



TERRITÓRIO DO SAMBA: NARRATIVAS SOBRE O SAMBÓDROMO DO RIO DE JANEIRO NA VOZ DOS SAMBISTAS

Lucas Medeiros da Silva¹

RESUMO

Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro, popularmente conhecida como Sambódromo, foi inaugurada em 1984 com uma estrutura monumental, concebida como o espaço que abrigaria de forma definitiva os desfiles das escolas de Samba. No entanto, em função de pontos de tensão entre o poder público, que conduziu o projeto e as obras, a forma como os sambistas receberam o equipamento acabou impactada por disputas e conflitos. Partindo desta afirmativa e alicerçado nos princípios e conceitos da paisagem simbólica e da geografia da música, esta pesquisa busca compreender a forma como os sambistas significam este espaço, fazendo uma análise discursiva da forma como o sambódromo recebe camadas de significados dos agentes produtores desta manifestação através dos seus sambas enredos. Para tal, foram escolhidas duas obras: “Das Arquibancadas Ao Camarote Nº1: Um ‘Grande Rio’ de Emoção na Apoteose do Seu Coração”, da Grande Rio (2010), e “O Samba Sambou”, da São Clemente (1990, reeditado em 20019), que trazem duas narrativas distintas sobre o mesmo espaço físico.

Palavras-chave: Paisagem Simbólica, Geografia e Música, Sambódromo, Samba de enredo.

ABSTRACT

Designed by architect Oscar Niemeyer, the Professor Darcy Ribeiro Samba Walkway, popularly known as the Sambódromo, opened in 1984 as a monumental structure, conceived as the permanent venue for the samba school parades. However, due to tensions between the government, which oversaw the project and the construction, the way samba dancers received the equipment was impacted by disputes and conflicts. Based on this assertion and grounded in the principles and concepts of symbolic landscape and the geography of music, this research seeks to understand how samba dancers signify this space, conducting a discursive analysis of how the Sambadrome receives layers of meaning from the agents who produce this event through their samba enredos. For this purpose, two works were chosen: “Das Arquibancadas ao Camarote Nº1: Um Grande Rio de Emoção na Apoteose do Seu Coração” by Grande Rio (2010), and “O Samba Sambou”, by São Clemente (1990, reissued in 20019), which bring two distinct narratives about the same physical space.

Keywords: Symbolic landscap, Geography and Music, Sambódromo, Samba de enredo.

INTRODUÇÃO

Uma convergência de fatores foi determinante para a construção de um palco fixo para os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. O principal deles, o grande custo e a demora para a montagem e desmontagem das estruturas moveis das arquibancadas. Isso porque apenas quatro meses do ano a cidade não experimentava os impactos causados por este movimento,

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade do Rio de Janeiro (PPGEO-UERJ).
luemedasil@gmail.com



uma vez que as montagens duravam quatro meses pré-carnaval, enquanto as desmontagens levavam mais quatro meses no pós-carnaval.

É sabida a importância do sambódromo para a projeção nacional e internacional do desfile das escolas de samba. No entanto, durante seu planejamento e construção, muitos conflitos e disputas entre o poderio público e os sambistas impactaram a forma como esse equipamento era significado por esses agentes (CABRAL, 2016).

Dentre os principais motivos, a condução vertical por parte do Governo do Estado, personificado pela figura de Darcy Ribeiro, então Vice-Governador e Secretário de Estado de Cultura, que passou a tomar decisões sobre o futuro dos desfiles, investindo em tentativas de interferir, inclusive no formato já tradicional de desfilar.

Dentre outros, os conflitos envolveram até o nome do equipamento. Conforme aponta CABRAL (2016), o poder público considerou vários: desde “Avenida dos Desfiles”, passando por “Passarela do Samba” e “Sambarela”. No entanto, desde o início, o povo já havia batizado de “Sambódromo”, forma como é chamado até os dias atuais, mesmo que oficialmente carregue o nome de Passarela Professor Darcy Ribeiro².

O veto do vice-governador as tradicionais decorações que enfeitavam todo o percurso do desfile, sob a justificativa de que “decorar a passarela do samba é o mesmo que colocar uma gravata no Cristo Redentor” pois “uma obra de Oscar Niemeyer dispensa decorações” (SANTOS, 2017), também foi um ponto de tensão entre os sambistas e o poder público.

