do Centro, há que se levar em consideração outros fatores que se mesclam às transformações morfológicas do lugar. Entre eles são de importância incontornável análises a respeito das peculiaridades socioculturais advindas de uma

vida urbana em que se identificam ricas interfaces entre diferentes sedimentos étnicos e sociais, marcados pela contribuição cultural de negros, ciganos, judeus e imigrantes que lá se abrigaram, especialmente a partir de meados do século XIX.

Esses são, em linhas gerais, os pontos que serão apresentados e discutidos a seguir. Espera-se que desse modo algumas respostas possam ser dadas com relação às diferentes possibilidades de apreensão da arquitetura feita para o carnaval. Tal como um texto, pretende-se enxergar a Passarela do Samba de Oscar Niemeyer como um objeto com várias camadas de leituras que pairam sobre a paisagem do bairro do Catumbi e do Centro, contribuindo não para isolar, mas, ao contrário, para contextualizar a forma arquitetônica moderna no cenário eclético do Rio de Janeiro.

Leituras do lugar da passarela

No Rio de Janeiro da atualidade ainda existem vários carnavais. Além dos espetaculares desfiles de Escolas de Samba que ocorrem no centro da cidade há blocos carnavalescos em quase todos os bairros, bandas, bailes populares, desfiles de fantasias, e muitas outras manifestações. A festa se espalha por ruas, avenidas e praças públicas, congregando foliões, músicos, espectadores e turistas que se manifestam e experimentam o espaço público de um modo diferente do cotidiano. Objetivando a semana do carnaval todas essas pessoas, além dos órgãos de imprensa e do poder público – representado por secretarias especiais, policiais civis e militares, bombeiros, garis, médicos, etc. – se preparam com meses de antecedência. Há também aqueles que sobrevivem do comércio ambulante e que nesses dias têm ótimo faturamento. Nas ruas vende-se de tudo: cerveja, água de coco, churrasquinho, pipoca, confete, serpentina, fantasias e outros. Toda essa movimentação tem seu ponto de culminância no carnaval e se dissipa depois dos quatro dias de folia, mantendo-se em dormência até o ano seguinte quando tudo volta à vida num rito anual ininterrupto que, no caso carioca, ocorre desde os tempos da Colônia.

A análise mostrará apenas a última das faces da festa, que diz respeito aos atuais desfiles de Escolas de Samba. Não pelo fato de que os mesmos são o que

constituem a principal e mais exposta manifestação de tão diversificado carnaval e nem mesmo por representar, na mídia e no senso comum de brasileiros e estrangeiros, o próprio carnaval que se brinca na cidade. A festa das Escolas de Samba aqui é importante porque somente para elas há um espaço arquitetônico especialmente projetado para tal fim, elaborado por um dos mais renomados arquitetos brasileiros e que por sua vez está localizado num lugar bastante significativo para a história, tanto da cidade do Rio de Janeiro quanto do próprio samba carioca.

O projeto da Passarela do Samba e seu sítio, aos pés dos morros do Estácio e do Catumbi, em frente à área onde, até meados do século XX, localizava-se a Praça Onze de Junho são dois dos principais elementos espaciais que participam da longa trajetória da festa carnavalesca carioca. A passarela, por ser uma arquitetura feita para o samba e a região da Praça Onze, por conter em sua geografia fortes referências à história dessa mesma manifestação cultural.

De todos os espaços centrais que são ou foram utilizados pelo carnaval, esses talvez sejam os que, durante todo o ano, melhor podem ser experimentados como espaços de investigação sobre a presença da arquitetura carnavalesca, muito em função de diversos contrastes físicos, visuais e imagéticos que neles são identificados. Os outros espaços, apesar de ainda existirem fisicamente e de, ocasionalmente, abrigarem o carnaval, não são percebidos como tais com a clareza que ocorre no Sambódromo. As outras ruas, avenidas e praças são itens intrínsecos da malha urbana que disponibilizam seus espaços à festa sem serem explícitos. Dissipam-se como cenários e palcos carnavalescos e se integram à cidade com muita naturalidade, ao longo de todo o ano.

Em relação à Passarela do Samba, no Catumbi, o processo de percepção é diferente. O crescente sucesso da festa do carnaval proporcionado pelas Escolas de Samba induziu o poder público a contratar o arquiteto Oscar Niemeyer para elaborar um projeto específico. Em atenção a uma necessidade cultural, física e econômica o arquiteto produziu um grande espaço, cercado por módulos de arquibancadas e camarotes feitos de concreto armado. O projeto da passarela foi implantado na Rua Marquês de Sapucaí, numa área de desapropriação pública, remanescente das grandes demolições ocorridas no bairro do Catumbi a partir da década de 1960, quando foram abertas novas vias de interligação entre o Centro e a Zona Sul.

Longitudinalmente, o Sambódromo encontra-se quase paralelo ao eixo do viaduto que conduz o trânsito ao Túnel Santa Bárbara, para o bairro de Botafogo.
Segundo Maurício de Abreu (1997, p. 31),

> *O espaço reflete, a cada momento, o jogo de forças dos sistemas que compõem a sociedade. Quando a contestação popular passa a ser sinônimo de subversão e é, por isso, reprimida à força, o espaço tende a se organizar a partir dos interesses do capital e do Estado. Antigo bairro residencial da cidade, o Catumbi foi praticamente reduzido a um grande viaduto durante o regime militar. Sua nova função: facilitar o acesso,* por automóvel *à zona sul da cidade.*

O "jogo de forças" mencionado, além de gerar vazios urbanos e ruínas, nomeou a via de *Avenida Trinta e Um de Março*, data do Golpe Militar de 1964 e, ironicamente, disponibilizou uma imensa superfície livre para que anos mais tarde um de seus maiores inimigos políticos, o governador, Leonel de Moura Brizola, pudesse construir a Passarela do Samba.
Ainda que a região tenha sido profundamente desfigurada também por desapropriações do Metrô, porções da antiga estrutura podem ser encontradas nas vizinhanças da passarela, que está localizada num espaço limítrofe entre o sistema viário de ligação à Zona Sul e grupos de edificações ecléticas – a maioria residências – remanescentes do bairro do Catumbi. Enquanto longitudinalmente a Rua Marquês de Sapucaí situa-se entre o viaduto e o bairro residencial, transversalmente ela se encontra com seis vias: duas que a cruzam (Rua Benedito Hipólito e Avenida Salvador de Sá), duas que nela terminam (Rua Júlio Carmo e Rua Senhor dos Matosinhos) e duas que a limitam (Rua Frei Caneca e Avenida Presidente Getúlio Vargas).
Com base nos dados e imagens que ilustram a configuração atual da região, algumas considerações sobre a questão da monumentalidade do projeto da Passarela do Samba revelam-se pertinentes para a análise urbano-arquitetônica do lugar. Ao serem enfatizados os elementos que qualificam a presença monumental da passarela naquele contexto, pontos de convergência e divergência poderão ser destacados no sentido de mostrar o panorama múltiplo no qual se posta, além da arquitetura de Niemeyer e da vida urbana do Catumbi, o imaginário das pessoas que

experimentam aquelas estruturas (***figuras 37 e 38***). Antes, porém, serão apresentados mais alguns dados sobre a história urbana e cultural do lugar da Passarela do Samba.

figuras 37 e 38: Vida urbana da vizinhança da Rua Marquês de Sapucaí. As imagens mostram o cotidiano do bairro do Catumbi e a presença icontornável da Passarela do Samba.
Fotos do autor.

Do Santo ao Marquês

O território onde hoje está implantada a Passarela do Samba possui configuração geomorfológica caracterizada por uma grande baixada entre morros. Trata-se de uma extensa faixa de terra ao nível do mar, com declividade praticamente nula, circundada por elevações de cota de nível em torno dos sessenta metros. Essa superfície semi-plana estende-se da região da Igreja da Candelária, a leste, até o Viaduto dos Marinheiros, a oeste, na Avenida Francisco Bicalho. Toda a região delimita o antigo Mangal de São Diogo, um grande berço inundável de drenagem de rios que recebe águas dos morros do entorno, hoje canalizadas para o Canal do Mangue, no final da Avenida Presidente Vargas. Até meados do século XIX o mangal configurava uma área bastante insalubre, marginal a um estuário da Baía da Guanabara que penetrava no continente até a altura da atual Rua de Santana. Por ser originalmente um território de difícil ocupação, constituiu-se até o fim do período colonial em uma região relegada ao abandono, nas costas do núcleo urbano do Rio de Janeiro.

Até fins do século XVIII a capital ocupava os morros de localização estratégica (Conceição, São Bento, Santo Antônio, Castelo e outros), as várzeas do vale entre eles e a orla. O limite oeste era definido pelo Morro de Santo Antônio e a região do Campo de São Domingos e Santana. Estrategicamente a fronteira oeste era importante e certamente vulnerável a ataques de retaguarda pelo braço de mar do Mangal de São Diogo, tanto é que em 1713 o Brigadeiro José Massé propõe a construção de uma muralha entre as trincheiras do Morro da Conceição (a norte) e o Morro do Castelo (a sudeste).

A muralha não foi construída e a cidade paulatinamente foi se espalhando para além das limitações geográficas do Morro de Pedro Dias (depois Morro do Senado), desmontado no final do século XIX para dar lugar à Praça da Cruz Vermelha. Foi por meio de desmontes de morros e aterros – como costumeiramente se fazia no Rio de Janeiro até meados do século XX – que a região do mangal passou a ser considerada apta ao uso pela capital que se desenvolvia para oeste. Até então apenas caminhos periféricos – como os de Mata-Cavalos e Mata-Porcos – e posteriormente o Caminho das Lanternas (em 1811) davam condições de circulação entre o Centro e a região de São Cristóvão, sendo este último o principal acesso

entre o Paço e a Quinta da Boa Vista, os principais núcleos administrativos do Brasil Imperial.

A região entre esses dois importantes centros valorizou-se a partir do Império, conforme relata a professora Fania Fridman (2007, p. 23 e 24):

> *Com os charcos dessecados atraindo a construção de solares e a estruturação da nova sede política abrigando repartições governamentais além do Museu Real, o Teatro Lírico Fluminense e o Campo de Marte, o entorno do Campo de Santana tornou-se aristocrático, modificando sua composição socioeconômica e assumindo a denominação de Cidade Nova.*
>
> *[...] Assim, no período imperial, o sistema em xadrez foi estendido à chamada Cidade Nova, quando cordearam-se as ruas Bom Jardim, Nova de Alcântara, Antiga de Alcântara e Nova de São Leopoldo, e executou-se com forma regular a praça São Salvador, no Rocio Pequeno*[97]*. Outro sinal claro de que aquela área vinha sendo integrada ao espaço urbano aparece com a criação das freguesias de Santana, em 1814, e de Sacramento, em 1826.*

A autora aponta também que após a inauguração da estrada de ferro Dom Pedro II e das obras portuárias do final do século XIX, terrenos vazios foram ocupados por indústrias e serviços. A região passou a abrigar – em edificações de aluguel e cortiços – operários que a adensavam demograficamente e, concomitante à expansão da cidade também para a zona sul, dela lentamente a aristocracia transferiu-se para bairros como Glória, Botafogo, Laranjeiras e outros.

