

PAULO DA PORTELA, UM HERÓI CIVILIZADOR

Edson Farias (Prof. de Sociologia da UFBA e Doutorando em Ciências Sociais, IFCH-Unicamp)

Rio de Janeiro/ Teu perfume, teu tempero/ É o azul do mar/ O teu olhar coral/
A água viva de sal espreada no teu corpo de luz/ Esse poder que Deus deu/ Quando o Rio se Lamenta/
Uma onda arrebenta sensual e traz de lá/ Sereia liberta da teia das redes para encantar/
E vem num cavalo-marinho sobre as águas reinar/ O brilho da veste de brisa no altar/
Iorubá de lemanjá no mar/ Rio de Janeiro o poeta num veleiro veio te contar/
Que o carioca vê a mata atlântica inteira na palma de um coqueiro solar/ *Esse é o povo que dança nas ruas!*
E o turista que desce na pista do lugar/ Quer se tornar moreno/ Primo de Ogun, afilhado de Orixá!
Faz Jogo do Bicho na sombra leve de um flamboyant/ Em tardes azuis reza no Maracanã/
A oração do futebol e o gol é o Sol.
(Guinga e Aldir Blanc - grifo meus)

INTRODUÇÃO:

A presente comunicação toma a biografia de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, um dos nomes cujo pionerismo inscreve-se nas história e lenda do samba carioca, dentro do objetivo de compreender o significado pertinente às táticas e mesmo estratégias de distinção e individuação implementadas nas ações sociais de sujeitos estigmatizados etnicamente. Observa-se, sobretudo, as saídas criativas fulcradas no campo do entretenimento, orientando suas condutas por um sentido de especialização das atividades baseadas em habilidades culturais-artísticas, que viabilizaram mudanças no perfil da inserção no concerto societário, embora sua consciência prática comparticipasse dos limites estruturais da sociedade. Nascido quando a então capital do país era sacudida pela execução do projeto de “modernizá-la”, parte da reordenação sócio-política, cultural e econômica do país, Paulo integrou a população, sobretudo negro-mestiça, que teve de reconstituir-se material e simbolicamente enquanto grupo social nos subúrbios da cidade. Definiu-se aí um herói civilizador; esteve na vanguarda do processo que constituiu o sambista como artista popular e protagonista da imagem turística do Rio de Janeiro.

INDIVÍDUO, SOCIOLOGIA E BIOGRAFIA

O objetivo expresso, porém, enfrenta de início uma dificuldade, a um só tempo, teórico-metodológica e epistemológica. Porque retoma inexoravelmente o problema em torno dos nexos, para falar como Giddens (1989:XVIII), da dualidade ontológica da teoria social, ou seja, a dualidade agente individual e coletividade nas ciências sociais - algo hoje manifesto nos esforços em guindar a teorização sociológica do abismo dicotômico que a grande maioria das escolas e correntes teóricas abriram entre ação e estrutura, durante o século vinte¹. Mostra Elisa Reis que as concepções a respeito do *homo sociologicus* seja em Durkheim ou em Weber, clássicos da disciplina, estão perpassadas pela dualidade fundada sobremaneira na oposição ao *homo economicus*, vicejada no âmbito da teoria

¹ Faço referência aos esforços de diversas abordagens da sociologia, como apresentam-se em contemporâneos trabalhos, a exemplo dos de Giddens, Alain Touraine, Habermas, Bourdieu, Skcpol, entre outros, cuja insatisfação com os modelos teóricos predominantes no pós-guerra, evolucionismo, estrutural-funcionalismo, interacionismo simbólico, etnometodologia e estruturalismo, além das correntes do marxismo, revela-se na tendência dos últimos em operar dicotomicamente privilegiando ou ação e ou estrutura.

clássica da economia política. Diante desta entidade movida pela racionalidade dos interesses egoisticamente sobressaltados, um e outro autores opõem a figuração do indivíduo inscrito nas malhas simbólicas e materiais de determinado concerto societal.