A arquitetura do Sambódromo, que colocava o público mais distante e mais alto, a cerca de cinco metros de altura, tirando o calor humano e tornando os desfiles mais “frios” também foi alvo de crítica dos sambistas. Essa mudança também impactou na acústica, uma vez que entre uma arquibancada e outra, agora há um espaço de cerca de trinta metros. Em entrevista ao Roda Viva, Joãozinho Trinta, um dos maiores carnavalescos da história, comentou que:

[...] O sambódromo [...] é um erro arquitetônico porque acho que o Niemeyer nunca pisou em uma escola de samba, nunca desfilou, ele não sabe que o êxito do desfile é desfilar em linha reta: você tem que ter as arquibancadas de um lado e do outro também, em linha reta para que o “crescendo” do desfile vá até o final, e não como acontece lá que é em módulos. Você tem um módulo de 60 metros e um buraco de 30, aí o som vai para o buraco, a própria energia do pessoal cai, porque o desfile é uma troca de energia.

² Jornal do Brasil. Oscar Niemeyer não gosta do nome ‘Sambódromo’. 19 de outubro de 1983. <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/107819?pesq=Sambódromo>.



Outro ponto de tensão envolvendo a arquitetura do Sambódromo foi a Praça da Apoteose, espaço ao fim da passarela onde as arquibancadas são mais recuadas, onde Darcy Ribeiro disse que as escolas deveriam encontrar “um novo modo de desfilar que não fosse o tradicional”³, que futuramente, de acordo os planos de Ribeiro, iria se tornar um novo quesito de avaliação dos desfiles (Apoteose), promovendo um final de desfile ‘apoteótico’ – daí o nome “Praça da Apoteose” (CABRAL, 2016).

Alcione Barreto, baluarte da Mangueira, e Hiram Araújo, ambos agentes do samba, nomeados pela prefeitura para uma comissão de carnaval, são dois exemplos de sambistas críticos a Apoteose. Enquanto Barreto argumentou que a grande quantidade de alegorias atrapalharia a execução, Araújo argumentou que:

A apoteose acabou se tornando um problema a ser solucionado. E, na minha opinião, a única solução seria deixar a escola escoar normalmente. Não pode “dar a voltinha”, não. Senão, esbarra nos “rabos”, os sambistas se atropelando (apud SANTOS, 2017).

Com isso, entendendo que a inauguração do Sambódromo e seus primeiros anos no carnaval carioca foi permeada por esses quatro principais conflitos, que envolve questões artísticas e de afirmação dos sambistas, como o fim das decorações e a batismo do espaço como ‘Sambódromo’, indo de encontro ao que queria o poder público, e técnicas, como a arquitetura e a Praça da Apoteose que interferiam diretamente na forma de desfilar, para este artigo, toma-se como pressuposto o fato de que esses pontos de críticas dos sambistas ao Sambódromo mudaram para outros fatores.

Como forma de investigar a forma como os sambistas significam o Sambódromo, utilizaremos dos conceitos de paisagem simbólica, sobretudo, através dos preceitos estabelecidos pelo geógrafo inglês Denis Cosgrove (1948-2008) que traz a interpretação da paisagem através da descrição, análise contextual e interpretação simbólica (CORRÊA. 2011).

Cosgrove traz a análise discursiva, explorando os discursos e narrativas associados à paisagem, permitindo analisar e compreender as ideologias, os valores e as práticas presentes na paisagem (COSGROVE, 1989). A abordagem da paisagem simbólica de Cosgrove tem amplas aplicações e possibilidades, oferecendo uma estrutura teórica para explorar como as paisagens moldam e são moldadas pela cultura, poder e ideologia.

³ Jornal do Brasil. “Como uma cobra procurando a cauda”. 20 de novembro de 1983. <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/109623?pesq=Samb>.



Alicerçado em preceitos gosgrovianos, este artigo buscará fazer a leitura da paisagem simbólica do Sambódromo do Rio de Janeiro para os sambistas através dos Sambas de Enredo, empregando a análise discursiva através de uma expressão cultural – a música. De quais formas o Sambódromo foi retratado pelos sambistas nos sambas de enredo? Pontos de conflitos e disputas aparecem nas letras? Quais argumentos são utilizados? Quais camadas de significados são depositadas naquela paisagem? – são questões a serem aprofundadas através de conceitos e preceitos da paisagem simbólica e da geografia da música.

Para tal, serão explorados dois sambas enredo e seus respectivos desfiles: “Das Arquibancadas ao Camarote Nº1... Um ‘Grande Rio’ de Emoção na Apoteose do Seu Coração”, da Grande Rio em 2010, que traz uma perspectiva mais comemorativa no aniversário de 25 anos do Sambódromo, e “E o Samba Sambou”, da São Clemente, desfilado originalmente em 1990 e reeditado no carnaval de 2019, que tece críticas ao carnaval pós-Sambódromo.