No início do século XX o lugar já se consolidava como um núcleo ao qual se dirigiam, além de operários e outros trabalhadores de baixa-renda, muitos ex-escravos e seus descendentes, ciganos e imigrantes de várias regiões do Brasil e do mundo, principalmente judeus. É importante frisar que a região da Praça Onze de Junho ofereceu a esses brasileiros – os *novos* e os de nascença –, além de moradia barata, um núcleo social imprescindível para que eles pudessem se reconhecer como iguais e, até onde fosse possível, organizar-se em grupos que se esforçavam em pertencer à sociedade a que serviam.

---

[97] "Respectivamente as ruas Marquês de Sapucaí, Afonso Cavalcanti, Benedito Hipólito, Júlio do Carmo e a Praça Onze de Junho" (FRIDMAM, *id. ibid.*, p. 103)

Os caminhos trilhados por aqueles grupos em busca de cidadania indicam diferenciações de estratégias em função das diferentes etnias. Duas delas foram fundamentais para o destino da Praça Onze. Fania Fridman, na obra sobre o bairro judeu carioca (*id. ibid.*), identifica nas sinagogas, bibliotecas e clubes o principal instrumento de atuação política da comunidade hebraica. Várias dessas organizações alinhavam-se ao ideário comunista, em efervescência nas primeiras décadas do século XX. O governo de Getúlio Vargas, tangenciando o fascismo, sufocou o movimento natimorto e conseguiu dispersá-lo, empregando controle rigoroso sobre o fluxo de imigração e concentração de judeus no Rio de Janeiro. Fridman sustenta ainda que o golpe final aos judeus da Praça Onze de Junho foi a efetivação do projeto de abertura da Avenida Presidente Vargas, que, metafórica e efetivamente varreu do mapa o bairro e transformou a praça em uma ilha viária insignificante.

Enquanto os judeus tentaram agir politicamente através de sindicatos e partidos políticos, os negros buscaram outro caminho para efetivarem-se como cidadãos. Dois autores relatam a estratégia dos descendentes da escravidão brasileira no sentido de subverter a condição de inferioridade social. Tanto o antropólogo Hermano Vianna quanto o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes apontam o samba como o instrumento-chave para a grande reviravolta cultural que se deu a partir da década de 1920 no Rio de Janeiro.

O primeiro autor descreve em *O mistério do samba* (2002) como essa música, tida como sinônimo de marginalidade e crime transforma-se na principal manifestação cultural do Brasil, consolidando-se como um dos maiores símbolos nacionais. Fernandes, por sua vez, em *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados* (2001) indica que após a criação das escolas de samba por Ismael Silva, a atuação incontestável do sambista Paulo da Portela como condutor do processo de consolidação dos desfiles de escolas de samba no carnaval carioca apresenta-se como uma ação intencional no sentido de elevar a cultura dos negros ao patamar a que chegou atualmente.

O ponto de convergência espacial entre judeus e negros era a Praça Onze de Junho. Porém, o fato desse lugar ter desaparecido do cenário urbano carioca, enquanto para os primeiros representou a pulverização da cultura hebraica, para os outros significou apenas um até breve melancólico ao palco original das escolas de

samba, pois, cinqüenta e dois anos depois do primeiro desfile[98], inaugurava-se, na Rua Marquês de Sapucaí, em frente aos vestígios físicos da antiga praça, a Passarela do Samba, consagrando a Estação Primeira de Mangueira, mais uma vez, como campeã do carnaval.

A Passarela do Samba e a monumentalidade

A questão da monumentalidade na arquitetura fundamenta-se pela presença de uma série de fatores de ordem espacial, formal e imagética que são experimentados nas diversas aproximações com o objeto projetado. Em artigo apresentado no *International Seminar on Urban Form*, edição 2007, em Ouro Preto, Minas Gerais, sob o título *Civic Architecture and Urban Form* (ISUF, 2007), – até o momento da elaboração deste artigo sem identificação de autoria – foram enumerados alguns dos fatores que ajudam a caracterizar elementos que se encontram na Passarela do Samba e garantem à mesma seu caráter monumental.

O primeiro fator que se apresenta relevante para a caracterização de uma arquitetura monumental é a *ordem*. Por ordem entende-se a disposição criteriosa de elementos compositivos que efetivam a arquitetura, sejam eles de natureza estrutural, espacial, dimensional ou ornamental. No monumento, a ordem se apresenta como um agente que, ao arrumar o edifício, permite que a obra se destaque em meio à multiplicidade formal urbana. Na passarela modernista a ordem pode ser identificada no ritmo regular de cheios e vazios, nas linhas harmoniosas da estrutura das arquibancadas ou na disposição dos elementos sobre malha ortogonal, em contraste com a irregularidade espacial determinada pelas quadras e ruas do entorno.

O segundo item é a *tipologia*. Na Passarela do Samba o tipo se apresenta subjacente à forma arquitetônica, remetendo a todas as configurações anteriores que serviram de espaço para os carnavais e desfiles no Rio de Janeiro. O projeto em formato de rua, alongado e cercado de áreas para assistência, com setores de

[98] O primeiro desfile de escolas de samba que se tem notícia foi realizado no dia 07 de fevereiro de 1932, na Praça Onze de Junho, sob o patrocínio do jornal *O Mundo Sportivo*. As escolas desfilaram em frente às escadarias da escola Benjamim Constant e a Estação Primeira de Mangueira sagrou-se campeã do carnaval. (COSTA, 2001, p. 222)

concentração (na Avenida Presidente Vargas) e dispersão (na Rua Frei Caneca) nasceu como desdobramento de bases tipológicas tradicionais de avenidas de desfiles carnavalescos e ganhou proporções espetaculares, compatíveis com a grandiosidade do evento que abriga.

A *escala* é o terceiro atributo e o mesmo configura-se por meio da relação de grandeza física comparativa entre objetos, levando a uma diferenciação explícita entre os mesmos. Desse modo, a percepção da monumentalidade ocorre quando há sensível cotejo entre a presença do objeto arquitetônico e a dos elementos a ele avizinhados. No Catumbi há uma forte ruptura das relações de proporção entre a Passarela do Samba e os singelos sobrados vizinhos, denotando forte contraste na hierarquia dimensional de espaços livres e construídos da região.

O último item a ser comentado é o que o(a) autor(a) chama de *ênfase*, definido circunstancialmente por três aspectos denominados *aparência*, *figuração* e *implantação*. Aparência significa mostrar através da fachada o uso a que se destina o edifício. Prática comum em ambientes urbanos anteriores ao Movimento Moderno, a instrumentalização da aparência traz imponência à arquitetura na medida em que, através de ornatos, materiais de acabamento ou composições sofisticadas, permite que o edifício se destaque na paisagem. Assim, a volumetria clara e lisa dos elementos da Passarela do Samba enfatiza sua monumentalidade quando comparada às texturas e cores das fachadas, ornamentos e telhados do entorno. *Figuração* remete à simbologia e à identidade cultural. Para o projeto da passarela, além de lidar com um imenso repertório de significações em relação à cultura do samba e do carnaval, Oscar Niemeyer acrescentou um museu e um arco escultural no final do percurso da linha de desfiles. A Passarela do Samba hoje, além de ser um espaço contentor da maior manifestação cultural do Rio de Janeiro, transformou-se em símbolo arquitetônico e modelo para outros objetos semelhantes existentes no país.

A monumentalidade da passarela traduz-se também em função da sua implantação. Sua arquitetura situa-se na confluência de um bairro tradicional luso-brasileiro, um viaduto de interligação entre o Centro e a Zona Sul da cidade e a Avenida Presidente Vargas. Encontra-se defronte ao lugar da antiga Praça Onze, no vale dos morros do Catumbi, Estácio, Providência, Pinto e São Diogo, em uma rua transversal ao Canal do Mangue. Desse modo, a inusitada arquitetura e o seu cenário circundante promovem importantes cruzamentos de códigos culturais

diversificados entre sambistas, foliões, turistas e moradores. A presença da passarela no Centro, especificamente na Rua Marquês de Sapucaí, a legitima como arremate contemporâneo de toda a história do samba carioca e a qualifica como *monumento*, sujeito, eternamente, a novas e constantes experimentações públicas.

Estética, desconstrutivismo e interpretação

Na prática cotidiana da arquitetura muito se fala em *estética* quando há referências aos atributos da imagem do objeto construído. Além da funcionalidade e da necessidade do prédio ser erguido e manter-se firme, as ponderações sobre o fato do mesmo ser ou não belo normalmente permeiam as discussões entre o arquiteto e o cliente e também as opiniões manifestadas pelo público, seja de usuários da referida arquitetura, seja por parte daqueles que apenas a percebem como espectadores externos. Independentemente das qualidades formais da arquitetura, o julgamento da beleza do objeto varia de acordo com critérios exteriores ao mesmo. Para a concretização do juízo de valor participam como coadjuvantes itens como contexto cultural, moda, costumes, interesses particulares e muitos outros, sempre em contínua mutação no tempo e no espaço.

A estética ocorre no plano da subjetividade porque se refere não especificamente ao objeto, mas, sobretudo, ao indivíduo que o experimenta. Trabalha, *a priori*, ao nível da sensibilidade corporal e por isso é explicada filosoficamente por meio de conceitos comuns ao universo da sensualidade, em substituição aos da racionalidade. Em *A ideologia da estética*, Terry Eagleton (1993, p. 17) sustenta que

> *A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego* aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo "estética" perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre "arte" e "vida", mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e idéias; entre*

o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente.

O pensamento iluminista de Baumgarten a respeito da vida sensível, como complemento à intangibilidade intrínseca da racionalidade inaugurou uma necessária condição de entendimento sobre o real na qual o empirismo complementou a cognição em uma nova lógica onde a razão pôde "encontrar um caminho para penetrar o mundo da percepção" sem, contudo, "colocar em risco o seu poder absoluto" (*id. ibid.*, p. 18).

Se o Absolutismo, como prática política da Monarquia, estruturou-se nas verdades da Razão, a Revolução Burguesa ergueu-se pelas mãos da Estética, na medida em que, ao aproximar-se do indivíduo, ou seja, dos sentidos corpóreos do homem, se mostrou apta a conduzir a sociedade para uma nova visão da realidade.

A estética é, portanto, uma coadjuvante indispensável da razão. Ela possui funções específicas que as paramenta no sentido de permitir que sejam conhecidas, "na sua especificidade, tudo aquilo para o qual a razão mais alta é necessariamente cega." (*id. ibid.*, p. 19) Assim sendo, pelo fato de existir a estética, "a ciência não deve ser empurrada para a região mais baixa da sensibilidade, mas o sensível deve ser elevado à dignidade do conhecimento" (BAUMGARTEN, *apud.* EAGLETON, *ibid.*, p.19).