A reflexão durkheimiana oferece a imagem do individualismo enquanto religião da sociedade moderna, e esta nada mais é, enquanto representação coletiva, a sociedade mesma transfigurada na categoria do sagrado absoluto (Reis/1989:26). Segundo o próprio Durkheim, o domínio exercido pelo Estado-nação e o culto da pessoa são intrínsecas características da sociedade moderna, à medida que, “(...) para instituir moral individualista, não basta afirmá-la, traduzi-la em belos sistemas; cumpre que a sociedade seja disposta de forma a tornar possível e duradora essa constituição” (Durkheim/1983:55). A contrapartida metodológica a tal inferência teórica redundava na tentativa de operar com a realidade *sui generis* do fato social, cuja independência, generalidade e externalidade não apenas age coercitivamente sobre a dimensão individual como a supõe no curso evolucionário do organismo societário, sobremaneira no estágio avançado da evolução da diferenciação social e da divisão do trabalho social. Enfim, Durkheim subordina às vicissitudes históricas do desenvolvimento da solidariedade coletiva, nos termos da configuração funcional-organícista, na qual o Estado nacional assume a gestão e guarda do contrato coletivo da obrigatoriedade da troca, por consistir na instância organizadora do pensamento social, “centralizando as representações difusas na sociedade” (Idem:75).

Do ponto de vista de Weber - ainda seguindo a trilha de Reis -, ao contrário, à crítica ao modelo egoísta da teoria econômica burguesa se faz, justamente, mantendo o perfil metodológico calcado na mesma perspectiva da análise individualista. Vale lembrar que, no esquema weberiano, a sociologia é uma ciência empírica que persegue a compreensão interpretativa da ação social, e só a partir daí a explicação causal, seja observado o encadeamento da conduta, seja os efeitos que gera. E a ação social corresponde a conduta cujo agente atribui subjetivamente um sentido em consonância a conduta de outros agentes (Weber/1992:03). Logo, a tarefa da disciplina sociológica compromete-se com o deslinde dos nexos de sentido inclusos como - ao consistir em objetivos e avaliações internas - motivações orientadoras às ações dos agentes, atuando como “causas eficientes”. A questão da valoração insere-se, conferindo teor probabilístico às explicações das ciências sociais, por estarem conectadas de uma e outra maneiras aos problemas postos pelas exigências da elaboração científica e dos recortes axiais daquele que estuda a realidade sócio-histórica (Reis/1989:30 e Farias/1998:09):

Uma parcela ínfima que observamos em cada caso é matizada pela ação do nosso interesse condicionado por essas idéias de valor, apenas ela tem significado para nós, precisamente porque revela relações tornadas importantes graças à sua vinculação a idéias de valor. E somente por isso, e na medida em que isso ocorre, interessa-nos conhecer sua característica individual. Entretanto, o que se reveste de significação não poderá ser reduzido de um “estado isento de pressupostos” do empiricamente dado. Pelo contrário, é a comprovação desta significação que constitui a premissa para que algo se converta em objeto de análise. Naturalmente, o significado, como tal, não coincide com qualquer lei como tal, e isto tanto menos quanto mais geral for a validade dessa lei. (Weber/1992a:127-8).

Nota-se a homologia estabelecida no sistema teórico-analítico de Weber entre a situação mesma dos agentes individuais e o pesquisador que procura compreender o sentido das suas ações, já que para ambos os pólos o fator preponderante são os juízos de valor, por atuarem na determinação da ação, conferindo-lhe sentido e significado, à medida que são auto-compreendidos como possuidores de uma validade incontestável, “objetivos” (Weber/1992:111). Em nome da objetividade encorpada à sua personalidade, aos valores (ideais), afirma, os homens lutam. Cabendo à

sociologia problematizar exatamente “o que é evidente por convenção” (Weber/1992:370b). Ora, ao inserir o problema em torno do sentido subjetivamente atribuído, Weber reconduz-nos ao tema do coletivo. Agora não supondo-o do ponto de vista de uma totalidade real lhe extrínseca mas abarcante e pletora da individualidade, mas considerando a regularidade com que grupos de indivíduos compartilham nas suas volições da atribuição de um mesmo sentido às suas condutas, constituindo conveções, valores, os quais assumem caráter objetivo.

Se é verdade, como observa Reis, que para Weber pouco importa ser este sujeito dotado de consciência para agir segundo vontade e liberdade de escolhas próprias seja um resultante de combinações históricas singularizadoras de um período - mesmo porque, diria, a ciência histórica-cultural também o é, ao pertencerem ambos ao mesmo processo mais amplo da racionalização (Reis/1989:31). Ainda assim, o esquema weberiano repõe o problema teórico e epistemológico da sociologia em torno do eixo ação e estrutura. Isto mediante ao não negligenciamento da condição secularizante da modernidade, onde “o destino de uma época cultural que ‘provou da árvore do conhecimento’ é ter de saber que podemos falar a respeito do sentido do devir do mundo, não a partir do resultado de uma investigação, por mais perfeita e acabada que seja, mas a partir de nós próprios que temos de ser capazes de criar este sentido.” (Weber/1992a:112).