METODOLOGIA

Ancorada nos fundamentos da Geografia Cultural e com ênfase na noção de paisagem simbólica como categoria analítica central, a presente pesquisa traz um etendimento de que o Sambódromo do Rio de Janeiro não é apenas um espaço físico de relaização dos desfiles das escolas de samba, mas como uma paisagem construída socialmente, cujos significados são construídos, disputados e reafirmado ao longo da história, e neste caso, antecedem a própria existência do Sambódromo, uma vez que ali já existia a Praça Onze, local onde surgiram os desfiles das escolas de samba (VIDAL, 2022).

Isso traz maior complexidade àquela paisagem. Conforme aponta Cosgrove (1989), a ideia de que a paisagem é uma construção cultural, pois tem embutida manifestações, valores, significados e narrativas, ou seja, uma forma de interação entre sociedade espaço, bem como uma forma de interpretação do espaço a partir dos sujeitos. Com isso, essa contextualização histórica desempenha um papel fundamental na compreensão desta paisagem, pois,

Os significados visuais e verbais a ela [a paisagem] agora atribuídos permitem examiná-la como um texto complexo, uma teia de significados, cuja imbricação possui uma complexa história tanto no seu campo material quanto representacional; e o uso dos ambientes passados passa a ser indicador dessa rede simbólica de significações e representações (CARVALHO, 2017).



Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa e interpretativa, com enfoque documental e discursivo. O corpus da pesquisa é composto, sobretudo, pela seleção dos supracitados sambas de enredos que mencionam, tematizam ou simbolizam o sambódromo como lugar, paisagem ou símbolo (DOZENA, 2019).

A pesquisa se caracteriza como uma análise simbólica, cuja intenção é interpretar como o espaço da Passarela dos Desfiles é representado nas letras dos sambas e quais sentidos culturais, afetivos, históricos e políticos estão associados a ele em diferentes contextos temporais e por diferentes agremiações.

A escolha dos sambas de entendo obedece aos seguintes critérios: Presença explícita do Sambódromo da letra, seja por menção direta, ou por evocação simbólica do espaço; diversidade temporal, buscando comparar como o Sambódromo é representado em diferentes momentos históricos e diversidade temática e ideológica, incluindo samba com tom celebrativo e com tom crítico, buscando uma análise mais abrangente.

Por fim, serão realizados os seguintes procedimentos de análise: análise textual e temático, onde uma leitura detalhada das letras dos sambas selecionados será feito, buscando identificar categorias simbólicas atribuídas ao Sambódromo. Serão buscadas expressões recorrentes, metáforas, simbólicas e termos que revelam os modos de significação dos espaços através da forma como ele é nomeado, negado, sentido e narrado. Além disso, será realizada uma análise discursiva, considerando que os sambas de enredo são manifestações artísticas e ideológicas que expressam visões de mundo.

A etapa final consiste na comparação entre os diferentes sambas, afim de identificar as diferentes narrativas e diferentes formas de significar aquele espaço ao longo do tempo, afim de identificar continuidades, rupturas e transformações na forma como os sambistas se apropriam daquele espaço.

REFERENCIAL TEÓRICO

A noção de paisagem ultrapassa, nas ciências humanas, a visão estritamente física ou naturalista. SANTOS (1996) entende a paisagem como, antes de tudo, um registro material da ação humana sobre o espaço, composta por elementos naturais e artificiais, mas também simbólicos, destacando um caráter dinâmico e histórico, fruto da ação transformadora da sociedade. Sendo assim, não é apenas um fundo observável, mas uma construção cultural dotada de significados e símbolos.



Para COSGROVE (1989), é notório que os seres humanos modificam o ambiente ao seu redor, transformando-o e, simultaneamente, se transformam a partir do meio, e conforme trouxe CARVALHO (2017), o geógrafo inglês valoriza significativamente a interação social como uma forma de expressão coletiva, sustentada pela base dos códigos de comunicação. Esses códigos são reconhecidos principalmente como uma forma de expressão simbólica.

A produção e a reprodução da vida material é, necessariamente, uma arte coletiva, mediada na consciência e sustentada através de códigos de comunicação. Esta última é reprodução simbólica. Tais códigos incluem não apenas a linguagem em seu sentido formal, mas também o gesto, o vestuário, a conduta pessoal e social, **a música**, a pintura e a dança, o ritual, a cerimônia e as construções. Mesmo esta lista não esgota a série de produções simbólicas através das quais mantemos o nosso mundo vivido, porque toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação. Esta apropriação simbólica do mundo produz estilos de vida distintos e paisagens distintas, que são histórica e geograficamente específicos (COSGROVE, 1983 apud CARVALHO, 2017).