O entendimento da estética como o ramo da Filosofia que legitima a cientificidade do mundo sensível situa a argumentação sobre a beleza da arquitetura no homem e não unicamente na forma arquitetônica, na medida em que através das sensações particulares das pessoas é que a mesma será experimentada e, consequentemente, a ela será dado um juízo de valor específico.

Assim ocorre com a arquitetura da Passarela do Samba. Dela podem ser depreendidas múltiplas visadas que constituem diferentes contextualizações do projeto de Niemeyer e do lugar onde o mesmo está implantado. O desvio do foco analítico para a recepção humana conduz a questão a um campo mais específico da Estética onde se investiga a extensão infinita a que podem chegar as interpretações sobre o objeto arquitetônico.

Quando proponho que se nomeie o receptor da arquitetura como operador da imagem do objeto projetado estou emprestando da crítica literária a visão de alguns estudiosos que trabalham com a chamada *Estética da Recepção*. Inaugurada em

1967 por Hans Robert Jauss e explorada mais profundamente por Wolfgang Iser, ambos alemães, essa linha de pensamento baseia-se na filosofia pós-estruturalista, em oposição às vertentes analíticas que identificavam o significado como pertencente às estruturas intrínsecas do objeto. A transferência da análise para quem experimenta abriu possibilidades mais amplas sobre o universo da estética na medida em que apontou o receptor como o agente que constrói a imagem e não somente o objeto em si. Porém, antes que se aprofundem as discussões e seja apresentada, definitivamente, a teoria sobre a recepção para melhor entendimento das várias faces do Sambódromo, é importante mencionar que a corrente de pensamento de Jauss e Iser faz parte de uma tradição filosófica comum a importantes pensadores, desde Michel Foucault a Jacques Derrida.

Depois que Foulcault escreveu que "a morte da interpretação é o crer que há símbolos que existem primariamente" e que "a vida da interpretação, pelo contrário, é o crer que não há mais do que interpretações" (FOUCAULT *apud.* BORBA, 2005) Derrida ampliou o argumento revisando conceitos tradicionais acerca do significante e do significado.

Em meados do século XX, o francês Jacques Derrida, nomeou de *desconstrução* a abordagem filosófica na qual oposições binárias – bom ou mal, cedo ou tarde, feio ou belo, etc. – são apresentadas como visões limitadas sobre a realidade por não terem "nunca se desprendido da canônica oposição entre o *sensível* e o *inteligível*" (BORBA, *id. ibid*.). Para Derrida, existe um movimento intrínseco nas estruturas das coisas que reclama ser posto em evidência em função da força do significante, em detrimento da prática comum onde o significado sempre é privilegiado e tido como único e definitivo.

Como exemplo lapidar de sua argumentação, o filósofo apresenta o conceito da palavra *pharmakon*.

> *Em grego, significa "medicamento", "cura" ou "poção". (é a origem da farmácia.) Mas* pharmakon *também pode significar "veneno", "feitiço'' ou "encantamento''. A palavra* pharmakon*, assim, cobre os dois lados do argumento. [...] O significado de* pharmakon *torna-se instável nesse contexto, e essa instabilidade introduz a* différence*. Identidade, opostos binários, ou/ou – são todos eliminados e, no lugar, temos a ambigüidade da diferença.* (STRATHERN, 2002, p. 40 e 41)

Segundo o pensamento desconstrutivista, não há como se chegar a descrições definitivas dos conceitos, que são, potencialmente, infinitas e omitirão ou excluirão outras descrições possíveis. “O objetivo da desconstrução não é mostrar como essas lacunas podem ser preenchidas de modo a tornar nossa descrição mais completa e adequada, mas mostrar que lacunas são inevitáveis.” (FEARN, 2004, p. 177)

Residiria na incompletude dos significados a verdadeira essência do significante. Por conta disso, todo objeto estaria sujeito a interpretações nas quais “o *signo*, liberto agora de um significado transcendental, conceitua o *significante* como *falta* que poderá, a qualquer instante, ser preenchido por múltiplas *significações*.” (BORBA, *op. cit.*) Portanto, o pensamento desconstrutivista, quando aplicado à arquitetura, determina que o objeto arquitetônico não mais consubstancia um signo único, pois complementa-se com um outro signo que nada mais é do que a interpretação. Em outras palavras, a interpretação da arquitetura torna-se um novo significante que se acrescenta a ela própria e que por sua vez traz novas interpretações, num movimento infinito e inesgotável que não propõe nenhuma totalização. Do contrário, estipulando que para cada coisa há um significado estático e abrangente, estaríamos negando vastas possibilidades de experiências frente à arquitetura e assim agindo, ignoraríamos a própria interpretação. A partir de Derrida ampliou-se o horizonte de possibilidades de entendimento sobre o objeto para além dele, em direção ao intérprete, personificado em autor, leitor, arquiteto, usuário, espectador, etc.. Eis a desconstrução do pensamento. Eis a base da Estética da Recepção.

A Estética da Recepção aplicada à Arquitetura: do texto ao edifício

Em meados da década de 1960, ao explorar com mais acuidade as propostas teóricas de seu conterrâneo Hans Robert Jauss acerca da então denominada Estética da Recepção, o lingüista alemão Wolfgang Iser ampliou o debate a respeito de categorizações da literatura que as definia ou estruturalmente como um sistema de linguagem ou, de modo determinista, como uma conseqüência da realidade sociocultural. Tal polarização de conceitos nada mais era do que um desdobramento

de duas vertentes de pensamento a respeito do produto cultural: a primeira, de origem romântico-idealista que defende a autonomia da obra de arte e a segunda, realista-positivista que entende a obra de arte como um reflexo do mundo. Em se tratando de literatura, a controvérsia incide sobre a questão da ficção e da realidade, ou seja, na bifurcação entre poesia e documento escrito.

A teoria de Iser sobre a recepção humana, tal como o desconstrutivismo de Derrida, prepara o terreno para a multiplicidade da experiência estética ao estabelecer um novo paradigma que extrapola as oposições simplistas vinculadas à obra literária, indicando o receptor como participante indispensável à epifania do texto. Para tal, diferencia a recepção da interpretação. Para Iser, enquanto a interpretação se processa pela semântica, atribuindo significados a signos, a recepção experimenta a "configuração do imaginário projetado no texto." (ISER, *apud.* BRANDÃO, 2003, p. 5)

Desse modo, "a literatura passa a ser concebida como estrutura de comunicação" (BORBA, *op. cit.*) na qual são identificados pólos de recepção – onde todas as categorias de leitores se localizam – e pólos de produção, para o qual são criadas diferentes conceituações, sendo que, de acordo com Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba, duas se destacam:

> *o* repertório *para se referir ao conjunto de normas sociais e alusões literárias [e] as* estratégias *que dizem respeito à movimentação das perspectivas textuais, um papel preponderante que assumem [...] na trama de apresentação do* repertório*.* (BORBA, *id. ibid.*)

Assim sendo, segundo Wolfgang Iser, a adição do receptor no processo literário, onde ficção (texto) e realidade (mundo real) são trabalhadas através de repertórios e estratégias do autor constituem o escopo da atividade literária no qual a obra, efetivamente, faz-se existir.

Nesse contexto gostaria de propor a prometida aproximação entre a obra literária e a forma arquitetônica sob a visada da estética da recepção: conforme dito anteriormente, para tal empreitada elegi a Passarela do Samba que Oscar Niemeyer projetou para o carnaval do Rio de Janeiro como objeto de estudo no qual serão aplicados os conceitos sugeridos por Iser.

A comparação primária que pode ser feita entre arquitetura e literatura é que ambas, como produtos culturais, tratam de objetos autorais experimentados pelo homem. Na seqüência proponho um retorno à Borba (*id. ibid.*) para que seja trazido à análise arquitetônica o conceito de estrutura de comunicação para daí dissertar um pouco mais sobre o processo de recepção.

Segundo a teoria iseriana o sistema de relações entre obra e receptor efetiva-se através do imaginário porque se encontra mais próxima da estética do que da interpretação em função do caráter semântico desta. A recepção, portanto, trabalha intrinsecamente no mundo da sensibilidade humana, independentemente de conhecimentos, conceitos e significados pré-estabelecidos. Remetendo à arquitetura, localiza-se no universo da recepção – ou na consciência do receptor – a produção do objeto imaginário proveniente da forma arquitetônica e isso se dá em função de certas indicações estruturais e funcionais. Respectivamente: a monumentalidade da Passarela do Samba e seu formato específico, criado para receber escolas de samba em desfile.

Ao converter-se em um objeto estético, a forma arquitetônica, portanto, requer dos receptores "a capacidade de produzir o objeto imaginário" (ISER, *apud.* BRANDÃO, *op. cit.*, p. 5) e não interpretá-lo. Desse modo, o mecanismo de apreensão da arquitetura, além de contar com os atributos da forma (idéia e plástica), completar-se-ia com o imaginário do receptor como o terceiro elemento explicador do empirismo arquitetônico.

Enquanto o imaginário complementa, na literatura, experiências entre o ficcional e o real, na arquitetura, tal complemento atua concomitante à experimentação da forma em sua *différence* desconstrutiva, no intervalo entre idéia e plástica. Após a introdução do imaginário como um terceiro item do processo da arquitetura, rompem-se oposições e o papel dos outros dois termos é redefinido.

Nessa nova relação em tríade, a forma-imagem confunde-se com a forma-idéia e o imaginário atua como revelador da própria arquitetura. Desse modo os dois primeiros termos (imagem e idéia) não se anulam. Pelo contrário, complementam-se e ampliam as possibilidades da experimentação da forma. No pensamento tripartido pode-se afirmar, por exemplo, que a plástica do objeto é uma idéia que se desenvolve pelo efeito do imaginário, ou ainda que essa mesma forma-plástica "é a concretização de um imaginário que traduz elementos" (BRANDÃO, *op. cit.*, p. 7) da forma-ideia.

Assim, pela Estética da Recepção,

> *deixa de possuir relevância a discussão sobre a ênfase na forma ou no conteúdo, significante ou significado, materialidade ou mimese, já que a literatura é entendida como a operação que converte a plasticidade humana em texto. Tal plasticidade abarca a experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações de tal experiência, e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário através da ficção.* (BRANDÃO, *id. ibid.,* p. 7 e 8)

Traduzindo para a visada arquitetônica as conclusões apresentadas por Luis Alberto Brandão e levando-se em consideração o objeto de estudo proposto – o Sambódromo carioca – percebe-se enfim que, sendo a arquitetura uma operação que converte em formas construídas a plasticidade humana, experimentar a forma arquitetônica da Passarela do Samba é:

1- Vivenciar trocas culturais que são permitidas pela forma-idéia da arquitetura na medida em que a mesma efetiva-se como um desdobramento evolutivo de todos os espaços urbanos utilizados pelo samba carioca, ao longo da história;

2- Reconhecer a arquitetura da passarela como um objeto que condiciona o processo imaginário construído no intervalo infinito de intensidades de experiências entre idéia e plástica;

3- Identificar na forma-plástica a materialização do imaginário, tanto do arquiteto-autor do projeto quanto dos demais atores do processo de *leitura* da obra arquitetônica.