Enfim, Weber constata que em tal época racionalização e subjetividade complementam-se tensamente, sem configurar uma unidade de sentido (Touraine/1994:229). Embora a realidade institucional não consistia em um em si mas são resultados das ações de pessoas, aquela, a maneira da tragédia simelliana da cultura, como que descola-se da base humana, assumindo o caráter de formas autônomas e parceladoras da vida social. Quer dizer, circulando sobre os seus próprios eixos legiferantes, externas e independentes umas as outras, embora pugnando pelo primado de orientar o sentido das ações dos sujeitos, as esferas da existência humana solidificam-se como estruturas restritivas às vontades. Contudo, a situação mesma de autonomia das esferas fortalece o politeísmo dos valores que, em última instância, abre as condições aos mesmos sujeitos exercerem, na solidão da auto-responsabilidade, a livre-escolha, num tempo quando a liberdade individual tornou-se um valor supremo (Loewith/1978:159).

Falando a respeito das formações sociais, Weber ilustra de modo preciso o postulado do dilema ação e estrutura:

Para a Sociologia, a realidade “Estado” não necessariamente se compõe exclusiva e justamente de seus elementos *juridicamente* relevantes. e, em todo caso, não existe para ela uma personalidade coletiva “em ação”. Quando fala do “Estado”, da “nação”, ou da “sociedade por ações”, da “família”, da “corporação militar” ou de outras “formações” semelhantes, refere-se *meramente* a determinado curso da ação social de indivíduos, efetivo ou construído como possível. (...). A interpretação da ação deve tomar nota do fato fundamentalmente importante de que aquelas formações coletivas, que fazem parte tanto do pensamento cotidiano quanto do jurídico (ou de outras disciplinas), são *representações* de algo que em parte existe e que em parte pretende vigência, que se encontram na mente de pessoas reais. Isto se aplica especialmente às representações de algo que deve ter *vigência* (ou não a deve ter). (Um “Estado” moderno existe em grande medida dessa maneira - como complexo de específicas ações conjuntas de pessoas -, *porque* determinadas pessoas orientam suas ações pela idéia de que este *existe* ou *deve existir* dessa forma, isto é, de que estão *em vigor* regulamentações com aquele caráter juridicamente orientado. (Weber/1992c:09).

Em ambas abordagens do tema da individualidade em conexão ao da estrutura, sobressaltam a necessidade de cotejar os dois aspectos entrecruzados, sem confundí-los mas tomando-os enquanto cruciais à compreensão das práticas sociais nas sociedades modernas complexas. Por um lado, não se trata de considerar toda uma linha de raciocínio que reduz a questão do indivíduo à super-estrutura ideológica do mundo burguês ocidental, em nome de naturalismo para o

qual o sujeito dissolve-se diante de objetividades abrangentes². Mas, por outro, também não significa tomar subjetividades como que em um vácuo de relações sociais. Em Weber, observa Habermas, a ênfase dada ao indivíduo encontra contrapartida no ajuste entre modernidade e racionalismo ocidental, fundamentador tanto da autonomização de esferas culturais de valores mas igualmente implicadas às condutas orientadas por sentidos teleológicos, marcantes de um modo de vida interado com personalidades descentradas em relação ao primado comunitário e da soberania da exemplaridade do passado (Habermas/1990a:13-4).