Dito isto, a interpretação da paisagem simbólica envolve a análise dos significados, metáforas e narrativas subjacentes aos elementos presentes na paisagem. Essa abordagem exige um olhar crítico para além das características físicas da paisagem e busca compreender como esses elementos são usados para construir camadas de significados (COSGROVE, 1989).

Aprofundando para discussões que envolvam a dimensão geográfica da música, conforme apontam ANDRADE, DOZENA, PANITZ e AROSTEGUY (2021), apareceram no final do século XIX através de etnólogos alemã. Posteriormente, no início dos anos 2000, a geografia da música surge como um novo campo de pesquisa na França, e posteriormente atrelada a geografia cultural.

Já no Brasil, conforme aponta Claval (2012), o momento de chegada mais marcante da perspectiva dos estudos culturais na geografia brasileira acontece na década de 1990, com uma estruturação e maior consistência nessa área do conhecimento. É de se destacar o trabalho do pioneiro João Baptista Ferreira de Mello, com sua dissertação que analisava a cidade do Rio de Janeiro sob a perspectiva dos seus compositores entre os anos de 1928 e 1991, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1991 (BARROS e PORTUGAL, 2024).

Com essa perspectiva, o interesse da geografia pela música segue atrelada à da geografia humanística (PANITZ, 2012), que traz, novas possibilidades de leitura e compreensão do espaço emergiram, considerando diferentes variáveis, como o ritual, a dança,



a cerimônia, a religião, o vestuário etc., que somam camadas de significados aos espaços, pois, conforma aponta Mello (2011 apud BARROS e PORTUGAL, 2023):

Para a formação da identidade do lugar, a relação entre a pessoa e toda a aura que envolve é essencial. Experiência, símbolos, significados e permanência contribuem para forjar o sentido de lugar. As brincadeiras no espaço coletivo, a respeitabilidade e a convivência em endereços diversos despertam um profundo sentimento de bairrofilia, sensação essa de apego, pertencimento, filiação e bem-estar.

Somando a isso, a música, em muitas ocasiões, pode ser vista como uma força de representação do espaço. Nela, os compositores introduzem seus próprios valores, cargas culturais e representações simbólicas. Conforme aponta PANITZ (2012) a música pode ser entendida como um conjunto de fatores como relações criativas, valores culturais, econômicos, espaciais e históricos de certos indivíduos que expressam através da música, assim demonstrando sua visão de mundo, e com isso:

O potencial desta análise repousa sobre a possibilidade de contribuir efetivamente para a compreensão da sociedade e sua relação com o espaço geográfico, através daqui que pode ser considerado a manifestação cultural mais popularizada e mais presente no cotidiano atual (PANITZ (2012)

TORRES (2018) ao citar SCHAFER (1991) traz que “A música retrata a cultura e a memória de um povo e é a coleção de sons concebidos e produzidos [...] que quando executada, integra-se à paisagem tornando-se um de seus elementos”. Considerando que o presente trabalho pretende identificar a forma como os sambistas significam o Sambódromo do Rio de Janeiro através dos seus sambas de enredo, essa afirmação torna-se ainda mais potente.

O samba de enredo é uma modalidade de samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema (enredo) escolhido pelas escolas de samba (LOPES e SIMAS, 2015) e tem a função de narrar o enredo e guiar o desfile.

Considerando que os sambas de enredo são apenas uma parte do todo, a música que embala os desfiles das escolas de samba é um elemento integrante e extremamente integrado à paisagem dos desfiles à medida em que o que é cantado nas letras deve aparecer nas fantasias, nas alegorias, nas coreografias e nas bossas da bateria.

Bom base nas noções de paisagem simbólica em Cosgrove (1989) a geografia humanística de Mello (1991) e a potencia da música como instrumento de interpretação da



paisagem exposta por PANITZ (2012), TORRES (TORRES, 2018) e SCHAFER (1991) o presente trabalho explorará as camadas de significados do Sambódromo que os sambistas exploraram em dois sambas de enredo de duas diferentes escolas com duas diferentes perspectivas sobre este espaço.

O primeiro, “Das arquibancadas ao Camarote Nº1: Um ‘Grande Rio’ de Emoção na Apoteose do Seu Coração”, desfilado pela Acadêmicos do Grande Rio em 2010, e o segundo, “E o Samba Sambou”, desfilado pela São Clemente em 1990 e reeditado em 2016. As análises têm como base os livros Abre-Alas dos Carnavais de 2010 e 2019, da LIESA.