Mais algumas letras

A monumentalidade da Passarela do Samba expõe-se aos pés do morro do Catumbi e, tal como um texto, foi criada pelo arquiteto para ser lida pelas pessoas. A experimentação arquitetônico-literária que ocorre entre o público e a passarela implica em leituras diferenciadas que variam de acordo com o imaginário próprio de

cada pessoa ou grupo. Muitos são os *leitores* da passarela: sambistas, espectadores, turistas, imprensa, críticos de arquitetura, moradores e transeuntes do Catumbi e todos experimentam a arquitetura através da tríade forma-idéia, forma-contorno (ou forma-imagem) e imaginário.

O processo de experimentação estética conduz cada um desses leitores à construção do seu próprio conceito em relação ao projeto de Oscar Niemeyer. Pretendo demonstrar como conclusão deste trabalho que os produtos – ou as novas leituras – nascidos desse ato de empirismo coletivo, mesmo sendo diferenciados, percorrem um caminho comum a todos. Creio que o eixo condutor do imaginário dos leitores sobre a forma arquitetônica monumental do Sambódromo reside na questão dos vários aspectos determinados pela sazonalidade da festa carnavalesca. Os estados transitórios da Passarela do Samba – e, por conseguinte, as experimentações que ocorrem em função deles – configuram, portanto, as entrelinhas da forma arquitetônica de Niemeyer.

Por esse caminho enxergo a Passarela do Samba como uma obra coletiva onde a estratégia usada por Niemeyer ao processar o "*repertório* de normas sociais" (BORBA, *op. cit.*, p. 2) referentes à cultura do samba mescla-se ao imaginário que as pessoas lançam sobre a forma arquitetônica da passarela. Nesse processo, esses agentes cingem-se como leitores que constroem suas arquiteturas de entrelinhas.

As entrelinhas pairam sobre a monumentalidade da Passarela do Samba e a transitoriedade no tempo, onde os contrastes são experimentados constantemente. Como monumento, escala, geometria, implantação, ordem, etc. dialogam cotidianamente com a vizinhança do Catumbi e a Avenida Presidente Vargas, enquanto no período carnavalesco a arquitetura se mescla à vida urbana da cidade, consubstanciando-se como núcleo irradiador de objetos estéticos em função dos desfiles de escolas de samba.

Os estados transitórios pelos quais trafega a forma arquitetônica do Sambódromo reservam aos receptores profundas inversões de sentidos que são experimentadas ao longo do calendário. Como o *pharmakon* de Jacques Derrida, experimentações sentidas nos intervalos conceituais entre cheio e vazio, claro e escuro, silêncio e barulho, movimento e inércia, luz e sombra, público e privado ocorrem na Passarela do Samba, dependendo da data em que se lê a sua arquitetura.

Além disso, vestígios espaciais e documentais da história urbana e social e da memória coletiva relativos à Cidade Nova, ao mangal, aos morros, à cultura de negros e judeus mostram-se presentes na paisagem do Catumbi, no entrelaçamento da intervenção humana com a geomorfologia. Nesse contexto inclui-se a Passarela do Samba, implantada entre os remanescentes da Praça Onze e a antiga curva onde se encontravam os caminhos de Mata-Porcos e Mata-Cavalos.

Oscar Niemeyer dispõe suas obras para experimentações estéticas que vão muito além da sala do arco monumental da Marquês de Sapucaí.

A plena leitura do texto e da arquitetura desse singular artista brasileiro reside na infinita lacuna existente entre o monumental silêncio arquitetônico e a exacerbação feérica do carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 11

FRONTEIRAS E TRANSITORIEDADE

Em exercícios analíticos nos quais a estrutura do ato em si fundamenta-se por meio da comparação entre estados ou aspectos desiguais do objeto investigado ou entre diferentes objetos, um meio pragmático para o reconhecimento de dicotomias é, na maioria das vezes, a identificação da fronteira entre os padrões de diferenciação. Em outras palavras, para que as diferenças melhor possam ser percebidas, há no confronto entre elas uma ou mais linhas de contato que limitam os objetos e marcam o início e o final de um ou outro padrão. Em se tratando de aspectos inerentes à arquitetura de espaços livres, estaria, pois, na transposição dessa fronteira a real condição para que sejam experimentadas as múltiplas peculiaridades dos espaços a serem cotejados.

A percepção física do confronto entre espaços dicotômicos sublinha as diferenças e estas se mostram com mais intensidade quando podem ser vivenciadas *in loco.* Apesar de espaços livres e construções também serem apreciados de pontos de observação externos aos mesmos, ou seja, como elementos constituintes das paisagens, estar fisicamente em um espaço – aqui considerado arquitetônico – significa experimentá-lo em sua plenitude tridimensional, na relação de escala existente entre o homem e os planos geométricos que contém e delimitam tal espaço.

Além da condição paisagística proporcionada pelas visadas externas e pela experimentação estética local, representações gráficas e descrições literárias de um espaço arquitetônico ajudam as pessoas a compreendê-lo, na medida em que estas se valem da coadjuvação de certa aptidão para construções mentais do abstrato ou de doses de imaginação que possam traduzir em imagens o texto escrito. Assim sendo, a descrição e a análise de um espaço arquitetônico que é experimentado de muitos modos diferentes, quando feito somente por meio de texto e imagens é, por força da intangibilidade do ato, sempre incompleta.

A eleição, como objeto de estudo, da Passarela do Samba conduz a um desafio instigante, visto que, no desenvolvimento da pesquisa, pôde-se constatar que análises comparativas aplicadas a esse espaço nem sempre permitem conclusões definitivas. Se padrões diferenciais são percebidos no confronto entre o espaço da passarela e o seu entorno ou entre ela e outros espaços com funções semelhantes, o que ocorre é que oposições sentidas em um momento específico podem ser, no momento seguinte, alteradas.

Quando se trata de categorias espaciais relativas à Passarela do Samba, muitas vezes as mesmas se mostram temporárias, pois a singularidade do espaço arquitetônico criado para o samba carioca está na transitoriedade dos padrões espaciais e também das experimentações que se estabelecem ao longo do ano, dependendo da época em que são analisados.

Em vista do exposto torna-se mais plausível para o desenvolvimento deste trabalho estabelecer uma análise que vise algo além de categorizações cabais, já que a temporalidade influi diretamente nos atributos espaciais da Passarela do Samba. Mais do que descrever os estados não perenes do espaço livre em questão, que se alteram durante o carnaval e fora dele, faz-se necessário abordar a matéria a partir dos elementos geralmente considerados imutáveis e que por conta disto permanecem inalterados independentemente da data em que são analisados. Tais elementos são justamente aqueles que comportam o choque entre as diferenças e onde os contrastes afloram de modo nítido e claro, ou seja, a fronteira entre os padrões.

Graficamente, essa fronteira é um elemento geométrico que pode ser representado como um traço em desenhos e representações em duas dimensões do espaço livre analisado, porém, no universo tridimensional, nem sempre é perceptível fisicamente como uma linha divisória que se pode – ou deve – ultrapassar. Depreende-se, portanto, que reside no campo sensorial humano a capacidade de perceber a transposição de um padrão espacial para outro. É, portanto, a experimentação estética que consubstancia a diferença e inaugura o enfrentamento necessário às sensações que irão descrever a natureza do espaço livre estudado.

Sobre a Passarela do Samba, é importante frisar também que a condição urbana produzida pela implantação de um projeto espetacular de configuração modernista no cerne de um bairro eclético do final do século XIX traz à tona outras discussões que vão além das análises sobre os atributos transitórios daquele espaço livre. As

características particulares do caso sugerem que as relações sócio-espaciais determinadas pela presença monumental da Passarela do Samba no bairro carioca do Catumbi abram vastos campos de análises sociológicas que não caberiam no âmbito da argumentação proposta para o momento. Este trabalho limitar-se-á a cumprir o papel que cabe à Arquitetura, como área de interesse científico, no sentido de ilustrar e investigar as peculiaridades do recorte espacial eleito.

Estudos desenvolvidos sobre a estrutura espacial e funcional da região onde se localiza a Passarela do Samba; os processos de transformação que levaram à sua materialização; a presença desse grande equipamento no ponto de convergência entre bairros de caráter eminentemente residencial – Estácio e Catumbi – o Centro do Rio de Janeiro e a moderna Avenida Presidente Getúlio Vargas, bem como a dialética entre os atributos do espaço arquitetônico para o espetáculo carnavalesco e os do cotidiano servirão de base para a caracterização das especificidades da arquitetura para o carnaval.

O fundamento para esses estudos reside na análise do sistema de espaços urbanos ao qual pertence a Passarela do Samba pela visada da “ecologia da paisagem” (PELLEGRINO, 1996), através da qual se busca a compreensão da dinâmica das paisagens para a configuração de possíveis parâmetros a serem aplicados no planejamento urbano. Contudo, tal processo analítico será aqui adotado como condutor tangencial – ainda que estrutural – da problemática referente aos espaços estudados, já que, como visto anteriormente, as conclusões sobre experimentações estéticas que a Passarela do Samba e seu entorno proporcionam localizam-se mais no pormenor subjetivo das sensações humanas do que na objetividade eficaz concernente ao método referido.

Assim sendo, a metodologia integral que foi aplicada no processo analítico sobre o lugar da Passarela do Samba estruturou-se em duas partes: inicialmente foi identificado o objeto de estudo e a geomorfologia do local de sua implantação; estudou-se a evolução urbana da região com base nas transformações da sociedade e de seu modo de viver, produzir e usar o espaço da cidade e, finalmente, classificou-se tipologicamente os elementos que definem e dão identidade à área, em função da arquitetura e do ambiente urbano. Depois, com base nas informações produzidas no processo foi identificada a forte vocação do sistema para a complacência espacial das funções de caráter público, semi-público, privado e semi-privado. Não só devido à efemeridade anual do espetáculo carnavalesco, mas

também pelo fato de que aquela região, por ter sofrido muitas transformações urbanas e ainda estar em processo de renovação, guarda em suas ruas estreitas, entre fachadas ecléticas, práticas cotidianas típicas de bairros de tradição residencial. Essas práticas encontram-se em constante diálogo com o cosmopolitismo da Avenida Presidente Vargas e com a Passarela do Samba e sua monumentalidade, que ora isola, ora atrai a população em função da sazonalidade carnavalesca. Nessa etapa também foi realizado um estudo dos atributos formais, funcionais, ambientais e estéticos da Passarela do Samba, materializada como lugar da festa e símbolo da cultura carioca, quando se percebeu, novamente, a rica complexidade de experimentações vivenciadas pelos usuários que se apresentam, assistem ou nele trabalham, bem como o diálogo mutante com o meio urbano no qual está implantado.