Do ponto de vista de Durkheim, a parte o incômodo viés normativo atrelado à análise, está suscitada a interpretação do individualismo no quadro de um processo de aprendizado de caráter coletivo da formação do “eu” não redutível às malhas da intervenção instrumental das atividades de produção material, mas identificada à construção de uma consciência moral. Algo recuperado também por Habermas, quando sugere, no curso do *desenvolvimento do eu* e aquele da evolução dos concertos sociais, a interface entre as “estruturas da intersubjetividade produzida lingüisticamente, (...)”, pois estas seriam “tão constitutivas para os sistemas de sociedade quanto as estruturas de personalidade” (Habermas/1990b:14). Por isso, o esquema habermasiano de reconstituição do projeto moderno recolhe em Durkheim elementos outros para além de um agir-econômico e administrativo racional visando a fins:

E. Durkheim e G.H. Mead consideram que os mundo da vida racionalizados estavam marcados antes por uma relação, tornada reflexiva, com tradições que haviam perdido a sua espontaneidade natural, pela universalização de normas de acção e uma generalização de valores que desvinculam o agir comunicacional de contextos estritamente delimitados e lhe abrem amplos campos de opção, e finalmente por modelos de socialização orientados para uma formação de identidades-de-eu abstractas que forcem o adolescente a uma individualização. (Habermas/1990:14).

Portanto, para os objetivos desta comunicação, interessa preservar a *dualidade ontológica*, característica da problematização sociológica em torno do eixo ação e estrutura, atentando à focalização sócio-histórica de tal eixo categorial no contexto civilizatório da modernidade, onde um e outro alcançam o *status* de valor. Nesse sentido, vou retomar a intenção de percorrer a história de vida de Paulo da Portela, considerando que a biografia em si mesma aponta a uma situação estrutural onde o primado do ente individual introduz uma dimensão diferenciada. Logo, a própria individuação é reconhecida como um componente estrutural da ação, à medida que a tenho como propriedade das recorrências espacio-temporal das práticas sociais. Quer dizer, das práticas implementadas por agentes dotados de competência cognitiva nos níveis da prática e da discursividade, e não naquilo que concerne à coletividades. Também considerando o dado de que as pessoas apropriam-se criativamente da história que vivem³ e, para falar nos termos da etnometodologia, os indivíduos não somente portam os sentidos como espécie de objetividade coercitivamente externa mas o vivem, o realizam ao o interpretarem nas suas atitudes.

² A referência aqui não é apenas à matriz marxista e à tendência nela manifesta em subordinar o sujeito às leis do materialismo histórico - no caso, a superação revolucionária da propriedade privada e da divisão social do trabalho implicaria na dissolução da consciência individualista -, mas também às correntes estruturalistas e pós-estruturalistas que supõem a primazia ocidental concedida ao indivíduo à maneira de uma estilização teórico-filosófica da categorização evolucionista, a qual justificaria o imperialismo no auto-centramento do *cogito* humanista sobre as alteridades simbólicas ou ainda, restringindo o tema aos dispositivos discursivos inclusos nas técnicas de dominação. Mesmo a perspectiva de Louis Dumont, quando debruça-se sobre o individualismo no Ocidente, o reconhece tão-somente no interior da interpelação estrutural da “ideologia moderna” (Dumont/1985:270-8).

³ A Teoria da Estruturação de Anthony Giddens, exatamente porque retomada reelaborativamente a dualidade ontológica inserida em autores como Durkheim e Weber, serve de fonte ao princípio teórico-metodológico central nessa argumentação (ver Giddens/1989: XVIII e 192).

De acordo com essa angulação, a reconstrução biográfica, enquanto técnica de narração da história de vida e de, simultaneamente, apreensão de tendência mais ampla das condutas sociais espacio-temporalmente situadas, estão encerradas três dimensões centrais da abordagem, neste trabalho: 1) o agente social não restringe-se a suporte do sentido padronizador de uma interação social, à maneira parsoniana, mas uma entidade capaz de atribuir e recriar o sentido; 2) o primado da individualidade, portanto, é lida também não apenas como um atributo colado ao agente pelas determinações homogeneizantes do concerto societal porém diz respeito também ao modo como, segundo circunstâncias e recursos específicos (culturais, simbólicos e materiais) os sujeitos podem desenvolver táticas que incidem sobre o sentido, se não o subverte mas permite ao indivíduo criar diferença e distinção, ao mostrar a capacidade de “impor a própria vontade (...) mesmo contra resistências” (Weber/1992:) e, finalmente, 3) a própria existência do relato biográfico manifesta o alcance desse objetivo, fundado sobre a junção entre o elemento estrutural constitutivo da consciência prática, os recursos disponíveis em uma condição - que chamo de contexto-ambiente - e a volição do agente.