O SAMBÓDROMO ATRAVÉS DOS SAMBAS DE ENREDO

Em 2010, em comemoração aos 25 anos do Sambódromo, a Grande Rio levou à Sapucaí o enredo “Das Arquibancadas ao Camarote Nº1: Um ‘Grande Rio’ de Emoção na Apoteose do Seu Coração”, relatando, tanto no Samba-Enredo quanto no desenvolver do desfile, momentos marcantes do Sambódromo desde sua inauguração em 1984 até 2010.

O carnavalesco responsável pelo desfile, Cahê Rodrigues, teve por ideia celebrar sambas e carnavalescos consagrados, além de toda energia e emoção que se vive na Sapucaí – durante o momento em que homenageava a própria. O Samba foi composto por Arlino Cruz, Barbeirinho, Carlos Sena, Chico da Vila, Da Lua, Emerson Dias, G. Marins, Isaac, Juarez Pantoja, Levi Dutra, Lingay e Rafael Ribeiro (LIESA, 2010).

A letra traz uma ideia de emoção a todo instante, Inciando com “*Amor é hora, não demora / a minha energia vai contagiar...*” estabelece um tom de urgência entre quem canta com quem assiste. Seguindo, em “*onde o sonho vira realidade num simples toque das mãos*”, faz referência a outros espaços do carnaval, como os barracões, onde os carnavais são preparados pelos sambistas em uma ideia utópica e mágica que se tem do carnaval.

Em “*De ratos e urubus veio a transformação / Quero mais que nota trinta pro talento do João*” faz homenagem a Joãozinho Trinta, considerado um dos maiores carnavalescos da história e ao desfile antológico “Ratos e Urubus, Largem Minha Fantasia”, realizado pelo próprio quando na Beija Flor de Nilópolis em 1989.

Em “*no templo dos bambas, raízes do samba / a arte se consolidou*” a canção faz referência direta ao Sambódromo referindo-se a ele como “templo dos bambas”, carregando um peso simbólico profundo ao citar o local como um lugar sagrado para “bambas” que segundo LOPES e SIMAS (2015) é o sambista virtuoso e proeminente.



Ao cantar “*meu coração a mil / quando a sirene tocar / A passarela tremer, o homem pode voar*” cita elementos do Sambódromo como a sirene que dá início aos desfiles ao soar, como a própria passarela, expressando um estado de grande emoção e euforia ao tocar da sirene que dá início ao momento mais aguardado dos componentes no ano. É o momento que dá início ao sonho de milhares pessoas envolvidas. Na estrofe “*meu coração vai a mil*”, a bateria da Grande Rio toca imitando toques de coração dando maior emoção.

Considerando que os sons têm relação direta com a memória e que ao ouvir determinados sons uma pessoa pode revisitar momentos de acordo com os significados atribuídos a eles (TORRES, 2018), o soar da sirene pode ter um significado nas escolas, ao marcar o início e término de uma aula, por exemplo, mas no Sambódromo, para os sambistas, o toque da sirene tem outro significado completamente diferente de acordo com suas vivências.

No refrão: “*Grande Rio eu sou guerreiro / sou brasileiro e faço meu ziriguidum / vibra arquibancada, explode / o camarote número um*” o samba faz uma exaltação à própria Grande Rio, colocando o povo do samba como guerreiro. Seguindo, faz mais duas referências diretas a espaços físicos do Sambódromo: a arquibancada e o camarote, sendo uma grande sacada do samba, unindo dois extremos: a arquibancada propriamente dita e o Camarote Nº1, um dos espaços mais famosos e exclusivos do Sambódromo. Ou seja, tanto o povo da arquibancada quanto os ricos do camarote se deixam levar pelo poder do Samba, é uma igualdade simbólica, o momento da apoteose não há distinção de classe, com todos vibrando juntos.

Por outro lado, nem só de narrativas apaixonadas viveu o Sambódromo. Logo em 1990, apenas seis anos após sua inauguração, a Passarela dos Desfiles foi alvo de críticas no carnaval da São Clemente, “E o Samba Sambou”. O enredo foi reenditado pela agremiação de Botafogo em 2019. A mercantilização da festa é o maior alvo de críticas. O samba foi composto por Alceu Maia, Chocolate, El Niño, Helinho 107 e Mais Velho (LIESA, 2019).

