

**A megalópole do samba: uma análise sobre a valoração do samba no
eixo Rio-São Paulo**

Fábio Oliveira Pavão ¹

RESUMO

No Rio e em São Paulo, milhares de pessoas trabalham o ano inteiro para o sucesso de suas escolas de samba. A partir do trabalho de campo, método consagrado pela antropologia, realizado no mundo do samba carioca, e no contato direto com os sambistas paulistanos, este artigo procura estabelecer uma análise comparativa entre a importância simbólica e econômica das escolas de samba nas duas maiores metrópoles brasileiras. Desvendando algumas explicações para as diferentes valorações do samba, compreendemos um pouco mais sobre a relação entre as tradicionais expressões populares e a realidade multicultural do presente.

PALAVRAS CHAVE: Carnaval, simbolismo, turismo e multiculturalismo.

¹ Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela UERJ (2001), Especialista em Sociologia Urbana pela UERJ (2003), Mestre em Antropologia pelo PPGA/UFF (2005) e Doutor em Antropologia pelo PPGA/UFF (2010). Atua como professor da Rede Estadual do Rio de Janeiro e desenvolve pesquisas sobre carnaval e cultura popular, sendo frequentemente convidado para trabalhar como comentarista dos desfiles carnavalescos em rádios cariocas e escrever para sites especializados.

ABSTRACT

In Rio de Janeiro and Sao Paulo, thousands of people work for the success of their schools of samba. This article attempts from the field work, established method in anthropology, conducted between Rio samba dancers, and direct contact with the samba dancers in São Paulo, make a comparative analysis between the symbolic and economic importance of the samba schools in the two largest Brazilian cities. Thus understand more about the relationship between popular expressions and multicultural reality.

KEY WORDS: Carnival, symbolism, tourism and multiculturalism.

Introdução

São Paulo, 02 de dezembro de 2000. Sob um forte sol de final de primavera, o sambódromo do Anhembi recebia, no dia nacional do samba, a festa de lançamento de CD das escolas de samba paulistanas. O evento vespertino reunia os principais sambistas da maior cidade brasileira, juntamente com suas vibrantes e empolgantes comunidades, que sabiam todos os sambas na ponta da língua. Era a minha primeira experiência em um evento de samba na grande metrópole paulistana, mas, embora naquele momento não tivesse qualquer pretensão de realizar um estudo acadêmico, era possível perceber que, apesar da coincidência de datas, pois, do outro lado da Via Dutra, um evento semelhante também seria realizado naquele dia, havia muitas diferenças entre este tipo de festa nas duas maiores cidades do país.

Em primeiro lugar, chamava a atenção o local escolhido para o evento. Enquanto no Rio de Janeiro as festas organizadas pela Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) costumavam acontecer em algumas das principais casas de shows da cidade, o que limitava os presentes a alguns poucos convidados, em São Paulo elas ocorriam no sambódromo, com a participação das comunidades, torcidas e de qualquer pessoa que estivesse interessada em participar do evento. Em uma comparação superficial, a primeira impressão era que a festa paulistana era mais democrática, aberta a todos que quisessem assistir, enquanto a carioca atendia aos interesses comerciais da entidade que representava as escolas de samba.

Em segundo lugar, chamava a atenção o horário em que os paulistanos se reuniam para um evento de samba. Em um dia de forte calor, os sambistas da terra da garoa já se encontravam prontos para o início da festa por volta das 15h, e todas as escolas puderam se apresentar ao longo da tarde e início da noite. No Rio de Janeiro, os eventos de samba começavam sempre à noite, geralmente duas ou até três horas após o horário marcado, em uma forma singular de classificar o horário e cumprir seus

compromissos que só os iniciados no “mundo do samba” carioca conseguem compreender. Isso revelava que, apesar de compartilharem a paixão comum pelas escolas de samba, havia idiosincrasias que distinguiram os sambistas cariocas e paulistas.

Nos anos seguintes, já tendo iniciado minhas pesquisas no mundo do samba carioca, esta primeira experiência em terras paulistanas servia como lembrança de que os sambistas das duas maiores cidades do país, ao mesmo tempo em que compartilhavam valores comuns, sobretudo em relação aos rituais de sua manifestação cultural, possuíam diferenças significativas quanto à organização interna e, principalmente, quanto ao reconhecimento de sua relevância cultural para o conjunto da sociedade. O aprofundamento sobre estas questões, que em parte integra um capítulo de minha tese de doutoramento: “A dança da identidade: os usos e significados do samba no mundo globalizado”, está agora neste artigo, que procura fazer, sob o olhar antropológico, uma análise comparativa entre as práticas rituais e a importância simbólica e econômica do samba nas duas maiores metrópoles do Brasil.

O samba como elemento de identidade nacional

A partir da década de 1940, o samba, mais especificamente o “samba carioca”, passa a integrar o grupo dos elementos que compõe os símbolos de identidade nacional, aparecendo, desde então, como um dos principais estereótipos para representar o povo brasileiro, seja dentro de nosso território ou no exterior. Um exemplo é a incorporação deste gênero musical pela indústria cultural norte-americana, o que podemos perceber nas características do personagem de desenho animado Zé Carioca, um papagaio sambista que surge das pranchetas de Walt Disney como parte da política de boa vizinhança norte-americana, e no sucesso de Carmem Miranda e seus trejeitos em Hollywood.

Tudo Isso acontece como consequência de uma série de transformações em curso na década anterior. Na multiplicidade de expressões culturais regionais que afloram pelo território brasileiro, o samba dos morros e subúrbios do Rio de Janeiro ascende à condição de elemento homogeneizador no campo das representações, acima das demais práticas locais. Muitos pesquisadores, ao longo dos anos, tentaram compreender como o samba, um gênero musical das camadas marginalizadas, passa a representar, em tão pouco tempo, a imagem do próprio brasileiro no exterior. É o caso, por exemplo, de Hermano Vianna, que transforma esta questão em seu “mistério do samba”. Segundo este autor, a partir do governo Vargas, um novo modelo de autenticidade para o Brasil passou a ser fabricado, tendo como referência o amplo debate de nossos intelectuais sobre a “mestiçagem”. Neste processo, o samba, expressão da cultura popular urbana do Rio de Janeiro, então capital federal, teria alcançado à posição de música nacional e colocado em condição secundária outros gêneros regionais, contando, para este feito, com a ajuda do governo federal, desde o morro até a divulgação em âmbito nacional (VIANNA, 2007, p. 61 e 126).