Quanto ao último aspecto, detenho-me mais um pouco. É ilustrativo a esse respeito, a biografia feita por Hannah Arendt (1994) da também intelectual alemã e judia Rahel. Realizada a partir de registros íntimos da própria biografada, a obra de Arendt apanha um contexto histórico quando os sentimentos e os registros dos sentimentos começam a ser acentuados. Os relatos de Rahel valem-se do despudor em relação às opiniões e aos afetos, dando realce à singularidade individual e ao acaso. As premissas do romantismo alemão já se colocavam; também a crítica à “superficialidade” da atitude do nobre cortesão. Ora, existe uma homologia entre o sentido da conduta do personagem biografado, ao relatar-se em textos-diários e a fórmula adotada por Arendt para tanto traçar a história particular de vida de Rahel quanto refletir sobre a singularidade de uma época. Quero propor que também em Paulo da Portela o mesmo propósito encontra semelhante característica, já que igualmente estava em questão para o agente sua individualização enquanto cidadão e artista negro, o qual integra todo um projeto de diferenciação e especialização sociais, sob a rubrica do sambista, a parcelas de pessoas estigmatizadas etnicamente. Então, os seus esforços de distinção podem ser lidos à maneira da tentativa de impor uma outra classificação coletiva à pessoa negro, de acordo com um status resignado - pois compartilha da mesma valoração do ideal europeu-burguês de civilização - com as propriedades vigentes espacio-temporalmente mas, simultaneamente, visando inserir-se, ao lado dos que o cercava, no seio dos parâmetros morais de dignidade previsto nesta coordenação vista como legítima das condutas⁴. Enfim, deslocando a convenção naturalizada (o valor) que, a princípio, está atrelada ao padrão discursivo cientificista de dominação étnico-racial, para o qual o

⁴ É direta a referência à obra de Norbert Elias (1995) a respeito de Mozart. Recolho aí a proposta de empreender uma abordagem sociológica imergindo no itinerário biográfico de um agente individual, visando destacar como o *ethos* ascensional incorporado às condutas e atitudes desse agente manifesta os controles sociais de uma época mas, ao mesmo tempo, como este agente criativamente exerce a liberdade de subverter valores, não ao negá-los mas potencializá-los em instâncias sem precedentes, alcançando assim uma característica de extraordinariedade, de “genialidade”, ainda que tal aventura transmute-se em espécie de bumerangue contra ele próprio. Nesse sentido, interessa a maneira como tais agentes catalizam valores, vontades e elementos simbólicos e materiais, tornando-os recursos, em situações específicas, pressionando um contexto e contribuindo na instituição de outra atmosfera sócio-simbólica e à mudança social. No caso em questão, a metodologia é homóloga à crença permeante de um concerto societal na capacidade inerente de certos indivíduos de diferenciarem-se por seus dotes “pessoais”, sobretudo quanto a tudo que remeta às habilidades “artísticas” (no raio de extensão que vai das belas-artes ao dos esportes e práticas lúdicas). Para tanto, ocupar-se da singularidade desta situação estrutural das ações, que chamo de modernidade, onde individualismo e fazeres artísticos assumem o *status* de diferenciação social confere, estando abertos a apropriações várias mas em acordo com as precrições do seu estatuto em última instância, os delineamentos últimos desta pesquisa.

universo afro-brasileiro pertencia a um estágio arcaico e primitivo da cadeia evolutiva da humanidade, logo inapto para compartilhar da modernidade - junto a outros hábitos identificados com o “passado colonial” (Velloso/1987 e Schwarcz/1993). O que traz complicadores à tendência em tornar de maneira unilateralista a manipulação, por parte dos grupos dominantes, dos elementos étnicos subalternos, sobretudo identificados com a matriz afro-brasileira, nos esquemas da dominação política do Estado e do comércio de símbolos e significados pela indústria cultural (ver Fry/1982).