No trecho inicial “*Vejam só / o jeito que o samba ficou (e sambou!)*” a agremiação expõe uma reflexão crítica e irônica sobre a transformação do samba pós sambódromo, trazendo um duplo sentido: “ficou” trazendo a ideia de que o samba mudou e perdeu sua essência e “e sambou!”, um trocadilho com o verbo “samar” e a gíria “se deu mal”.

Em “*Nosso povão ficou fora da jogada / Nem lugar na arquibancada Ele tem mais pra ficar*” a São Clemente reflete que o tradicional povo do samba foi excluído do espaço central da festa. O carnaval é tratado como mercadoria, um jogo com regras de mercado onde o povo não tem mais lugar como protagonista, como foi um dia. Com isso, o povo sequer consegue pagar os caros ingressos das arquibancas do Sambódromo.



Seguindo na letra do samba enredo, em *“Abram espaço nesta pista / e por favor não insistam / em saber quem vem aí”* a escola traz em tom irônico que há um vazio simbólico pois não se sabe quem *“vem aí”*, pois os protagonistas foram substituídos. *“O mestre-sala foi parar em outra escola / carregado por cartolas / do poder de quem dá mais”* critica a profissionalização mercantil dentro do carnaval. Um personagem que em sua apresentação saúda a ancestralidade da escola, já não está ligado à escola por laços afetivos, mas por dinheiro. *“E o puxador vendeu seu passe novamente / quem diria minha gente / vejam o que o dinheiro faz”*. Aqui, o samba se refere ao interprete oficial da escola (puxador) como um jogador de futebol que pula de time em time (vendendo seu passe).

Na estrofe *“É fantástico! / virou Hollywood isso aqui (isso aqui) / luzes, câmera e som / mil artistas na Sapucaí”* a escola traz uma irônia com duplo sentido: chamando o que o samba se tornou de *“fantástico”* e também fazendo alusão ao Programa Fantástico da TV Globo, sinônimo de produção televisiva. Seguindo com a comparação com Hollywood, a crítica de que o carnaval foi muito espetacularizado é reforçada, com menos comunidade e menos brasilidade. Ou seja, o que era popular, coletivo e espontâneo torna-se uma performance para as câmeras.

Em *“mas o show tem que continuar / e muita gente ainda pode faturar”* a agremiação traz o tom cínico de que, mesmo com todos os problemas que esta vem explicitando, o desfile precisa seguir, pois há muitas pessoas lucrando. *“Rambo-sitores, mente artificial / hoje o samba é dirigido com sabor comercial”* traz de forma criativa um trocadilho com *“compositores”* e o conhecido personagem de filme, Rambo, em crítica a forma como os sambas passam a ser compostos de forma quadrada, sem sensibilidade e em modelos pré-estabelecidos para agradar jurados ou se encaixar no tempode desfile da avenida, no manual de julgamento que passou a ser adotado na era pós-Sambódromo.

“Carnavalescos e destaques vaidosos / dirigentes poderosos criam tanta confusão / e o samba vai perdendo a tradição” a escola critica artistas e figura de destaque dos desfiles, colocados com uma preocupação maior com a própria imagem do que com o coletivo. Ou seja, a festa não é mais feita apenas por sambistas, mas por um conjunto de vaidades e disputas internas movidas por poder e dinheiro.

Por fim, no refrão *“Que saudade / da Praça Onze e dos grandes canavais / antigo reduto de bambas / onde todos curtiam o verdadeiro samba”* a São Clemente assume abertamente sua saudade ao carnaval antigo, um saudosismo ao tempo da Praça Onze, o berço do samba. Para a escola, o samba que se fazia ali era o *“verdadeiro”*, indicando um samba do povo, com o povo e para o povo, com inclusão, liberdade artística. O povo estava dentro.

Em conclusão, a letra do samba da São Clemente ressalta de forma irreverente e carnalizada a forma como as relações se capitalizaram no carnaval. O sambista se transforma



em uma mercadoria nas mãos dos “cartolas”, que com seu poder, controlam o vai e vem dos artistas de uma escola para outra.

Melodicamente, o samba tem uma clareza no fraseado que o torna simples de acompanhar, trazendo momentos de tensão e relaxamento, onde momentos de crítica são cantados com mais tensão, e os de saudosismos à antiga Praça Onze com mais relaxamento como em *“Vejam só! / O jeito que o samba ficou”* (com tensão), *“Que saudade..”* (com notas longas trazendo uma melancolia) e *“Antigo reduto do bambas / Onde todos curtiam o verdadeiro Samba”* (com relaxamento e felicidade).