A transformação de uma expressão cultural das classes populares do Rio de Janeiro em um símbolo de brasilidade, portanto, teria sido uma das consequências de uma nova política adotada pelo Governo de Getúlio Vargas, bem como da participação de intelectuais que faziam a mediação entre classes sociais, facilitando a ascensão do samba carioca como “símbolo nacional”. Analisando esta afirmação, nos parece que, de fato, possuir o status de capital federal favorecia o Rio de Janeiro nos projetos nacionalistas, o que, em parte, explica a valorização do samba e sua ascensão como elemento de representação nacional. Todavia, isso não pode ser considerado exclusivamente como uma imposição estatal, ou, apesar da inegável importância da mediação exercida pelos intelectuais, como um projeto da elite, sem qualquer participação das classes populares. Nossa visão está mais próxima ao que afirma

Rachel Solhet, no sentido de que houve uma “coincidência de interesses” entre as propostas do governo Vargas e os objetivos das camadas populares urbanas da então capital da república (SOIHET, 1998).

Neste “encontro de interesses”, outras singularidades do Rio de Janeiro, naquele momento histórico, também contribuíram para a difusão do samba para o restante do território nacional e sua coexistência com as práticas culturais regionais. Em primeiro lugar, o governo Vargas, ao procurar estabelecer representações hegemônicas no imaginário sobre a nação, buscava forjar elementos comuns com os quais indivíduos de histórias e origens distintas pudessem se identificar. O Rio de Janeiro, sede das principais e mais abrangentes emissoras de rádio do país, especialmente da Rádio Nacional, mais uma vez goza de situação privilegiada na promoção de uma “simultaneidade de ação” em território nacional. Isso nos faz encontrar o conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson (2008). No velho mundo, ela estaria associada a uma “simultaneidade de ações” que surge como consequência do “capitalismo editorial”. Em outras palavras, com os jornais e romances difundidos pela população europeia, um número cada vez maior de pessoas puderam compartilhar simultaneamente algo em comum, participando de uma “camaradagem horizontal”, que, pela primeira vez na história, aproximava os intelectuais e o povo.

No Brasil, cuja população era formada por uma grande massa iletrada, a “era do rádio”, nas décadas de 1920 e 1930, permitiu que esta “simultaneidade de ações” ocorresse em nosso território, consolidando a importância da música para os projetos nacionalista, ou, dito de outra forma, para a formação de uma “comunidade imaginada”. Assim, o samba, na voz dos sambistas, muitos deles dos morros e subúrbios cariocas, é difundido pelas ondas das principais emissoras de rádio, despontando como elemento fundamental para o estabelecimento desta “comunidade imaginada”. É também graças ao rádio, assim como à indústria fonográfica, não por

acaso ambas sediadas principalmente no Rio de Janeiro, que, neste período, a exemplo da já citada Carmem Miranda, alguns cantores conquistaram fama além das fronteiras nacionais, difundindo o samba no exterior como representante principal do que seria a “legítima música brasileira” (PAVÃO, 2010, p.311).

Em segundo lugar, o samba carioca, produção cultural de uma recém-descoberta classe urbana de origem negra, trazia em sua essência uma matriz africana e a reelaboração de hábitos, costumes e expressões culturais de outras classes e grupos sociais. Na década de 1930, uma nova ideologia acerca das relações raciais torna-se hegemônica, tendo como base a noção de “democracia racial”, tal qual é concebida por Gilberto Freyre. O samba carioca, agregando uma matriz africana e um longo processo de miscigenação, parecia representar de forma adequada o “mito das três raças”, que remete o imaginário nacional para um inevitável encontro, regido pelas forças o destino, de diferentes povos que, sob o forte calor dos trópicos, criaram uma nação.

Visto desta forma, o samba carioca poderia ser considerado não apenas como mais uma prática cultural regional, mas um elemento que remete a um “mito de origem” da nação brasileira. Assim, sob o signo da “cordialidade” e da “democracia racial”, o samba pode se tornar um elemento homogeneizador e coexistir em harmonia com as manifestações locais, tendo em vista que, apesar da multiplicidade de expressões culturais regionais do país, o samba carioca não as invalidariam ou ofuscaria, apenas representaria a essência da brasilidade compartilhada por todas elas.

Outrossim, o samba carioca é um bom exemplo do que George Yudice, pesquisando o fenômeno de popularidade do funk no Rio de Janeiro, denomina de “Prática cultural do consenso”, isto é, um elemento fundamental para a representação de uma identidade cultural do povo brasileiro, especialmente das classes populares,

condição na qual também podemos incluir o pagode, a capoeira, o candomblé, a umbanda e outras manifestações culturais. Ao longo dos anos, estes elementos teriam sido mobilizados por setores importantes da mídia, negócio, turismo, política e outros fatores de mediação para a reprodução simbólica de um Brasil “cordial”, que resultou quase sempre em benefícios materiais por parte da elite (YUDICE, 2006, p. 161). Assim, embora não esteja reduzindo as diferenças ou desprezando a diversidade cultural, Yudice percebe que, no Brasil, certas práticas conseguiram relativa hegemonia no campo das representações, constituindo poderosos estereótipos. Entre estes elementos, como demonstra os exemplos citados pelo autor, estão os que remetem ao “mito das três raças”, ou, como prefere Hermano Vianna, à “mestiçagem”.

Também são estes elementos, como demonstrou Ribeiro, que são privilegiados pela comunidade de imigrantes brasileiros em São Francisco, nos Estados Unidos, quando precisam acionar suas identidades para demarcar diferenças em relação aos outros grupos. Nestas situações, alguns elementos são privilegiados como “propriedade cultural” e usados para caracterizar a imagem dos imigrantes brasileiros, que frequentemente precisa estabelecer um diferencial em relação às demais comunidades e da sociedade norte-americana abrangente. Entre estes elementos privilegiados, o samba novamente merece destaque especial, ao lado de outros símbolos culturais associados à “brasilidade”, isto é, que remetem ao “mito das três raças” e a “mestiçagem”, como a Capoeira. É assim que, afirma o autor, a imagem difundida da “cultura brasileira”, naquela comunidade, tem como referência uma matriz carioca e uma variante baiana, apesar de ser adotada por brasileiros de todas as regiões (RIBEIRO, 2000, p. 277).

Em outras palavras, os estereótipos nacionais se impõem sobre os regionais, típicos da localidade original dos imigrantes, para gerar um estereótipo hegemônico do

que seria o “brasileiro”, acionado durante a interação com os demais grupos. Usando os termos de Barth (2000), teríamos, dentro do acervo cultural disponível pelos imigrantes, a escolha de alguns elementos como mais representativos para serem usados como sinais diacríticos que identifiquem o grupo, numa situação peculiar de interação em que se destaca o contato com outras comunidades latinas, especialmente de origem caribenha. Estes elementos mais representativos, portanto, seriam encontrados nas “práticas culturais do consenso”, de acordo com a já vista definição de Yudice, que foram construídas sobre a centralidade cultural e política do Rio de Janeiro, tendo como pilares o mito de origem das “três raças” e a “miscigenação”.