Finalmente, é fundamental que se ressalte a importância de outro texto para a elaboração completa do trabalho. Trata-se da obra *Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro* (JAGUARIBE, 1998) onde são apresentados ensaios sobre o estranhamento e os limites entre universos que incorporam padrões de desigualdade. Com base no referido texto, depreende-se que, ao se ultrapassar qualquer fronteira, seja ela física ou psicológica, entre realidades onde se estabelece, basicamente, a diferença, tornam-se possíveis múltiplas trocas de experiências fundamentais para a evolução social. Melhor dizendo, na medida em que são enfrentadas as vicissitudes provocadas pelo estranhamento, consolida-se o respeito pela diversidade.

Os gráficos, mapas e análises desenvolvidas possibilitaram a identificação dos limites transitórios e permanentes entre os espaços livres configurados pelo projeto arquitetônico da Passarela do Samba, o meio urbano onde se encontra e a temporalidade carnavalesca. Portanto, conclui-se que um dos mais ricos atributos do principal espaço carnavalesco carioca está não propriamente na tridimensionalidade por ele configurada e nem na aura da qual se reveste em função dos valores simbólicos a ele atribuídos. Encontra-se, na maioria dos casos, no momento da ultrapassagem das fronteiras, onde a contraposição entre realidades diversas mais nitidamente se pode sentir e, por conseguinte, o enfrentamento se instaura.

A Ecologia da Paisagem como instrumento analítico da paisagem urbana

Tomando-se como referência o método de análise da *ecologia da paisagem* adotado e ampliado pelo professor de paisagismo da FAUUSP, o arquiteto e urbanista Paulo Renato Mesquita Pellegrino e ao aplicá-lo ao meio urbano aqui estudado, propõe-se que sejam estabelecidas aproximações entre os conceitos de *estrutura*, *função* e *transformação* – sustentados em seus estudos sobre a natureza dos processos de ocupação urbana – ao recorte geográfico que comporta a Passarela do Samba. Segundo Pellegrino,

> *A estrutura de uma paisagem corresponde aos padrões de distribuição dos elementos espaciais que a constitui. [...] Assim, a base de uma paisagem pode ser definida por esse padrão morfológico, que define os tamanhos, formatos, números, tipos e configurações dos ecossistemas, e deste modo ter a sua estrutura expressa em manchas, [...] corredores, [...] e matriz. [...]*
> *A função de uma paisagem responde pelo seu papel nas interações entre seus elementos espaciais, ou seja, o fluxo de energia, matéria e indivíduos entre seus ecossistemas componentes. [...]*
> *A alteração na estrutura e função do mosaico ecológico, que define uma paisagem através do tempo, é o que a ecologia da paisagem denomina de transformação.* (*op. cit*,, p. 53, 58 e 67)

Desse modo, depreende-se que a estrutura da área estudada constitui-se de camadas de transformações urbanas e ocupações diversificadas ocorridas ao longo de pelo menos quatro séculos cujas funções mostram-se, nesse início do século XXI, como um conjunto de relações socioeconômicas e culturais importantíssimo para a dinâmica da vida urbana carioca. Isso ocorre devido ao convívio ora harmônico, ora conflitante entre moradores do local, usuários ocasionais e freqüentes, equipamentos e espaços livres urbanos novos e antigos.

Pellegrino nos ensina ainda que a ecologia da paisagem pode ser entendida como uma “forma de organização abstrata” geradora de informações codificadas “através de signos indiciais capazes de comunicarem uma determinada representação” (*id. ibid.*, p. 54). Tais códigos tiveram como elemento-referência o espaço livre da

Passarela do Samba e contemplaram um raio de abrangência de aproximadamente 500 m. Ainda sobre os “signos indiciais”, destaca-se a eficaz imagem gerada pela sobreposição da “*Planta da Cidade Ryo de Janeyro, Capital dos Estados do Brazil. Com o projeto de hua Trincheira ou Fortificação ligeyra a parte da Campanha*” levantado pelo Sargento-Mor de Engenheiros Francisco José Roscio em 1769, em recente base cadastral disponibilizada pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (ver ***figura 21***).

Espaços (in) definidos: paisagens mutantes e limites transitórios

O recorte determinado pela área de influência da Passarela do Samba revela um complexo sistema de espaços que estipula como padrão o grau de liberdade de acesso aos mesmos a pé ou em veículos automotores e ainda os que são controlados ou não por aquisição de ingressos e horários e também os espaços semi-privados, ou seja, onde o acesso é restrito a certos grupos de usuários.

A peculiaridade do sistema estudado indica os estados transitórios dos espaços livres concernentes a padrões de acessibilidade, que se alteram, na maioria das vezes, em função da temporalidade sazonal da festa do carnaval.

Constata-se assim que o peso representado pela transitoriedade induz a uma conjugação de usos diversificados que se consubstanciam nos espaços arquitetônicos tanto da Passarela do Samba como nas ruas, calçadas, viadutos e praças do entorno, principalmente no carnaval, por ocasião dos desfiles de Escolas de Samba.

Durante o período carnavalesco grande parte da infra-estrutura governamental, de órgãos de imprensa e empresas de marketing, de transporte, saúde e segurança, entre outras, se voltam para a região da Passarela do Samba. Além das entidades oficiais, centenas de comerciantes informais se alojam em todos os espaços livres que lhes dão condições de instalação. A transitoriedade de usos dos espaços completa-se em função da logística necessária que se estabelece para abrigar o grandioso evento anual.

Nos espaços em questão milhares de turistas e foliões congregam-se com componentes das Escolas de Samba, artistas, políticos e contraventores. Além das

pessoas, carregamentos de instrumentos musicais e fantasias, carros alegóricos e uma infinidade de itens circulam entre banheiros químicos, ônibus de turismo e táxis. Jardins públicos, postos de gasolina e ilhas viárias transformam-se em estacionamentos enquanto viadutos e elevações do relevo circunvizinho conformam-se como arquibancadas. Tapumes, alambrados e passarelas desmontáveis controlam os fluxos e os acessos de sambistas e do público pagante e anualmente montam-se módulos tubulares de arquibancadas gratuitas sobre o leito o Canal do Mangue, em frente ao cruzamento da Avenida Presidente Vargas com a Rua Marquês de Sapucaí. Moradores das redondezas improvisam balcões de bar em janelas e portões, servidões e becos vizinhos servem como corredores de escoamento de alas carnavalescas e vias de automóveis são interditadas para saída e chegada de alegorias gigantescas, provenientes da Zona Portuária, onde se localizam os barracões das escolas de samba.

A paisagem da região – que paulatinamente vai se transformando desde os últimos meses do ano em função dos “ensaios técnicos” das escolas – apresenta seu ápice de pulsação feérica e vida nas noites da segunda e terça-feira de carnaval, dias dedicados aos desfiles do chamado Grupo Especial, formado pelas mais espetaculares Escolas de Samba cariocas. Após o Sábado das Campeãs, no fim de semana seguinte, a região se esvazia e volta aos poucos ao cotidiano anterior, quando o espaço da Passarela do Samba re-elabora sua hierarquia de importância e, de ponto centrípeto do carnaval da cidade, transfigura-se novamente como um inóspito deserto de concreto ombreado com o casario eclético do Catumbi.

As transformações pelas quais transitam os espaços livres do recorte estudado são, portanto, determinantes para o reconhecimento da transitoriedade como uma das principais características do comportamento de utilização. Reside, pois, na indefinição ocasional do caráter dos espaços referidos a melhor condição de se descrevê-los e, conseqüentemente, analisá-los. Ao mesmo tempo, a completa experimentação desses estados mutantes dependerá não só do pragmatismo gráfico das matrizes ou da aplicação das mesmas em mapas. Em outras palavras, para se pontuar e definir cada um desses espaços livres recomenda-se percorrê-los e, principalmente, cruzar os limites que os separam. Mesmo que sejam, conforme visto anteriormente, fronteiras cambiantes e imprecisas.

Estranhamentos

“Assim, nesses olhares estrangeiros, temos relatos que traduzem, além do bem e do mal, as possibilidades múltiplas de narrar uma cidade nos trópicos” (JAGUARIBE, *op. cit.*, p. 180). Esta citação, além de ser a frase que arremata a obra da professora Beatriz Jaguaribe, indica que por meio de experiências de enfrentamento do desconhecido ou, no caso, do embate cultural entre o visitante e a cidade estrangeira criam-se condições para a elaboração de narrativas desarmadas sobre o lugar visitado.

Ao localizar e datar situações de estranhamento a autora constrói um valioso panorama sobre as impressões pessoais de escritores a respeito de seus mundos interiores e dos posicionamentos deles frente ao diferente. Isso se dá basicamente pela análise das relações que se estabelecem em lugares-metáforas, tais como a escola repressiva, o hospício e o salão aristocrático do século XIX, a casa modernista isolada da cidade, os prédios do modernismo pretérito, as torres da Avenida das Américas e o mundo virtual contemporâneo. Em última instância, essas imagens levam a considerações importantes a serem amadurecidas a respeito dos habitantes das cidades e seus diálogos com a arquitetura, a rua e a paisagem.

Entre várias leituras, destaca-se como fundamental a compreensão, permitida pela intermediação do texto, a respeito das relações entre as condições, sejam elas psicológicas ou físicas, do que se considera público ou privado. A leitura da obra instiga a pesquisa sobre a fronteira entre os mundos particulares e coletivos e indica caminhos possíveis para a identificação de fronteiras, linhas de demarcação entre lugares ou, em nosso caso, entre os espaços livres configurados pela Passarela do Samba e seu entorno. O texto aponta, enfim, para a situação em que se concretiza o final do conforto e o início do incômodo provocado pelo estranhamento.

O reconhecimento dessa linha divisória entre realidades diferentes que, no ato da análise gráfica ou da atitude projetual realiza-se facilmente através de um simples traço, recobre-se de sutilezas psicológicas quando o mesmo se desdobra tridimensionalmente. Isso acontece porque como limite físico ou visual, a linha configura-se como o limiar entre espaços quase sempre antagônicos, seja pelos contrastes marcados pelas transposições dos sentidos, seja pelas alterações de estados psicológicos daqueles que se encorajam a cruzar as soleiras entre os lugares.

No aprofundamento das argumentações ampliam-se também os campos de análise a respeito das transitoriedades das fronteiras, quando da possibilidade de identificação das mesmas em sua condição de limite complacente, dependendo de propostas específicas de desenhos, usos e temporalidades, como no caso da Passarela do Samba.

Ao relacionarem-se as intenções argumentativas da autora com aquelas a que se propõem as conseqüentes discussões aqui apresentadas conclui-se que, entre outras contribuições, a obra estimula o leitor a perceber que a perda da capacidade de se relacionar-se com o mundo externo tornou-se um sintoma perverso das cidades contemporâneas, principalmente naquelas onde são gerados contrastes sociais muito intensos. Isso se dá a partir do momento em que cada vez menos se processam exercícios de estranhamento. Nessas novas urbanidades presencia-se a proliferação de tíbios espaços semi-públicos e semi-privados em detrimento dos provocadores enfrentamentos promovidos pela crueza das transposições entre os espaços públicos e privados.