Para testar essa hipótese recorro justamente a um trabalho biográfico realizado sobre Paulo da Portela, em 1980, assinado por Marília Trindad Barbosa da Silva e Lygia Santos - no rastro de uma série de obras similares focalizando nomes “célebres” da cultura popular no Rio de Janeiro⁵. Como uma das autoras salienta, no prefácio à segunda edição do livro, para realizar a obra teve, no esforço de distanciamento da sua condição de intelectual, membro da classe-média, habitante da Zona Sul carioca, de deparar-se com o “esquecimento oficial” a que estava submetido aquele ilustre desconhecido “homem negro, de meia idade, de classe pobre, curso primário incompleto, lustrador de profissão, carreira artística de relativo sucesso (?), casado, sem filhos, morador do subúrbio, morto na virada dos anos 40 para os 50.” (Silva & Santos/1989:15). Mas ela própria reconhece, que o interesse pelo projeto redundava do próprio personagem, tal como outros heróis marcados pela ascendência étnica negra, Silas de Oliveira, Pixiquinha, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva, escaparam de dissolver-se na condição de escravos:

À medida que essas evidências se impunham, mais crescia a meus olhos a figura de Paulo: sem cultura oficial, sem respaldo das análises de Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Édison Carneiro, Roger Bastide, Pierre Verger, Jacob Gorender, de uma boa dezenas de brasilianistas e de tantos outros autores, apoiado apenas na própria intuição e no seu talento de “*ante-projeto de artista*”, como modestamente se intitulava, o negro humilde de Oswaldo Cruz concorrera mais para derrubar a muralha com a trombeta ritmada dos seus sambas e a delicadeza firmeza de seus propósitos do que toda a turma do lado de cá, à qual eu não podia negar pertencer. (Idem, ibidem - grifos meus).

Certamente, é correto o contra-argumento de que há nas palavras da biógrafa a manifesta intenção de ressaltar o heroísmo do personagem, mitificá-lo ao lado dos demais citados, entronizando-os no panteão da história dos não-vencedores, para parafrasear Walter Benjamin, dos derrotados pela “marcha triunfal” da história da dominação. E ela procura resgatá-lo, num esforço detonado pelo sentimento de vergonha “da posição privilegiada que tinha” e, assim, compartilhar da “cultura colonialista, de valores éticos e estéticos deploráveis”, responsável pela “muralha intransponível” erguida entre o seu mundo e o dele. Como igualmente é correto perceber o traço de um imaginário compartilhado por muitos mediadores culturais no país, o qual enxergou nas classes populares, e nas minorias étnicas, espécie de reserva moral e resistência cultural à dominação burguesa e às maquinações da sociedade de consumo, vislumbrando-os à maneira de alteridade simbólica radical, “bons selvagens” e “autênticos”, diante da qual mais que relativizar percebiam a superficialidade mesmo a falsidade dos seus hábitos “civilizados” (ver Farias/1995:04 e Oliven/1989).

Porém a mitificação, creio, apenas corrobora o sentido, diria, heróico que o biografado emprestou à sua conduta e o longo trecho da mesma autora, apresentado a seguir, evidencia a força que sua empreita mobilizou, muito embora, é verdade, ele não tenha auferido, como veremos, os melhores frutos dos seus esforços:

⁵ Em sua maioria, esses trabalhos são vencedores de concursos de monografias promovidos pela Funarte e foram lançados em livros pela mesma instituição. Entre os biografados, figuras como Cartola, Carlos Cachapa, Silas de Oliveira, Ismael Silva.

Hoje, no ano da graça de 1989, ainda que o débito com o descendente de escravo continue mais ou menos do tamanho da dívida externa do Brasil, é forçoso admitir que alguns passos foram dados, mesmo considerando-se que as mais significativas homenagens pelo centenário da Abolição da Escravatura tenham partido de comunidades negras e pobres como a de Paulo da Portela. Foi a Vila de Martinho e Ruça com a sua “QUIZOMBA”. Foi a Mangueira de Cartola com os “Cem anos de Liberdade - Realidade ou Ilusão”. Foi o reconhecimento da importância de Zumbi e da consciência negra.

A força de trabalho (mal) assalariada do país continua sendo negra. O negro ganha mal, come mal, mora mal, não tem acesso à escolaridade regular, auferem menos vantagens que o branco de idêntica qualificação profissional, isto apenas para ilustrar perifericamente uma situação vigente nesta sociedade em que nem todo pobre é negro, mas quase todo negro é pobre.

São negras nossas cozinheiras, nossos motoristas, nossos faxineiros, nossos contínuos, nossos lixeiros. Nossos doutores são brancos. As exceções confirmam a regra.

Só que nossa música também é negra, assim como a cozinha, a alegria, a criatividade, a cor morena, a sensualidade, o amor pela luz e pelo sol, pelo ritmo, pela cor, o samba, o carnaval, a caipirinha, a feijoada. Iemanjá e acarajé. Rio de Janeiro e Bahia. Bantu e Iorubá. Quem paga os direitos autorais?