É assim que, como Ribeiro percebeu, em situações de interação com outros grupos, em que é necessário acionar os símbolos da “brasilidade”, o que se destaca é uma “matriz carioca e uma vertente baiana”. Não por acaso, historicamente estas foram as duas regiões brasileiras que mais receberam escravos e, no sucesso de suas manifestações populares, repousa a suposta imagem de uma “democracia racial”. É sob esta égide que o samba carioca se espalha pelo Brasil, seguindo as trilhas abertas pela influência que a então capital da república exercia sobre o restante do país. É também com referência à sua origem miscigenada que as manifestações culturais da Bahia igualmente conseguiram projeção nacional, especialmente no período dos festejos carnavalescos. Sobretudo a partir do início da década de 1990, uma eficiente estrutura profissional que incluía a participação das grandes gravadoras, lançando artistas que se projetaram nacionalmente e conquistaram a mídia, conseguindo deslocar os holofotes do eixo Rio-São Paulo, transformou Salvador em um dos principais polos de difusão cultural do país.

Na verdade, apesar de ter perdido sua primazia econômica e política ainda no período colonial, a Bahia sempre monopolizou o imaginário popular acerca da cultura afro-brasileira. O próprio samba carioca, embora tenha surgido sob condições

particulares ao Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, é reconhecidamente uma herança de negros oriundos da Bahia que migraram para a então capital da república. Prova disso é o reconhecimento na forma da obrigatoriedade da ala das baianas nas escolas de samba, que, como vamos ver, passaram a ser comuns em outras cidades do país apenas sob a influência do modelo carioca. Rio de Janeiro e Salvador, em comum, têm a presença do componente negro em suas manifestações populares, encenando o mito da “democracia racial” para se expandir pelo país, ganhando projeção no imaginário nacional e se tornando “práticas culturais do consenso”. O que ocorre na década de 1990, portanto, é uma modernização do estoque cultural de Salvador, que, diante de um formato novo, comercialmente atraente, pode conquistar novos adeptos por todo o país, principalmente, mas não somente, no período carnavalesco.

Analisando este processo em termos econômicos, o carnaval baiano passou a disputar com o carioca a hegemonia sobre uma espécie de “mercado de bens carnavalescos”, voltados para a atração de turistas das mais variadas partes do mundo e espaço nos meios de comunicação. Brigando pelo título simbólico de “maior carnaval do Brasil”, as duas cidades exportam modelos e disputam quesitos como alegria, beleza, vibração, energia, empolgação e tradição. As agências de viagens passaram a dividir suas atenções entre Rio de Janeiro e Salvador, incluindo em seus pacotes fantasias de escolas de samba ou abadás soteropolitanos. Como consequência, as cidades que se inspiraram em um destes modelos para alcançar sucesso, como São Paulo, ficaram em um patamar secundário (PAVÃO, 2010, p.166).

Como percebe o geógrafo Christian Dennys Monteiro de Oliveira, no carnaval do ano 2000, que comemorava o quinto centenário da chegada da esquadra de Cabral ao Brasil, a centralidade dos modelos carioca e baiano, deixando o carnaval paulistano com uma cobertura residual, ajuda a explicar porque o esforço da liga das escolas de

samba de São Paulo e da prefeitura local para produzir um carnaval exportável acabaria em cifras que seriam bastante modestas. Como resultado, mantém-se na metrópole paulistana um nível muito inferior de reconhecimento do mundo do samba como produção social, que encontra dificuldades para enfrentar a velha marginalidade (OLIVEIRA, 2007, p. 100 e 101).

Ao contrário do Rio de Janeiro e de Salvador, São Paulo nunca se destacou no cenário nacional por suas expressões culturais populares. O estereótipo do paulista trabalhador, empreendedor por natureza, originário das proezas dos bandeirantes que desbravaram o território nacional, não deixa muito espaço para exaltar as festas e rituais das camadas baixas da sociedade, que, de fato, começam a aparecer de forma mais efetiva somente após a explosão demográfica que transforma a cidade na maior metrópole da América do Sul. Entretanto, a população negra de São Paulo jamais deixou de realizar suas festas, apesar de sua abrangência não ultrapassar os limites locais. Os cordões, com sua forma peculiar de brincar o carnaval, construíram as bases para a moderna folia paulistana, que, ao longo dos anos, seguiu o bem sucedido padrão vigente das escolas de samba cariocas, como veremos a seguir.

O carnaval paulistano e sua modelagem carioca

Durante as décadas de 1940 e 1950, período em que as escolas de samba e os próprios artistas dos morros cariocas buscavam espaço no cenário cultural de sua cidade, acontecia, concomitantemente, uma integração constante entre sambistas das duas maiores cidades do país. A presença de personalidades do samba carioca em terras paulistanas, pelo relato de cronistas carnavalescos, era constante, evidenciando a existência de um intercâmbio entre as duas maiores cidades brasileiras ainda nas primeiras décadas de afirmação do samba. Em 1941, por exemplo, Paulo Benjamim de Oliveira, popularmente conhecido como Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres e

Cartola, três dos mais renomados sambistas pioneiros do Rio de Janeiro, fizeram uma concorrida temporada de shows em terras paulistanas. Juntos, os três formavam o Conjunto Guanabarinós, que se apresentavam juntamente com ritmistas e pastoras. Eles chegaram a São Paulo no dia 05 de fevereiro, para participar do “carnaval do povo da rádio cosmos”, assim noticiado pela *Folha da Manhã* naquele mesmo dia:

Dia 10, como temos noticiado, realizar-se-á grande desafio entre as escolas de samba de São Paulo e do Rio de Janeiro em disputa de ricos troféus. Esta competição carnavalesca será levada a efeito numa das principais praças de esporte da Capital (Citado em SILVA & SANTOS, p. 123, 1980).

Nos dias seguintes, este “grande desafio” continuou sendo noticiado pela imprensa paulistana. A cobertura para o evento, conforme nos mostra Marília Silva e Lígia Santos, na bibliografia que as duas escreveram sobre Paulo da Portela, ressaltou o “espetacular e inédito duelo de sambistas do Rio e de São Paulo”. Esta não foi a primeira vez que Paulo Benjamim de Oliveira, segundo suas biógrafas, esteve em terras paulistanas. Sua fama e importância para o samba dos morros cariocas já eram conhecidas entre os paulistanos, assim como as escolas de samba. Anos mais tarde, em 1954, quando a capital paulista completava 400 anos, a Portela fez uma homenagem à cidade, com o enredo “São Paulo Quatrocentão”. O samba, de Picolino e Waldir 59, é uma exaltação às belezas e a importância de São Paulo para o Brasil. Nos dias de hoje, pode ser visto como uma obra pioneira, uma vez que antecedeu às homenagens, quase sempre patrocinadas, a cidades e estados:

São Paulo

tu és o celeiro da nossa Nação

por isso mereces teu quatrocentão

e em tua homenagem nos congratulamos

São Paulo

com teus cafezais, tua indústria fabril
tu és o orgulho do nosso Brasil
São Paulo
tu és cidade-orgulho de nossa nação
tu és a cidade-jardim
Terra da Promissão
Tu és, São Paulo, centro industrial
Verdadeiro arsenal desta imensa Nação
Salve teus quatro centenários
teus bandeirantes lendários
desbravando o sertão
Salve teus bravos fundadores
que têm seu nome na história
Salve teu povo varonil
orgulho do nosso Brasil
foste formado com honras e glórias.