Se aqui, por meio da investigação sobre as relações entre espaços e suas linhas limítrofes, a arquitetura para o carnaval apresentou-se como instrumento mediador de discussões sobre a riqueza cultural que se experimenta nas paisagens mutantes centradas na Passarela do Samba, creio que consegui atingir os objetivos propostos pelos desafios do trabalho.

Ao fim da análise realizada, enfim, pode-se considerar que o sistema de espaços urbanos estudado caracteriza-se como uma estrutura na qual cruzar fronteiras significa aprofundar-se em sua efetiva apreensão. Para compreendê-lo é necessário transitar entre a escuridão da concentração e da dispersão[99] e a ofuscante Rua Marquês de Sapucaí, onde evolui o desfile carnavalesco; precisa-se sentir o contraste entre o burburinho dos arredores da passarela e a batucada ensurdecedora das baterias; é primordial, enfim que em dias sem festa, após um despretensioso passeio pelas singelas ruas do Catumbi, depare-se subitamente com a espacialidade monumental e silenciosa do deserto de concreto da Passarela do Samba.

[99] A concentração no desfile de Escolas de Samba é descrito como sendo o espaço onde as alas se organizam para em seguida desfilarem na avenida e a dispersão refere-se ao espaço de dissipação do desfile, ao final do percurso.

O ato de cruzar fronteiras e enfrentar diversidades resume, portanto, o que se espera na busca de possíveis soluções para o uma cidade mais humana.

CAPÍTULO 12

EFEMERIDADE E PERMANÊNCIA

Todas as experimentações estéticas que ocorrem entre os homens, o espetáculo carnavalesco e a Passarela do Samba pertencem a um conjunto de emissões, sensações, recepções e respostas ao nível do corpo e da mente que elaboram objetos reais e ideais muito semelhantes àqueles presentes nas relações homem x espaço x tempo que se dão nos espaços arquitetônicos teatrais. Isso se dá porque tanto na Passarela do Samba quanto nos teatros há um permanente diálogo entre a realidade material da arquitetura e a realidade imaterial do espetáculo.

O espaço carnavalesco – e teatral – comporta-se como uma arena dicotômica onde oposições e aproximações arquitetônicas e cenográficas se enfrentam no mesmo espaço, porém denotando tempos diferenciados. Nos momentos em que o desfile se realiza, ocorre um afrouxamento da noção de permanência do espaço arquitetônico, que se reintegra no momento em que a festa termina, ou seja, a arquitetura monumental da Passarela do Samba mostra-se cada vez mais presente à medida que se afasta da temporalidade do carnaval.

A natureza do espetáculo revela uma "presença irrecorrível" porque é efêmera, enquanto a natureza da arquitetura, por sua materialidade, denota uma "presença revisitável" (CARON, 1994, p. 36). Assim sendo, "no ato cênico a arquitetura desaparece. [...] Ela existe enquanto espaço da imagem, antes e depois do ato, assumindo durante o espetáculo o caráter de caixa preta." (*Id. ibid.*)

O ente que intermedeia a tangibilidade do carnaval, ou seja, que tem o dom para aprisionar no espaço da arquitetura o tempo do espetáculo é o rito, em função dos renascimentos e mortes sazonais e das repetições dos atos que caracterizam o seu mito.

No teatro, assim como na Passarela do Samba, o espetáculo "não é patrimonial" porque "não permanece como documento de si mesmo" (*Id. ibid.*, p. 39), ao contrário da arquitetura, cuja tectônica é suporte da imagem – simbólica, estética, histórica – e por isso, importante para a salvaguarda do patrimônio. Como citado anteriormente,

“a matéria se mostra como ‘aquilo que serve à epifania da imagem’” (BRANDI, *op. cit*, p.36).

Os estados transitórios da forma arquitetônica da Passarela do Samba e do carnaval mostram-se, possuidores da mesma contradição fundamental que ocorre entre o espaço cenográfico e o espaço teatral, pois também “não são superponíveis, quando um se manifesta, o outro se desvanece” (CARON, *op. cit.*, p. 72).

Jorge O. Caron afirma também que “o desafio e o tributo imposto à arquitetura pelo espetáculo de teatro aparecem, certamente, neste viés: aquilo que ela cede ao entrar no território dele e o desafio dos limites que ele impõe ao elenco de linguagens dela.” (*Id. Ibid.*)

Assim como as fronteiras materiais e imateriais que se encontram presentes no espaço da Passarela do Samba e do seu entorno, os estados de permanência e efemeridade do espetáculo e da arquitetura determinam a natureza estética das experimentações realizadas por produtores, consumidores, mercadores e proprietários e, por conseguinte, os induzem a agregar valores diferenciados à obra de arte de Oscar Niemeyer.

Todo o sentido de história e estética resumido na Passarela do Samba justifica a unicidade desta forma arquitetônica, que, como tantos outros ícones, são oferecidos pelo Rio de Janeiro ao resto do país e ao mundo.

Tanto é que, embora tenha sido construída para o carnaval das Escolas de Samba, a passarela da Sapucaí, ao incorporar um alargamento ao redor de uma elevação em formato de palco, cedeu à cidade do Rio de Janeiro um espaço para grandes eventos, que é utilizado ao longo de todo ano. Na *Praça da Apoteose* ocorrem inúmeras apresentações artísticas, esportivas, cívicas e religiosas, tais como shows musicais, óperas, cultos, festas juninas e natalinas, etc. A Passarela do Samba, suas arquibancadas e seu arco triunfal foram escolhidos para abrigar a Maratona e as competições de Arco e Flecha nos Jogos Olímpicos de 2016, de acordo com o planejamento do Comitê Olímpico Brasileiro (COB). Além de tudo, lota seus espaços carnavalescamente nos ensaios técnicos que as Escolas de Samba promovem nas semanas que antecedem o desfile oficial.

Por essas e por outras o modelo carioca de espaço festivo – e o também carnaval das Escolas de Samba – repete-se por todo o Brasil através de cópias e adaptações (***figura 39***), cuja multiplicação reforça a unicidade e o caráter intransferível das peculiaridades do samba carioca e de seu lugar histórico e geográfico. Do mesmo

modo que as visões arquitetônicas e carnavalescas de Oscar Niemeyer, refletidas na materialidade da Passarela do Samba.

figura 39: Imagens de alguns sambódromos brasileiros. Na sequência: Macapá (MA), Manaus (AM), Paulínia (SP) e São Paulo (SP). Fontes: <http://www.paulinia.sp.gov.br/turismo.php?index=brasil_500>; . <http://jessy-helo-rbd.nireblog.com/> e <http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,sambodromos-e-alegorias-recebem-retoques-antes-do-carnaval,327018,0.htm>. Acesso em 11 de agosto de 2009

CONCLUSÃO

TEMPO, ESPAÇO E LUGAR

Em todos os objetos de investigação que foram utilizados durante o processo de preparação deste trabalho – livros, artigos, jornais, matérias televisivas, entrevistas, etc. – as questões ao carnaval e a arquitetura da Passarela do Samba apresentaram-se conceitualmente por meio de um fator patente: tanto a festa quanto a passarela se estabelecem como experimentos científicos caracterizados por serem referências de pontos de contato entre dicotomias de tempo e espaço.

O carnaval se mostra em função de um calendário de eterno retorno e necessita de espaço(s) específico(s) para sua epifania. A Passarela do Samba existe espacialmente e altera sua condição arquitetônica em função do momento temporal em que é experimentada. Ora é monumento, ora é passarela.

As transposições entre as configurações que se antagonizam são pontualmente localizáveis porque os limites estipulados pelo calendário e pelas barreiras urbanas, paisagísticas e arquitetônicas, sejam estas físicas ou visuais, são muito claros.

E desse modo, localizando esses pontos de inflexão, caracterizando e analisando as diferenças temporais e espaciais entre os contextos que se acareiam na fronteira, os argumentos deste texto puderam ser construídos.

O trabalho foi iniciado demonstrando como os espaços livres urbanos do Rio de Janeiro foram sendo ocupados pelo carnaval ao longo de dois séculos e de que modo a festa foi se moldando à sociedade e aos interstícios da cidade, de acordo com as condições geométricas disponíveis. Isto só ocorreu porque essa ousadia festiva que invade ruas, praças e avenidas é fruto de uma subversão comportamental que se revela em função de uma temporalidade explícita, assentada em quatro dias específicos, anualmente. Ou seja, o espaço urbano se submete à transgressão temporal modificando-se em sua aparência – vide as decorações carnavalescas – e sua territorialidade, pois também para as subversões permitidas há que se guardar um espaço claramente determinado.

As várias propostas de ocupação da cidade pela festa culminaram na consolidação cultural da modalidade carnavalesca denominada Escola de Samba, criada no bairro do Estácio em 1928 e também, em 1984, na decisão governamental de se construir um espaço exclusivo para essa manifestação. Com base nessa atitude, contratou-se um arquiteto icônico, Oscar Niemeyer, para a realização do projeto da passarela definitiva.

Por meio da proposta de Niemeyer, desta vez a cidade se moldou ao carnaval – e não o contrário – e o espaço permanente no tempo substituiu os tempos festivos ocasionais do espaço urbano.

A explicação do processo de gestação e construção da Passarela do Samba demonstrou também que o fazer arquitetônico se resolve pelas mãos do arquiteto, ao interpretar ao seu modo toda a dimensão humana envolvida no episódio, histórica e geograficamente definido. Por essa razão, identifica-se na passarela do *Socialismo Moreno* de Niemeyer não só o seu repertório formal e imagético, revelado nas curvas e no arco do museu, mas também a praça de Darcy; a robustez da Engenharia; a assimetria imposta pela fábrica da Brahma; a ocupação da *geral* pelas cadeiras de pista; o desacerto logístico da concentração dos desfiles na Presidente Vargas, perpendicular ao eixo da passarela; a ausência de decoração carnavalesca; os fantasmas do Mangal de São Diogo representados pela presença subterrânea do Rio Papa-Couve; a geografia oculta da Pequena África e a linearidade secular dos carnavais cariocas de todos os tempos.

O sistema subliminar que estrutura o fenômeno da criação arquitetônica e que esclarece a geração coletiva da forma da Passarela do Samba pôde ser comprovado por meio de representação gráfica que localiza realidades, idealizações, teoria e prática, integralmente imbricadas nos vários tempos/espaços do processo – diagnóstico, estudo preliminar, projeto executivo e obra – e que por sua vez estão pontuados por transpasses específicos: programa, anteprojeto, contrato de obra e edifício. Como foi dito, a esse enredamento de sub-fenômenos, acoplam-se forças periféricas e nucleares determinantes para o objeto final do processo: respectivamente, as relações interpessoais dos agentes que gravitam o sistema e o repertório tipológico do arquiteto.

Ainda referindo-se ao sistema, contribuem para a materialização do edifício, duas outras forças: as condições históricas e geográficas do contexto onde o mesmo é implantado e as dicotomias criativas entre a *forma-mophé* (aparência exterior) e a

forma-ideia (estrutura intrínseca) que se quer determinar. Assim sendo, o fato de localizar-se no Centro, no vale geográfico da Praça Onze e na derradeira rua urbana que recebeu o carnaval das Escolas de Samba legitima a forma da passarela da Sapucaí como um desdobramento temporal do lugar cultural do samba carioca.