Os interpretes da reedição de 2019, Leozinho Nunes, Bruno Ribas e Larissa Luz, trouxeram uma variação entre momentos mais graves e agudos, empregando ênfase às partes críticas da letra, com a melodia e a bateria acompanhando, permitindo elevação, quando necessário, e introspecção, quando a letra trazia uma ironia, ajudando a manter atenção e a sensação de que todas as partes importam, possibilitando todas as nuances da letra.

Conversando com o samba de enredo, e apresentando de forma irreverente e carnavalizada o enredo, a comissão de frente da São Clemente em 2019 trouxe um elenco persoficando os presidentes das 12 agremiações e o presidente da Liesa⁴ trajados de cartolas, coloridos de acordo com as cores das escolas, com um elemento cenográfico que representa a sala de reunião da Liga, onde os líderes se reúnem para decidir o futuro do carnaval.

Os cartolas se posicionam acima do elemento, como peças de um xadrez, um jogo de peças marcadas, fazendo de forma irônica referência aos carnavais anteriores, onde duas grandes agremiações deveriam ter sido rebaixadas, e não foram através de uma virada de mesa. Nesse ato, a mesa do elemento cenográfico se vira, com os cartolas vestidos com as cores das escolas rebaixadas caindo, mas retornando de rapel com a virada de mesa⁵

Sob um contexto histórico de crescente mercantilização e comercialização do carnaval, impulsionado pela dimensão que este tomou com a chegada em 1984 do Sambódromo, tornando-se cada vez mais comercializado e exclusivo para as camadas mais abastadas da sociedade, excluindo o “povão” que faz o carnaval. Em entrevista, Helinho 107, um dos compositores de “E o Samba Sambou” e um dos maiores da história da São Clemente comentou:

“O nosso samba retrata a verdadeira situação do nosso carnaval hoje em dia. Fizemos um alerta em 1990 e não adiantou e agora voltamos a abordar essa questão, dos rumos

⁴ Liesa – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

⁵ Extra. São Clemente abre segundo dia de desfile com críticas ao poder público e à Liesa. 04 de março de 2019. < <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/sao-clemente-abre-segundo-dia-de-desfile-fazendo-criticas-ao-poder-publico-a-liesa-23499411.html> >.



da nossa festa [...] O diferencial é ser super atual. Você passa na avenida e os camarotes estão de costas para os sambistas. É um novo grito de alerta.⁶

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu samba, a Grande Rio transforma o Sambódromo em uma apoteose, exaltando este como um lugar de emoção coletiva e catarse popular. A escola apresenta a Passarela do Samba como um espaço inclusivo, onde convivem o povo das arquibancadas e os privilegiados nos camarotes. Mesmo que assumindo, de forma implícita, que há esta separação, em sua narrativa, a Grande Rio tenta uni-los.

O Samba da Grande Rio também carrega um tom publicitário e festivo, alinhado ao perfil da agremiação à época, conhecida por enredos por enredos patrocinados e mais comemorativos e de forte apelos midiáticos, assim, o Sambódromo aparece como vitrine do desfile das escolas de samba, mas também o palco onde o luxo e a emoção das comunidades se encontram – vale lembra que este samba também foi patrocinado pela Brahma, que teve seu camarote (Camarote Nº1) citado tanto na letra quanto no título do enredo.

Já o samba da São Clemente adota uma abordagem crítica, irônica e reflexiva. O Sambódromo surge como o palco de tensões e contradições do próprio carnaval, que abandonou suas raízes populares em troca de um espetáculo midiático e comercial.

Neste sentido, ao contrário do que defendeu a Grande Rio, o Sambódromo é apresentado não como um “templo” da celebração, mas como o lugar que esvaziou o samba de sentidos, transformando o enredo em “produto”, o samba em “jingle” e a cultura em “mercadoria”. Se no desfile da Grande Rio uma ala trouxe uma ala com as bandeiras de todas as escolas, homenageando-as, a comissão de frente da São Clemente trouxe as escolas como cartolas que viram a mesa de acordo com interesses comerciais.

Com isso, a São Clemente subverte o significado do Sambódromo. A escola não o enaltece, mas o questiona. Ao reeditar o samba em 2019, encontra um cenário ainda mais mercantilizado, com cada vez mais patrocinadores, enredos encomendados e perda de autonomia artística por parte dos Carnavalescos etc.

Nesse sentido, Grande Rio e São Clemente constroem dois discursos distintos. Para a Grande Rio, cenário de um espetáculo maior, onde emoção, mídia e festa se encontram; para a

⁶ Site Carnavalesco. Compositor de Samba reeditado da São Clemente afirma que crítica está no DNA da agremiação. 28 de dezembro de 2018. < https://carnavalesco.com.br/compositor-de-samba-reeditado-da-sao-clemente-afirma-que-critica-esta-no-dna-da-agremiacao/?utm_source=chatgpt.com>.