Ao contrário dos enredos atuais, os sambistas portelenses não pretendiam obter qualquer vantagem financeira. Era apenas uma homenagem dos sambistas cariocas à importância de São Paulo. Depois do desfile, a Portela foi convidada para participar das comemorações pelo quarto centenário da cidade, fazendo concorridas apresentações no Ibirapuera. Estes são bons exemplos da integração entre sambistas cariocas e paulistas, com estes primeiros em situação de vantagem, especialmente pela maior divulgação de sua manifestação cultural pela mídia. Nas décadas seguintes, a partir do momento em que as agremiações do Rio de Janeiro se organizavam e aumentava seu capital social, atraindo o interesse das camadas superiores da sociedade, de turistas e conseguindo importantes vantagens nas negociações com o poder público, o

“modelo carioca” passou a ser visto como o exemplo ideal que os paulistanos deveriam seguir.

Ainda na década de 1960, as escolas de samba do Rio de Janeiro passaram a dominar as páginas de jornais dedicadas ao carnaval em sua cidade, deixando para um segundo plano os ranchos e as grandes sociedades, até então predominantes na folia momesca. É este o momento em que a classe média descobre o espetáculo, impondo sua presença nos desfiles, que passaram a cobrar ingressos para a assistência. Os grupos sociais de maior poder aquisitivo também passaram a frequentar as quadras das escolas de samba, aos poucos transformando os ensaios em verdadeiros shows. Ainda no início da década seguinte, como mostramos em outra oportunidade, o espaço para ensaios de algumas das principais escolas se tornou pequeno, fazendo com que novas sedes fossem construídas. É o caso, por exemplo, da Portela e da Mangueira, que constroem, respectivamente, o Portelão e o Palácio do samba, nomenclaturas que revelam o sonho de grandiosidade que os sambistas acalentavam naquele momento (PAVÃO, 2005, p. 46). Não demoraria muito para os turistas estrangeiros, além de ter interesse nos desfiles, passassem a frequentar os morros e subúrbios cariocas para conhecer o “autêntico samba do morro”.

Este processo fez com que as escolas de samba carioca aumentassem seu capital social, ampliando o poder de negociação junto ao poder público. Neste momento, as escolas do Rio de Janeiro já não eram apenas manifestações populares das camadas inferiores da sociedade, exaltadas por representarem à exótica “brasilidade” e terem surgido de uma “romântica pureza original” supostamente “preservada” pelo povo. Eram instituições cada vez mais importantes para o turismo, e, como tal, a relação com o poder público ganhava novos contornos. A construção do sambódromo, em 1984, é um marco importante na ascensão das escolas de samba do Rio de Janeiro, que ganharam um palco definitivo, fruto de um grande investimento realizado pelo

governo do Estado. Para conseguir aumentar a participação dos sambistas cariocas no comando da festa, e negociar em melhores condições seus contratos, é fundada em 1984 a Liga Independente das Escolas de samba (LIESA), comandada pela cúpula do jogo do bicho da região metropolitana do Rio de Janeiro. A partir de então, o orçamento das agremiações cariocas se tornaram cada vez maiores, se responsabilizando elas próprias, inclusive, pela gravação e venda dos CDs com os sambas enredos, a partir da fundação da Gravasamba, gravadora própria que é resultado de uma sociedade entre várias escolas.

Ao mesmo tempo que ampliavam seu capital social na cidade do Rio de Janeiro, as escolas de samba cariocas serviam de modelo para o surgimento de agremiações carnavalescas semelhantes em várias partes do Brasil. Em alguns lugares, como em São Paulo, as manifestações populares já existentes agregaram, primeiramente, referências cariocas em seus rituais carnavalescos. É o que demonstra, por exemplo, Olga Von Simson, utilizando uma comparação entre fotos de diferentes épocas da escola de samba Nenê de Vila Matilde, observando algumas transformações no decorrer das décadas de 1940 e 1950. No início, é possível perceber a presença de elementos típicos dos tradicionais cordões paulistanos, como os balizas e estandartes, ausentes nas agremiações carnavalescas cariocas (SIMSON, 2007, p. 315). Anos mais tarde, até o símbolo da escola, a águia, assumidamente inspirada na Portela, demonstrava a influência do carnaval carioca sobre a agremiação paulistana.

Outro exemplo desta crescente influência é a presença da ala das baianas, cuja simbologia remete às mães de santo baianas que migraram para a então capital da república e contribuíram decisivamente para difusão do samba. No Rio, ela sempre foi um elemento obrigatório nas escolas de samba, mas sempre estiveram ausentes no tradicional carnaval paulistano. Ao incorporarem aspectos como a ala das baianas, as agremiações de São Paulo não estão importando apenas um elemento antes

inexistente, mas também um conjunto de significados até então desconhecidos em seus rituais. De certa forma, a incorporação da ala das baianas, que se torna obrigatória no próprio regulamento, a exemplo do Rio de Janeiro, pode ser visto como uma tentativa de conseguir o reconhecimento simbólico da manifestação cultural paulistana como mais um elemento oriundo das fusões culturais típicas da “democracia racial” brasileira, o que, naquele contexto, significava status e prestígio social, a exemplo do que as coirmãs cariocas estavam alcançando. Em outras palavras, os antigos cordões paulistanos, com toda a sua história e elementos rituais característicos, ao longo da segunda metade do século XX, especialmente na década de 1960, lentamente se metamorfosearam em escolas de samba, no estilo carioca, como forma de conseguir reconhecimento e aceitação social, sobretudo por parte do poder público.

No belo trabalho de análises fotográficas de Simson, a ala das baianas pode ser vista, incorporada ao desfile da Nenê de Vila Matilde, já em 1961. Entretanto, em 1964, as baterias ainda estavam repletas de instrumentos de sopro (SIMSON, 2007, p. 331), que, no Rio de Janeiro, estavam proibidos desde o primeiro desfile, o que pode ser explicado pelo contexto em que ocorriam as primeiras apresentações das escolas de samba cariocas. É o que nos mostra Nelson Fernandes, para quem esta proibição servia para demarcar uma diferença fundamental em relação às marchas-rancho (FERNANDES, 2011, 56). Dito de outra forma, a proibição dos instrumentos de sopro, no Rio de Janeiro, servia para demarcar uma diferença fundamental entre os já estabelecidos ranchos e as nascentes escolas de samba, o que era fundamental, naquele contexto histórico, para a afirmação das próprias escolas. Para o contexto paulistano, ao contrário, nada justificaria tal medida estabelecida em regulamento, a não ser a adoção de um modelo carioca que se mostrava bem sucedido, mesmo que isso significasse o abandono de suas próprias tradições.