Revelada no fim do processo criativo do arquiteto, a forma arquitetônica submete-se então às experimentações humanas. Neste ponto todos os requerimentos esperados pelo programa arquitetônico serão comprovados, aprovados e/ou negados pelo uso dos espaços propostos. A partir do momento em que o edifício é inaugurado, toda a *différence* desconstrutivista de Jacques Derrida se estabelece por meio das experimentações estéticas dos usuários, entrelaçando-se com o espaço da arquitetura. Tal qual o leitor diante de um texto que pode ser lido pragmaticamente ou nas entrelinhas. Desse modo, mediante a uma sintaxe de espaços e tempos, histórias são construídas a partir de memórias, matéria e imagens.

O homem – sambista, carnavalesco, intelectual, jurado, estudante, político, turista, jornalista, acadêmico – portanto, ao identificar seus reflexos na forma arquitetônica da Passarela do Samba, imprime em sua interpretação humana as metamorfoses imagéticas construídas por sua individualidade e pela presença temporal da passarela. Esse fenômeno antropológico e arquitetônico se esclarece na passarela da Sapucaí, como será visto em seguida, em função do tempo, do espaço e do lugar do carnaval das Escolas de Samba.

O filósofo Michel de Certeau, em sua *Invenção do cotidiano* (1998) não opõe o tempo ao espaço. Um dos que o faz, tratando especificamente da antropologia do carnaval, é Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti em artigo intitulado *Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares* (2003). O filósofo apresenta, também com base na fenomenologia carnavalesca, outra dicotomia importante para as conclusões deste trabalho: o espaço em oposição ao lugar.

Tempo, espaço e lugar explicam as subversões do carnaval e ajudam a esclarecer também as metamorfoses pelas quais a arquitetura da Passarela do Samba se mostra ao Rio de Janeiro e ao mundo.

Os referidos estados dicotômicos, seja do cotidiano medido pelo comportamento humano, seja aquele estabelecido pelo espaço da arquitetura, ocorrem não somente em função das oposições, mas claramente por causa das demarcações ou fronteiras.

De Certeau aponta o paradoxo da fronteira: “criados por contatos, os pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns” (DE CERTEAU, *op. cit.*, p.213). O filósofo está se referindo à linha de transposição existente entre o espaço antropológico e o espaço geométrico, ou seja, entre o que ele chama de *espaço* e *lugar*. Segundo De Certeau, o primeiro realiza-se pelo sentido do movimento e o segundo, por ser estático. O espaço pode ser descrito também como uma “série discursiva de operações”, e o lugar, como uma “descrição redutora totalizante das observações” (*id., ibid.*, p. 204) ou simplesmente conceituados pelas imagens de *percurso* ou *mapa*, respectivamente, pois em oposição à ordem que o lugar determina, encontra-se a desordem do espaço, porque enquanto um – o lugar – estabelece o símbolo, o ícone ou o monumento, o outro – o espaço – desestrutura o cotidiano pela ação, pelas operações e pelos vetores. Por isso o espaço se refere diretamente ao homem e o lugar, aos objetos. O lugar, portanto, transforma-se em espaço através do movimento humano e por outro lado, quando se esvazia, o espaço volta a ser lugar. Segundo De Certeau, “o espaço é um lugar praticado” (*id., ibid.*, p. 202).

A clarificação do ponto de contato entre o espaço e o lugar – em nosso caso, entre o carnaval e a Passarela do Samba – dos desfiles de Escolas de Samba se dá em função do tempo, que pertence a um ritual de

> *festas profanas imersas no calendário cristão católico, de onde extraem um plano importante de seu sentido cosmológico. [...]*
> *É sempre afirmação da carne, do aqui, do agora, do que já vai se acabar e, por isso mesmo, afirma a pura duração, esgotando-se em excessos múltiplos por oposição à mortificação, á penitência, à culpa e ao desejo de redenção na eternidade.* (CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 92 e 93)

Esse tempo que corre rápido e tem data para começar e acabar – e no qual a emoção é mais presente que a razão e por isso deve ser exacerbada – delimita também o espaço carnavalesco, que por sua vez se define pelo movimento que ocorre nos lugares definidos geometricamente pelo desenho urbano e pelas passarelas construídas, sejam elas provisórias ou permanentes.

> *Por isso, aquele tempo que passa de maneira irremediável se torna também um tempo que, enquanto dura, não quer acabar. O desfile é, inicialmente, um fragmento de espaço a ser preenchido por um fluxo de tempo; graças ao jogo sinestésico entre visão e audição, os termos dessa equação tornam-se intercambiáveis. Tempo que embora não queira passar, passa e muda, mas retorna sempre, ainda que diferente, "no ano que vem". Pedaço de espaço idêntico e neutro a ser percorrido por vários contentores, que cedem lugar um ao outro. Estamos no centro da cidade, mas a passarela propriamente dita não tem centro, é linha.* (*id. ibid.*, p. 96)

Entre as fronteiras do calendário, portanto, o lugar do carnaval – determinado pela forma arquitetônica da Passarela do Samba – cede sua espacialidade para a festa das Escolas de Samba por meio da transposição das fronteiras realizadas pela monumentalidade simbólica da construção. O carnaval, por sua vez, desmonta o símbolo e se impõe, dando "objetividade à alteridade. [..] Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para o seu outro" (DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 215)

O carnaval, como fenômeno transgressor do mundo ordinário, se posta como o agente calibrador das metamorfoses as quais a Passarela do Samba vivencia. As muitas máscaras desta forma arquitetônica revelam-se, sazonalmente, ora como espaço contentor do espetáculo de Momo, ora como lugar monumental das linhas e curvas de Oscar Niemeyer.

Portanto, entre os traços geométricos da rua reformada da arquitetura, o arquiteto encerra anualmente o tempo dos desfiles da forma carnavalesca, e ao mesmo tempo explicita um monumento que anuncia ao mundo o carnaval carioca como um dos maiores espetáculos da Terra.

Niterói, primavera de 2009

Referências Bibliográficas

MONOGRAFIA NO TODO

ABREU, Maurício. Evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1997

ANDRADE, Rubens e TÂNGARI, Vera. A Praça da República e seus aspectos morfológicos no desenho da paisagem de Belém In Paisagem Ambiente, nº 16. São Paulo: FAUUSP, 2002

ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talhas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1996

_____, Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro: plantas, fachadas e volumes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1999

ARGAN, Giulio Carlo. Sobre a tipologia em arquitetura In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agendapara a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993

BARREIROS, Eduardo Canabrava. Atlas da evolução urbana do Rio de Janeiro: 1565 - 1965. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1965

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. De novo, com Machado: proposta de leitura fenomenológica. Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários – volume 2, 2002. Disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa/g-pdf/vol2/v2_MAJOB.pdf>. Acesso em 23 de setembro de 2007

_____, O pós-estruturalismo em duas vertentes de interpretação. Cadernos do IX Congresso Nacional de Lingüística e Filologia – volume IX, nº3, 2005. Disponível em <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/3/08.htm>. Acesso em 22 de setembro de 2007

BOTEY I GOMEZ, Josep Maria. Oscar Niemeyer. Barcelona: Fundació Caixa de Barcelona, 1990

BRANDÃO, Luis Alberto. Ficções iserianas. In BRANDÃO, Luis Alberto (org.). Transgressões à obra de Wolfgang Iser – Cadernos de Pesquisa NAPq/FALE/UFMG – nº42, novembro de 2003

Disponível em <www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/cad42.doc>. Acesso em 30 de setembro de 2007

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A formação do homem moderno vista através da arquitetura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999

_____, A crítica da forma na Arquitetura Interpretar Arquitetura: Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, nº 6, vol. 5, maio de 2004. Disponível em <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>. Acesso em 13 de julho de 2007

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004

Calendário 2009 UFRJ, Coordenadoria de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, s.d.

Carnaval de 2005.

Disponível em <http://www.marcoscosta.fot.br/carnaval2005/rj/index.html> Acesso em 05 de agosto de 2007

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 1994

_____, O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999

_____, Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares In Religião e performance ou as performances das religiões brasileiras. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007

Civic Architecture and Urban Form. Artigo nº 27 – ISUF 2007 – cópia impressa, 2007

Coleção Iconografia do Carnaval – Tempos de bambas: o carnaval Segundo o traço de Alfredo Herculano. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983

COARACY, Vivaldo. Memórias da Cidade do Rio de Janeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988

COLQUHOUN, Alan. Tipologia e metodologia de projeto In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006

COSTA, Haroldo. 100 anos de carnaval no Rio de Janeiro. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001

CORRÊA, Paulo Roberto. O programa de necessidades. Aedificandi – Revista de Arquitetura e Construção, volume I, número 1. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. Disponível em http://www.aedificandi.com.br/aedificandi/N%C3%BAmero%201/1_artigo_programa_de_necessidades.pdf. Acesso em 31/07/2009

CHING, Francis D.K. Arquitetura, forma, espaço e ordem. São Paulo: Martins Fontes, 1998

CUNHA, Maria Clementina Pereira Cunha. Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

CRULS, Gastão. Aparência do Rio de Janeiro – vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965

CUNHA, Maria Clementina Pereira Cunha. Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

DA MATTA, Roberto. Carnaval, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983

_____, O que faz o brasil, Brasil?. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

_____, Casa, Rua e Outro Mundo: reflexões sobre o espaço e a sociedade In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – nº 19. Rio de Janeiro:IPHAN, 1984

DE CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano: 1- Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994

EAGLETON, Terry. A ideologia da estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993

EFEGÊ, Jota. Figuras e coisas do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Funarte, 1982

EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac Naify, EVERS,

Bernd. Prefácio In Teoria da arquitectura: do Renascimento aos nossos dias. Colônia: Taschen, 2003

Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer. In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006

EVERS, Bernd. Prefácio In Teoria da arquitectura: do Renascimento aos nossos dias. Colônia: Taschen, 2003

FEARN, Nicholas. Aprendendo a filosofar em 25 lições: do poço de Tales à desconstrução de Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados, Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa – 3ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

FERREIRA, Felipe. Inventando carnavais: o surgimento do Carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005

FERREZ, Gilberto. O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d.