São Clemente, onde a cultura popular foi sendo silenciada pela espetacularização. Ambas falam do mesmo espaço físico, mas com camadas de significados diferentes – uma como palco da glória, outra como palco da denúncia.

É um importante contexto que a Grande Rio é uma escola mais recente. Fundada em 1988 – quatro anos após a inauguração do Sambódromo. Ou seja, seus sambistas não tem vivência dos carnavais anteriores ao Sambódromo, enquanto a São Clemente foi fundada em 1961 e desfilou por 23 anos antes da inauguração deste equipamento.

Em conclusão, entende-se que essas leituras não se anulam, mas se complementam: revelando que o Sambódromo pode ser criticado e celebrado, quando necessário. Considerando que a Geografia Cultural busca compreender a forma pela qual os espaços são apropriados, ressignificados e carregados de valores simbólicos pelos grupos sociais (COSGROVE, 1989).

REFERÊNCIAS

CABRAL, S. Escolas de Samba do Rio de Janeiro. 1º. ed. [S.l.]: Lazuli LTDA, 2016. ISBN ISBN: 8578651073, 9788578651077.

SANTOS, F. A. Tem, mas acabou: um estudo sobre a decoração carnavalesca do Sambódromo. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura contemporânea), Rio de Janeiro, Novembro 2017.

CORRÊA, R. L. Denis Cosgrove - A paisagem e as imagens. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, v. nº 29, p. 7-21, JAN./JUN. 2011. ISSN 1413-3342.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORREA, R. L.; ROSSENDAHL, Z. Geografia Cultural: uma antologia. Volume II. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1989.

VIDAL, L. F. A ERA SAMBÓDROMO: os debates que surgiram e os impactos gerados pela construção de um palco fixo para os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (1984-2019). GeoUERJ, Rio de Janeiro, n. 42, 2022.

CARVALHO, J. L. D. Denis Cosgrove e o desenvolvimento da perspectiva simbólica e iconográfica da paisagem. Geograficidade, Niterói, 7, Janeiro 2017. 87-97.

DOZENA, A. OS SONS COMO LINGUAGENS ESPACIAIS. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 45, p. 31-42, 2019. DOI: 10.12957/espacoecultura.2019.48532. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/48532>.



SANTOS, M. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

DE ANDRADE, J. S. C.; PANITZ, L. M.; DOZENA, A.; AROSTEGUY, A. A IMATERIALIDADE DA MÚSICA: UMA GEOGRAFIA FEITA DE SONS E SOMBRAS. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 3–12, 2021. DOI: 10.12957/espacoecultura.2021.65163. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/espacoecultura/article/view/65163>.

CLAVAL, P. A geografia cultural no Brasil. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (org.). *Visões do Brasil: estudos culturais em geografia*. Salvador: Edufba: Edições L'Harmattan, 2012.

BARROS, A. C. de O.; PORTUGAL, J. F. Paisagens, Lugares e Experiências: Leitura Geografia na Musicalidade de Luiz Gonzaga. *Anais do XV ENANPEGE*. Revista ENANPEGE | ISSN: 2175-8875.

PANITZ, L. M. Por uma Geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. **Para Onde!?**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 1–10, 2012. DOI: 10.22456/1982-0003.36474. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/paraonde/article/view/36474>.

TORRES, M. A. Os sons da paisagem: Entre conceitos, contextos e composições. *Geograficidade*, ISSN-e 2238-0205, Vol. 8, Nº. 3, 2018. Número Especial - Geografia, Músicas e Sons), págs. 141-154.

SCHAFER, R. M. O ouvido pensante. Tradução de Maria Trench de O.Fonterrada. 2 ed. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

SIMAS, L. A.; LOPES, N. *Dicionário da História Social do Samba*. 1º. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. ISBN B017DUK5S6.

MELLO, J. B. F. de. A humanística perspectiva do espaço e do lugar. *Revista ACTA Geográfica*, Boa Vista, ano 5, n. 9, p. 7-14, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revista.ufrn.br/actageo/article/view/429/629>.



LIESA. Livro Abre Alas. Grande Rio. 2010. p. 195-152. Disponível em:
<<https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2010/abre-alas-segunda.pdf>>.

LIESA. Livro Abre Alas. São Clemente. 2019. p. 3-42. Disponível em:
<https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>>.