Neste processo de “carioquização” dos antigos cordões paulistanos, outro aspecto importante é a adoção pelas escolas de São Paulo, além de aspectos rituais que foram incorporados à manifestação cultural, de um modelo de organização. Em 1968, o prefeito Faria Lima, carioca de nascimento, oficializa o carnaval paulistano, que passa, finalmente, a contar com o apoio do poder público. Segundo Simson, a partir daquele momento o modelo carioca passaria a se impor de forma absoluta, pois as agremiações paulistanas foram obrigadas a aceitar um estatuto imposto pela prefeitura. Na prática, este estatuto era apenas uma cópia do modelo de organização e desfiles do Rio de Janeiro (SIMSON, 2007, p. 331).

Na visão de Oliveira, o que o carnaval de São Paulo incorpora do carioca é uma espécie de “padrão de qualidade sobre como fazer um desfile dar certo”, em uma situação de aproximação cultural baseada em “trocas desiguais”. Segundo este autor, os paulistanos absorveriam o modelo carioca, ao custo irreparável do abandono de suas próprias criações, e quase nada exporta, a não ser a experiência de algumas lideranças. Os elementos folclóricos particulares, que o carnaval de São Paulo havia desenvolvido ao longo dos anos, foram sendo eliminados ou aculturados em nome da padronização carioca. Neste processo de “mudança de identidade” das escolas paulistanas, o autor também destaca a incorporação sistemática da ala das baianas, influência das tradições cariocas (OLIVEIRA, 2007, p.51, 53 e 54).

Desta forma, a partir de 1968, as escolas de samba cariocas e paulistanas passaram a adotar praticamente um só modelo, com o Rio de Janeiro servindo de vanguarda. Na década de 1970, a exemplo do que já havia ocorrido na cidade maravilhosa, as escolas paulistanas ampliavam sua participação junto à classe média e aos setores universitários, embora ainda estivessem distantes de repetir o sucesso de suas similares cariocas. Como nos mostra Simson, a Nenê de Vila Matilde, como estratégia para atrair pessoas de outras classes sociais para o convívio dos sambistas,

em 1974 entregou seu pavilhão aos cuidados de uma porta-bandeira branca, estratégia que, embora não tenha durado mais do que um ano, revela a intenção de ampliar a participação de outros grupos sociais nas agremiações carnavalescas, visando, principalmente, a inclusão da classe média (SIMSON, 2007, p. 373).

Tudo isso representava uma mudança significativa nas agremiações carnavalescas de São Paulo, que procuravam entender o processo que estava em curso no outro lado da Via Dutra, e, de acordo com as suas próprias necessidades, incorporar novos elementos em suas apresentações. Preocupado em saber o motivo pelo qual os sambistas paulistanos aceitaram passivamente tais transformações, inclusive no que se refere à algumas imposições da prefeitura para o reconhecimento das escolas de samba, em 1968, que contrariavam diretamente as tradições carnavalescas paulistanas, Oliveira chega a seguinte resposta:

A resposta estava no reconhecimento público de uma cultura marginalizada. A satisfação maior do sambista era ver sua obra dignificada como arte popular; bem diferente dos anos anteriores, em que se era preso ou castigado por cantar samba em público. Por isso, é melhor deturpar as tradições do que perder a nova condição de reconhecimento (OLIVEIRA, 2007, p. 59).

Neste processo de "carioquização" das escolas de São Paulo, como forma de seguir um modelo bem sucedido de ampliação das bases sociais, a maior parte das particularidades que ainda distinguiam as agremiações paulistanas, embora muitas delas imperceptíveis pelos olhares leigos, foram eliminadas na década de 1990, quando as emissoras de televisão passaram a transmitir o desfile paulistano para além de suas fronteiras. Segundo Vitor Aroli, fundador da SASP, grupo que, como veremos, luta pela valorização das tradições do samba paulistano:

Até o início da década de 1990 as escolas de samba de São Paulo evoluíam para os lados. As baterias apresentavam um ritmo baseado em instrumentos pesados. Estudiosos sobre o assunto dizem que o batuque de São Paulo tinha origens em festas da igreja católica, ao contrário do Rio, que tem origens no candomblé (dizem que a bateria do Império Serrano tem desenhos de Ogum, por exemplo). A partir dos anos

1990 a evolução para os lados foi abandonada, e uma grande parte das baterias passou a dar ênfase aos instrumentos mais leves, principalmente com o intercâmbio que alguns diretores de bateria de São Paulo fazem com os cariocas. As paradinhas começaram a ser muito utilizadas. Atualmente o desfile de São Paulo está muito parecido com o do Rio².

Mais adiante, o mesmo depoente nos mostra uma diferença que ainda persiste entre os dois desfiles carnavalescos:

Um pequeno detalhe que ainda diferencia São Paulo e Rio de Janeiro diz respeito aos casais de mestre-sala e porta-bandeira. As apresentações seguem a mesma regra, porém as três porta-bandeiras cariocas de uma escola ostentam o pavilhão com o mesmo desenho e as três porta-bandeiras paulistas precisam desfilar com três pavilhões diferentes: o pavilhão do primeiro casal é o oficial, o segundo deve trazer um desenho relacionado ao enredo e o nome deste e o terceiro tem um design estilizado em relação ao pavilhão oficial: traz as mesmas cores e o símbolo, mas os traços se alteram e não há menção sobre o enredo. Se algum dos três pavilhões não seguir esta regra, a escola é penalizada³.

O auge desta modelagem carioca, sem dúvida, foi a construção do Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, o sambódromo do Anhembi, inaugurado em 1993. Desde então, os sambistas de São Paulo passaram a ter um espaço para desfiles a altura do grande espetáculo que sempre sonharam, capaz de ser orgulhosamente transmitido para todas as partes do Brasil. No entanto, é exatamente observando algumas particularidades do espaço para desfiles no Rio e em São Paulo, seguindo os passos de Oliveira, que vamos começar a perceber algumas diferenças entre os principais espetáculos realizados em nossas maiores metrópoles.

A valoração do samba nas metrópoles

Em 1986, dois anos após a similar carioca, é fundada a Liga Independente das Escolas de Samba Paulistas, que também procurava conseguir vantagens para suas escolas filiadas, especialmente nas negociações com o poder público. Uma importante vitória alcançada foi construção, também em São Paulo, de um espaço definitivo para

² Depoimento dado para o pesquisador.