FRIDMAN, Fania. Paisagem estrangeira: memórias de um bairro judeu no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007

GLOSSÁRIO. Disponível em <http://www.emportugal.com/in/icone/glossario.htm>. Acesso em 12 de julho de 2007

GERSON, Brasil. História das ruas do Rio de Janeiro. – 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Souza

GOMES, Danilo. Uma rua chamada Ouvidor. Rio de Janeiro: Fundação Rio – Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1980

GONZÁLEZ, Guadalupe Salazar. Programa arquitectural como conceptualización y preconfiguración del proyecto arquitectónico. Revista Asinea / año 10, XVII edición, México, noviembre del 2000

GOOGLE EARTH. Disponível em <http://earth.google.com>. Acessos em 25 de julho de 2007 e 28 de julho de 2008

GUIMARAENS, Cêça. Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002

HOLANDA, Frederico de. O espaço de exceção. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002

HOUAISS, Antônio (org.). Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa – Versão 1.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001

Ismael Silva.
Disponível em <http://www.mpbnet.com.br/musicos/ismael.silva/index.html>. Acesso em 23 de julho de 2007

JACQUES, Paola Berestein (org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

JAGUARIBE, Beatriz. Fins de século: cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

KAPP, Silke. Forma na arquitetura: um palimpsesto Interpretar Arquitetura: Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo, nº 6, vol. 5, maio de 2004. Disponível em <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia/>. Acesso em 13 de julho de 2007

KATINSKY, Julio Roberto. Preliminares a um estudo futuro de Vitrúvio In Vitrúvio: Da Arquitetura. São Paulo: Hucitec; Fundação Para a Pesquisa Ambiental, 1999

LAMAS, José Manuel Ressano Garcia. Morfologia Urbana e Desenho da Cidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000

LEVI, Rino. Evolução da arquitetura portal Vitruvius – documento. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/rino01.asp>. Acesso em 13 de julho de 2007

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997

MACEDO, Silvio Doares. Produção da paisagem urbana contemporânea brasileira no final do século 20 In Paisagem Ambiente, nº 14. São Paulo: FAUUSP, 2001

MAGGIE, Yvonne. Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

MATEUS, Paula. O fim da arte e a dissolução dos ideais revolucionários Intelectu, nº 11, novembro de 2005. Disponível em <http://www.intelectu.com/arquivo.html>. Acesso em 20 de julho de 2007

MARTINEZ, Alfonso Corona. Ensaio sobre o projeto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000

MONTANER, Josep Maria. As formas do século XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002

MORAES, Eneida. História do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Record, 1987

MOURA, Roberto M. Carnaval: da redentora à Praça do Apocalipse. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986

NEEDELL, Jeffrey D. Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006

NIEMEYER, Oscar. A Forma na Arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, 1978

_____, [Passarela do Samba]. Revista do Brasil, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1984

_____, SUSSEKIND, J.C. A Passarela do Samba. Módulo, Rio de Janeiro, n.78, dez. 1983

NOSSO SÉCULO 1900/1910: a Era dos Bacharéis. São Paulo, 1980

PATETTA, Luciano. Historia de la arquitectura: antologia crítica. Madrid: Hermann Blume, 1984

PECHMAN, Robert Moses. Cidades estreitamente vigiadas – o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002

PELLEGRINO, Paulo Renato Mesquita. A ecologia da paisagem In: Paisagem Ambiente, nº 9. São Paulo: FAUUSP, 1996

PENTEADO, Hélio, coord. Oscar Niemeyer. São Paulo: Almed, 1985Pelo Telefone. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pelo_Telefone>. Acesso em 22 de julho de 2007

PINHEIRO, Augusto Ivan. Sambódromo, será que a discussão é esta mesmo? Rio de Janeiro: Artigo datilografado, s. d.

Plan de la Ville Rio de Janeiro, 1904.
Disponível em <http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>. Acesso em 23 de junho de 2007

Planta cadastral do Centro, Rio de Janeiro – cópia em arquivo digital. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, s.d.

Planta da Cidade – Ryo de Janeyro – Capital dos Estados do Brazil, 1769. Disponível em <http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>. Acesso em 23 de junho de 2007

PULS, Maurício Mattos. Arquitetura e filosofia. São Paulo: Annablume, 2006

PUPPI, Lionello. A arquitetura de Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Revan, 1988

QUEIROZ, Maria Isaura. Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1992

REIS FILHO, Nestor Goulart. Notas Sobre o Urbanismo no Brasil – Primeira parte: período colonial In: Cadernos de Pesquisa do LAP – volume 8. São Paulo: FAUUSP, 1995.

_____, Notas Sobre o Urbanismo no Brasil – Segunda parte: séculos XIX e XX In: Cadernos de Pesquisa do LAP – volume 9. São Paulo: FAUUSP, 1995

_____, Quadro da Arquitetura no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

REVISTA SEAERJ. Rio de Janeiro: SEAERJ – Edição Especial, 1984

RIO DE JANEIRO (Estado), Rio de Janeiro (Prefeitura). Passarela do Samba. Rio de Janeiro: Avenir, s.d.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. Reflexo das luzes na Terra do Sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência: 1808 – 1831. São Paulo: ProEditores, 2000

SAMBÓDROMO. Projeto, São Paulo, n.117, p.D27, dez.1988. Caderno Arquitetura no Brasil/Anos 80: Região Sudeste

SANTANA, Ethel Pinheiro e TÂNGARI, Vera. Espaço arquitetônico x apropriação: estudo de caso no Centro do Rio de Janeiro – Largo da Carioca e Rua Uruguaiana In Paisagem Ambiente, nº 17. São Paulo: FAUUSP, 2003

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos (org.). Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. São Paulo: Projeto, 1985

SANTOS, Nilton Silva dos. A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e riots do Rio In: História da vida privada no Brasil – vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

_____, O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso In: História da vida privada no Brasil – vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

SISSON, Rachel. Marcos históricos e estruturas espaciais In: AB – Arquitetura Brasileira, nº. 17, 1985

_____, Marcos históricos e configurações espaciais – Um estudo de caso: os centros do Rio de Janeiro In: Arquitetura Revista, nº. 4. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 1986

_____, Rio de Janeiro, 1875 – 1945: The Shaping of a New Urban Order In: DAPA, 1996

STRATHERN, Paul. Derrida em 90 minutos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002

VIDLER, Anthony. A terceira tipologia In NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965 – 1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006

TÂNGARI, Vera Regina. Os modelos de modernização da paisagem na Zona Norte do Rio de Janeiro In Paisagem Ambiente, nº 14. São Paulo: FAUUSP, 2001

TAVEIRA, Alberto e JUNQUEIRA, Eulália. Memória da destruição: Rio – uma história que se perdeu. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – Secretaria das Culturas – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2002

THOENES, Christof. Introdução In Teoria da arquitectura: do Renascimento aos nossos dias. Colônia: Taschen, 2003

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2002

XAVIER, Alberto, BRITO, Alfredo e NOBRE, Ana Luiza. Arquitetura moderna no Rio de Janeiro. São Paulo: Pini; Fundação Vilanova Artigas; Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991

TESES E DISSERTAÇÕES

CARDOSO, Ricardo José Brügger. Espaço cênico – espaço urbano: a relação entre os espaços das artes cênicas e os espaços públicos da cidade. 2000. 200 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000

CARON, Jorge O. O território do espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral. 1994. 249 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994

CENIQUEL, Mario. A prática arquitetônica como forma de elaboração de uma crítica arquitetônica. 1990. 125 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990

_____, Affonso Eduardo Reidy: ordem, lugar e sentido. 1996. 227 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996

FIGUEIREDO, Guilherme Araujo de. A morfologia dos espaços públicos de carnaval do Rio de Janeiro. 2003. 163 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003

GUIMARÃES, Helenise. Carnavalesco, o profissional que faz escola no Carnaval Carioca. 1992. 321 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992

_____, A batalha das decorações: a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006

NOGUEIRA, Mauro Neves. Da análise ao projeto: elementos invariantes da qualidade do edifício. 2005. 414 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005

DOCUMENTOS *ON LINE*

<http://www.brazilbrazil.com/riomaps.html>. Acesso em23 de junho de 2007

<http://www.pacc.ufrj.br/nucleo. php>. Acesso em 30 de julho de 2009

<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero14/terceiramargem14.pdf> Acesso em 30 de julho de 2009

<http://www.estacio.br/_cursos/politecnico/gestao_carnaval/default.asp>. Acesso em 30 de julho de 2009

<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=02028022EOV5GQ>. Acesso em 30 de julho de 2009

<http://www.olobo.net/index.php?pg=colunistas&id=173>. Acesso em 31 de julho de 2009

<http://www.aedificandi.com.br/aedificandi/N%C3%BAmero%201/1_artigo_programa_de_necessidades.pdf>. Acesso em 31 de julho de 2009

<http://www.designbuild-network.com/projects/wembley/>. Acesso em 08 de agosto de 2009

<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67580-8.asp>. Acesso em 08 de agosto de 2009

<http://www.trekearth.com/gallery/South_America/Brazil/Center-West/Distrito_Federal/Brazilia/photo175044.htm>. Acesso em 08 de agosto de 2009

<http://architettura.dada.net/image/festival/2000/en/works/2000167.htm>. Acesso em 08 de agosto de 2009

<http://www.revistaau.com.br/cViewer/edicao.asp?ed=165&p=63>. Acesso em 08 de agosto de 2009

<http://www.todoarquitectura.com/v2/base_resultados.asp?bus=Jaime+Fernando+Cruz+Berm%FAdez+>. Acesso em 10 de agosto de 2009

<http://www.paulinia.sp.gov.br/turismo.php?index=brasil_500>. Acesso em 11 de agosto de 2009

<http://jessy-helo-rbd.nireblog.com/>. Acesso em 11 de agosto de 2009

<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,sambodromos-e-alegorias-recebem-retoques-antes-do-carnaval,327018,0.htm>. Acesso em 11 de agosto de 2009

<http://ciep-rbm-362.blogspot.com/>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_28ago1980.htm>. Acesso em 09 de novembro de 2009.

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=284MEM001>. Acesso em 09 de novembro de 2009.

<http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_14091983.shtml>. Acesso em 09 de novembro de 2009.

<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=Amaury+J%F3rio>. Acesso em 09 de novembro de 2009.

<http://spintravel.blogtv.com.pt/saopaulo?p=6&ID_TAG=0&idBlog=83>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://www.pbase.com/andremendonca/image/65494630&exif=Y>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://banco.agenciaoglobo.com.br/Pages/DetalheDaImagem/?idimagem=20283>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://architettura.supereva.com/image/festival/2000/en/works/2000167.htm>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://www.educatorium.com/projetos/projetos_int.php?id_projetos=42>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://arquitetandonanet.blogspot.com/2009/03/projeto-de-oscar-niemeyer-e-o-maracana.html>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Louis_Gateway_Arch.jpg>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://www.hmsf.org/exhibits/interama/interama-2-3.htm>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://www.ucb.br/i2ts2007/brasilia.html>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://www.wembleystadium.com/buildingwembley/photodiary/june2005/arch.htm>. Acesso em 14 de novembro de 2009

<http://extra.globo.com/rio/materias/2007/09/04/297595890.asp>. Acesso em 14 de novembro de 2009

PERIÓDICOS

Jornal do Brasil, edições de 01 de setembro a 15 de outubro de 1983. Disponíveis em microfilmes do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil

Revista Veja, edições nºs 784 (14 de setembro de 1983) a 788 (12 de outubro de 1983 e nºs 807 (22 de fevereiro de 1984) a 810 (14 de março de 1984). Disponíveis em < http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em outubro de 2009