³ Depoimento dado para o pesquisador.

os desfiles. Apesar de ter corrigido alguns problemas verificados na construção do sambódromo carioca, a versão paulista, inaugurada em 1993, apresentou outros problemas, incluindo sua própria localização. Procurando compreender a relação entre o sambódromo e os sambistas, Oliveira observa que o palco dos desfiles paulistanos encontra-se em uma localização completamente desenraizada das manifestações carnavalescas, diferentemente do Rio de Janeiro, em que a pista de desfiles foi construída em um local repleto de simbolismo para os sambistas. A versão paulistana, contudo, seria, na definição do autor, apenas um espaço de encenação, sem qualquer apelo à memória coletiva. O Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, denominação oficial da passarela de desfiles paulistana, seria, na verdade, apenas um espaço-símbolo da modernidade de São Paulo, em sua capacidade de envolver e incluir culturas marginais na dinâmica de gestão cultural da cidade (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Como consequência deste desenraizamento, Oliveira percebe que:

Quinze minutos após o encerramento dos desfiles, não havia nesse palco qualquer batuque que lembrasse um dia de carnaval. Apenas congestionamento, lixo, fantasias pelo chão e uma tumultuada romaria de foliões que acabaram de cumprir seu papel. Dificilmente a identificação de um domingo de carnaval na cidade seria feita naquele momento. A paisagem marcante era de encerramento de um grande show; como tantos realizados nos palcos do Parque Anhembi ao longo dos anos (OLIVEIRA, 2007, p.29).

Em outras palavras, a construção de um espaço fixo de desfiles, em São Paulo, foi um importante passo para a consolidação do carnaval paulista como espetáculo atrativo para a indústria cultural, especialmente para a grande mídia. Eram os mesmos passos seguidos pelas agremiações do Rio de Janeiro, e, na transformação do desfile em negócio, a força econômica da capital paulista poderia, pela primeira vez, permitir que o samba paulistano pudesse competir com os cariocas pelo título de “melhor carnaval do país”. Entretanto, uma série de obstáculos impediu que os sonhos dos sambistas da terra de Adoniran Barbosa fossem realizados. Como Oliveira (2007)

chamou a atenção, o sambódromo, além de desenraizado da tradição paulistana, ou seja, localizado em uma região vazia de significado para os sambistas, não é explorado cultural ou turisticamente pelo poder público, de forma que, na prática, os sambistas acabam sendo estranhos, ou no máximo inquilinos, no espaço que deveria a eles ter sido destinado. De uma forma geral, os sambistas paulistanos jamais conseguiram o mesmo apoio do poder público local que os cariocas. Dito de outra forma, podemos dizer que, em São Paulo, os sambistas e, por consequência, o samba, conseguiram bem menos “poder de barganha” junto ao poder público que no Rio de Janeiro.

Assim como a passarela de desfiles do Rio, o sambódromo do Anhembi foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Embora tenham procurado corrigir as falhas encontradas no palco de desfiles cariocas, outros problemas não esperados acabaram surgindo. Sem as limitações de altura e comprimento determinadas por um viaduto e pela curva de 90° na entrada da Marquês de Sapucaí, os paulistanos puderam desenvolver alegorias maiores e mais altas, orgulhosamente exaltadas como as maiores do país. Entretanto, segundo o pesquisador Fábio Parra, em sua dissertação de mestrado, o grande edifício de camarotes que formava o Setor dois da Sapucaí, que sempre recebeu muitas críticas e só foi demolido durante a ampliação para os jogos olímpicos de 2016, antes do carnaval de 2012, sempre fez uma espécie de moldura que realçava as alegorias, valorizando-as e dando a impressão subjetiva de gigantismo. Em São Paulo, a baixa angulação das arquibancadas criaria uma grande horizontalidade espacial, fazendo com que qualquer alegoria ou fantasia, mesmo que seja gigante, pareça pequena dentro do conjunto arquitetônico do sambódromo (PARRA, 2005). Isso faz com que o gigantismo, o grande trunfo de São Paulo para agregar valor ao seu espetáculo e competir com a festa carioca, não seja percebido pelo público.

No entanto, para repetir em São Paulo o sucesso que este modelo de desfiles teve no Rio de Janeiro, os sambistas e organizadores do carnaval paulistano precisam superar obstáculos que estão além da construção física do sambódromo. O primeiro deles é tornar o espetáculo mais atrativo turisticamente. Segundo Oliveira, em 2004, 71,7% do público do Anhembi era formado por moradores da própria cidade de São Paulo. Somando aos 22,8% provenientes da mesma região metropolitana, temos aproximadamente 94, 5% de público local, ficando os turistas nacionais e estrangeiros com apenas 5,5% (OLIVEIRA, 2007, p. 130 e 131). No Rio de Janeiro, ao contrário, excluindo os setores populares, o total de turistas supera o de habitantes locais. Destes turistas, a maior parte deles é proveniente exatamente de São Paulo, que, além de passagem e hospedagem, pagam ingressos bem mais caros do que é cobrado em sua cidade.

O segundo obstáculo a ser superado é exatamente convencer o próprio paulistano, que mantém certo preconceito em relação ao carnaval da sua cidade, que seu espetáculo é de qualidade e que vale a pena ser prestigiado. O foco principal, desde a década de 1970, está na classe média, que anualmente engorda os cofres das agremiações carnavalescas cariocas. A superação deste obstáculo passa pela ampliação dos espaços destinados ao samba paulistano na grande mídia. Sobre estes dois obstáculos, Sérgio Salvaia, militante do samba paulistano que constantemente está na ponte-aérea para acompanhar as atividades do mundo do samba carioca, nos contou em 2009 que:

O samba de São Paulo ocupa lugar muito pequeno na agenda cultural da cidade. O órgão responsável pela promoção do carnaval, Anhembi Turismo, só inicia a comercialização do produto quando começam as vendas dos ingressos. A mídia paulistana também não colabora com a divulgação do evento. Poucas são as rádios que divulgam samba-enredo durante o ano. Na verdade apenas duas conhecidas, uma é de propriedade da escola de samba Império de Casa Verde, onde só toca o samba da escola e outra mais tradicional conta com alguns programas de samba, um deles apresentado por Evaristo de Carvalho, grande baluarte do carnaval da cidade. Em São Paulo visitar uma escola de samba é tido como "exótico" e desfilar em uma escola de

samba é a "realização de um sonho". Os paulistanos mistificaram o desfile das escolas de samba e algumas ideias se pré-fixaram na cabeça da população paulistana como:

- para desfilar tem que saber sambar;
- para participar de uma escola de samba tem que ir a todos os ensaios;

Portanto o pré-conceito dos paulistanos é que não deixa o samba de São Paulo crescer mais. Apesar de melhoria na estética ele não se popularizou como no Rio de Janeiro

A utilização do termo "exótico", como referência ao ato de frequentar as escolas de samba em sua própria cidade, evidencia o desconhecimento do "outro" que está na própria cidade. Isso não é surpresa em se tratando da maior metrópole do hemisfério sul, pois uma infinidade de práticas culturais, impossíveis de serem totalmente conhecidas por um único habitante, está em ebulição por todos os cantos de São Paulo. A questão é que o samba, se não é completamente familiar, também não pode ser considerado exatamente como algo exótico. O fluxo cada vez maior de turistas paulistas para o carnaval carioca evidencia que o samba poderia cooptar, pelo menos em parte, este público que considera "exótico" sambistas fantasiados, vestidos de plumas e penas, em sua própria cidade. O problema, assim, parece não ser exatamente o samba, mas a contradição entre a cultura do samba e a pulsante civilização paulistana, sinônimo de modernidade e progresso.

Isso nos coloca diante de uma pergunta: na multicultural São Paulo dos dias atuais, qual o lugar ocupado pelo samba? A resposta para esta pergunta justificaria, por si só, o desenvolvimento de uma dissertação ou tese específica sobre o tema. Entretanto, observar esta questão nos ajuda a entender como o samba se atualiza e sobrevive na maior cidade do país. Sobre o lugar do samba e das escolas de samba na São Paulo multicultural de hoje, Fábio Parra nos contou que:

Embora a visibilidade das escolas de samba paulistanas tenha crescido consideravelmente, elas ainda são "estrangeiras" dentro do próprio município de São Paulo. São menos conhecidas que o Campeonato Paulista de Futebol, o Salão do

Automóvel, o GP de Fórmula 1 e a Parada do Orgulho GLBT. O sambista pode ser considerado, atualmente, como mais uma das muitas "tribos" que marcam a cena cultural da cidade (como os clubbers, os roqueiros, os rapeiros, os emos etc.). Mas a visibilidade continua acontecendo somente na semana do carnaval.

Assim, percebe-se que, ao contrário do Rio de Janeiro, onde os sambistas ocupam um espaço central na agenda cultural e gozam de importância reconhecida para a indústria turística da cidade, em São Paulo eles seriam vistos apenas como mais uma das muitas tribos que marcam a cena cultural das modernas metrópoles, assim mesmo com sua visibilidade restrita aos primeiros meses do ano, época que antecede o carnaval. Embora muitos destaquem que o samba paulistano ainda enfrente dificuldades de penetrar junto à classe média, Fábio Parra nos conta que há duas décadas elas já recebem este público. Para o pesquisador, o grande desafio, neste início de século XXI, estaria em reconquistar as classes populares:

O grande desafio é reconquistar a classe baixa, que ultimamente parece ter se aproximado de outras manifestações artístico-culturais, como o Hip-Hop, o Rap e o pagode desvinculado da quadra de samba. Também houve um crescimento considerável de religiões neopentecostais, que costumeiramente recomendam aos fiéis o afastamento de culturas de matriz africana, como o candomblé, a capoeira e o samba.

No Rio de Janeiro, naturalmente, também há uma grande variedade de práticas culturais que disputam espaço no cenário cultural, especialmente entre os jovens das classes populares, com o funk e o hip-hop. A diferença, ao que parece, é que a presença do samba, em terras cariocas, está mais enraizada na cultura e consolidada na memória coletiva das classes populares, o que faz muitos indivíduos aliarem estas novas práticas, como o popular *funk*, e o samba, dependendo da situação e do contexto. Na capital paulista, o samba teria, inclusive simbolicamente, bem menos condições de disputar com as múltiplas práticas culturais que se alastram pelas grandes cidades acompanhando a modernidade. Neste contexto, são as escolas de samba ligadas às torcidas de futebol que obtêm mais sucesso. Isso pode evidenciar a

fragilidade da cultura do samba, que, ao contrário do Rio de Janeiro, precisa ficar às sombras da paixão futebolística e suas rivalidades para conseguir reconhecimento popular. No nível das relações comunitárias, como demonstrou Oliveira, isso é um problema, pois, como justificar às demais escolas a importância do trabalho de comunidade se são exatamente as torcidas dos grandes clubes metropolitanos os modelos de agremiação com maiores êxitos? (OLIVEIRA, 2007, p. 136 e 137).

Futebol e samba, assim, se unem para despertar a atenção do grande público paulista. Gaviões da Fiel (Corinthians), Mancha verde (Palmeiras) e outras torcidas uniformizadas dos principais clubes da capital possuem escolas de samba que se destacam na hierarquia do carnaval paulistano. A paixão do futebol ajuda a atrair público e dinheiro, suprimindo a ausência do poder público e a falta de interesse da população. No Rio de Janeiro, embora alguns dos grandes clubes já tenham sido homenageados por escolas importantes no ano de seu centenário, a mistura futebol e samba, mesmo compartilhando no imaginário o fato de serem duas “paixões populares”, jamais foi bem sucedida. O GRES Nação Rubro Negra, criada na década de 1990 pela torcida do Flamengo, com o objetivo de repetir o sucesso das agremiações mantidas pelas torcidas paulistanas, fracassou e foi extinta pouco tempo depois. Após o carnaval de 2009, alguns torcedores do Vasco da Gama resolveram fundar o GRES Gigante da Colina, mas isso aconteceu em Brasília, não no Rio de Janeiro.

Isso nos revela que, no Rio de Janeiro, o samba conseguiu popularidade própria, independente do futebol. Embora o esporte seja inegavelmente mais popular, as comunidades de samba conseguem resistir à participação das torcidas organizadas nas disputas carnavalescas, evitando que futebol e samba se misturem, diferentemente do que acontece em São Paulo. Por um lado, esta mistura de samba e futebol aumenta o interesse da mídia pelos desfiles paulistanos, já que um grande público, apaixonado pelos clubes de futebol, passa a ter interesse no carnaval. Entretanto, como esta

mistura é feita pelas torcidas organizadas, cujos episódios de violência se sucedem, o risco de um encontro de torcidas rivais que transformaria o sambódromo em uma praça de guerra é sempre real, afastando alguns mais precavidos e despertando a atenção das forças policiais.

Apesar disso, há quem perceba no surgimento de novas culturas urbanas, também no Rio de Janeiro, uma ameaça para os fundamentos do samba tradicional, sobretudo nas comunidades historicamente ligadas às escolas de samba. É o caso, por exemplo, do Centro Cultural Cartola, localizado no morro da Mangueira, que coordenou um grupo de pesquisadores que elaborou o chamado “dossiê das matrizes do samba carioca”, que fundamentou o processo que pleiteou o reconhecimento do samba carioca, em três vertentes, incluindo o samba enredo, como patrimônio cultural imaterial do país. Apesar do discurso de que o samba é uma identidade compartilhada por todos os brasileiros, o IPHAN é bem claro ao localizar geograficamente a titulação como patrimônio e limitando o reconhecimento às “Matrizes do samba no Rio de Janeiro”, o que se concretizou com o registro no “Livro das Formas de Expressão”, em 2007. A LIESA (Liga independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro) apoiou o processo de reconhecimento. Para as escolas de samba, isso era importante por dois motivos.

Em primeiro lugar, ratifica a posição privilegiada do samba carioca entre os elementos “tipicamente nacionais”. Agora isso não é apenas uma conclusão em teses de intelectuais preocupados em encontrar uma identidade comum para o povo brasileiro, mas um reconhecimento oficial, com a chancela do Estado, por meio do IPHAN. Na arena turística, esta chancela de oficialidade agrega valor, sendo mais um trunfo do samba e das escolas de samba cariocas na disputa para atrair turistas, sobretudo estrangeiros, ávidos para conhecerem a “legítima cultural brasileira”.

Em segundo lugar, mas não menos importante, o reconhecimento do IPHAN facilita a atração de investimentos privados, fundamentais para realizar os projetos de salvaguarda previstos no dossiê. Outrossim, também pode aumentar os investimentos na área social, diante da incapacidade do Estado. Como representantes de suas comunidades, praticamente todas as escolas de samba realizam projetos sociais e, com o reconhecimento do IPHAN, existe a possibilidade de que os recursos aumentem. Também é possível, graças ao título de patrimônio cultural, conseguir mais verbas para financiar os desfiles, o que, certamente, interessava mais diretamente aos dirigentes das grandes escolas cariocas.

Poucas semanas após o reconhecimento pelo IPHAN, o governo federal anunciou, em uma solenidade no Rio de Janeiro que contou com a presença do presidente da república, um patrocínio de um milhão de reais para cada escola de samba que compõe o principal grupo do carnaval carioca. O dinheiro viria da Petrobras e de empresas privadas do setor petrolífero, como investimento cultural, tendo como justificativa ser parte do projeto de reconhecimento do samba como patrimônio cultural imaterial. A medida, que atendia aos interesses não apenas do ministério da cultura, mas também do ministério do turismo, contemplava exatamente as entidades que movimentam os maiores orçamentos do carnaval brasileiro. Além das escolas de samba paulistanas, que possuem menos recursos e, naturalmente, estariam excluídas deste auxílio ao "samba carioca", as próprias agremiações menores do Rio de Janeiro, ou seja, quem mais precisaria de ajuda financeira, segundo os próprios organizadores do dossiê, foram ignoradas.

Desta forma, podemos afirmar que o reconhecimento pelo IPHAN das matrizes do samba carioca, incluindo o samba enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro, foi mais um entre vários reconhecimentos que, ao longo dos anos, as escolas da capital fluminense conseguiram, enquanto as agremiações paulistanas permaneceram

esquecidas. Tal esquecimento, ou exclusão, dificulta os objetivos das escolas de São Paulo, que precisam fazer sucesso entre os próprios paulistanos e despertar o interesse pelo espetáculo em sua própria cidade. Também dificulta, como consequência, as tentativas de conseguirem mais recursos financeiros, estabelecendo contratos de publicidade ou de transmissão em melhores condições. O reconhecimento do IPHAN para as “matrizes do samba carioca”, em suma, apenas ampliou o abismo que separa as escolas de samba das duas maiores cidades do Brasil.

Dispostos a mudar este quadro e promover a valorização do samba na grande metrópole do país, um grupo de paulistanos apaixonados pelo samba e pelas escolas de samba fundou um grupo intitulado Sociedade Amigos do Samba Paulistano (SASP). Ao longo dos últimos dez anos, o grupo tem se destacado ao promover a cobertura pela internet das atividades do “mundo do samba paulistano”, contribuindo para reduzir a relativa indiferença que a maior parte da sociedade da metrópole mantém em relação às suas agremiações carnavalescas. O grupo ajuda também na preservação da rica história do carnaval de São Paulo, que remete, como vimos, ao antigo modelo de desfile praticado pelos cordões. Embora iniciativas como estas sejam relativamente comuns no Rio de Janeiro, a SASP é, provavelmente, a mais atuante organização independente que busca a valorização dos sambistas paulistanos, artistas geralmente desconhecidos ou pouco valorizados na imensidão da maior cidade brasileira. Nas palavras de Vitor Aroli:

A SASP surgiu por acaso, em um churrasco. Um grupo de amigos decidiu criar um grupo de discussão na internet com ênfase no samba de São Paulo. Foi criado um site, muito simples, e a partir daí o grupo cresceu, mais pessoas começaram a colaborar, até que atingiu as escolas e suas diretorias. Hoje a SASP possui um site que é referência entre as escolas, e também ponto de encontro entre os sambistas de São Paulo pela internet. Várias pessoas importantes nas agremiações participam das discussões no Botequim SASP (está dentro do site) e são feitas várias coberturas de festas, ensaios, ensaios técnicos e desfiles. Em tempos de eliminatórias de samba todo mundo pode escutar as obras que os compositores mandam para o pessoal do site e saber quem continua ou foi eliminado da disputa. O trabalho feito na SASP é

apenas de divulgação do samba do Estado de São Paulo, sem fins lucrativos, sem patrocinadores.

No trabalho destes abnegados defensores do samba paulistano, emana a mesma energia que contagia os sambistas do Anhembi. Emana, acima de tudo, a certeza de que em ambos os lados da Via Dutra, apesar das diferenças financeiras, de estrutura e de reconhecimento, existem manifestações culturais relevantes para o país. Nos quatro dias de folia carnavalesca, milhões de brasileiros, de norte a sul do Brasil, assistem pela TV o espetáculo das escolas de samba do eixo Rio-São Paulo. Na magia do carnaval, as dificuldades se diluem na beleza do bailar da porta-bandeira, as diferenças tornam-se irrelevantes enquanto o surdo estiver fazendo a marcação da bateria. Juntas, as escolas do Rio de Janeiro e de São Paulo, todos os anos, ratificam a importância do samba para o imaginário nacional. Em sua rivalidade, entre o lazer e os negócios, Rio e São Paulo se complementam. São estas mesmas metrópoles, que ditam as regras econômicas e impõe a força de sua indústria cultural, que também se destacam na cultura popular. É a megalópole do samba.

Referências bibliográficas

ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTH, Fredrik. *Os grupos étnicos e suas fronteiras*. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados*. Rio de Janeiro: Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro, 2001.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. *Geografia do Turismo na cultura carnavalesca*. São Paulo: Editora Paulistana, 2007.

PARRA, Fábio Cavicchio. *Carnaval: o visual das escolas de samba de São Paulo na Década de 80*. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2005.

PAVÃO, Fábio Oliveira. *Uma comunidade em transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2005.

_____. *A dança da identidade: Os usos e significados do samba no mundo globalizado*. Tese (Doutorado em Antropologia) Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2010.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O que Faz do Brasil, Brazil*. Jogos identitários em São Francisco. In:_____. *Cultura e política no mundo contemporâneo: paisagens e passagens*. Brasília: Editora UNB, 2000.

SILVA, Marília & SANTOS, Lígia. *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 1980.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. *Carnaval em branco e negro: carnaval popular paulistano: 1914 - 1988*. Editora Unicamp: Campinas, 2007.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Outros:

Dossiê das matrizes do samba carioca: partido-alto samba de terreiro samba-enredo, produzido pelo Centro Cultural Cartola - <http://www.iphan.gov.br>

Sites:

www.iphan.gov.br

www.portelaweb.com.br

www.sasp.com.br