E é aí que se percebe a força inexplicavelmente antropológica dessas culturas de África, que mesmo coexistindo com as culturas oficiais do colonizador, protegidas pela situação, mesmo tendo raramente ultrapassado o limiar da oralidade, vêm devorando gradativamente as manifestações culturais opressoras e se impondo, soberanas.

Repetindo o fenômeno do Helenismo, quando o dominador romano submeteu-se passivamente à força intelectual e artística da sempre insuperável Grécia, pode-se identificar, sobretudo no Mundo Novo, uma espécie de Africanização. Uma nova estética se impõe espontaneamente, o repetitivo padrão europeu sendo substituído por outro, inteiramente renovado.

Há cinquenta anos atrás, Paulo queria colocar sapato e gravata nos negros da Portela, que se sentiam mais belos alisando as carapinhas. Hoje, os jovens brancos da classe média alta encaracolam os cabelos, vestem camisões coloridos, usam trancinhas, cangas, sandálias.

Ontem, Paulo julgava importante ir às escolas de samba divulgar entre negros e vir à cidade mostrar aos brancos a Portela, o bom-maneirismo e as artes negras. Nos anos 70, um outro portelense ilustre, Antônio Candeia Filho, fundou o Grêmio Recreativo de Artes Negras Quilombo, em Coelho Neto. Os notáveis da cidade, brancos e negros, é que iam lá aprender.

Mesmo sobre uma cadeira de rodas, a trajetória de Mestre Candeia parece ter sido menos árdua que a de Paulo, embora o traço de união entre ambos fosse um enorme idealismo e a crença inabalável no talento da raça.

Mestre Paulo e Mestre Candeia, é covardia! (Idem:15-6).

Em instante algum a biógrafa interroga-se - muito embora perceba a eficácia das suas ações - a respeito dos elementos mobilizados por Paulo na consagração “não-oficial” da sua memória, mesmo naturaliza os mecanismos sociais que atuaram na transformação desses elementos em recursos sagazmente manejados pelo biografado. Para vocalizar as indagações não realizadas, como então Paulo celebrizou-se como “traço de união entre duas culturas”⁶? Em que medida a dicotomia entre a situação de penúria e subalternidade socioeconômica das pessoas negras no país e a valorização do *status* da “cultura negra” envolve o modo mesmo a produção de identidades individuais e coletivas na modernidade, considerando lógicas diversas aí atuantes, tantas das vezes conflitantes? Por outro lado, tal afirmação da mesma “cultura negra”, enquanto identidade coletiva tanto referenciada pela e referência à (para resgatar a idéia de Gilberto Freyre) cidadania lúdica brasileira quanto implicada ao campo do gosto, do hedonismo e das atividades de diversão, não diria a respeito ao caráter dual que marcou (e marca) as condutas de agentes cujo sentido das ações conciliam tensamente a vontade de distinção (poder, respeito e dignidade) e os condicionamentos estruturais atuantes sobre as escolhas, percepções e formas de cognição, no caso o próprio entendimento do “eu” como um sujeito dotado de profundidade subjetiva, no interior do qual aninham-se dons potencializadores de talentos e competências diferenciadoras, interadas ao movimento de diferenciação funcional e divisão social do trabalho⁷?

⁶ À propósito do título da obra biográfica sobre Paulo da Portela é justamente *Paulo da Portela: Traço de União Entre Duas Culturas*, revelador do argumento a partir do qual está fundamentada toda a argumentação das autoras e, penso, aponta ao projeto individual do biografado mas, igualmente, assinala a peculiaridade do concerto societário o qual constituiu.

⁷ Não se trata aqui de uma versão amenizada da concepção durkheimiana de “solidariedade orgânica”; o que está em foco é o processo social tenso (conflitante e complementar) de constituição da idéia de pessoa e de sociedade na história do Ocidente, manifesto no imaginário, diria, romântico, ao expressar a contradição indivíduo versus sociedade. Tenso à medida que ambos os pólos entrem-se um ao outro simbioticamente. “Portanto, o avanço da divisão das funções e da civilização, em certos estágios, é crescentemente acompanhado pelo sentimento dos indivíduos que, para manterem suas posições na rede humana, devem deixar fenecer sua verdadeira natureza. Eles se sentem constantemente impelidos pela estrutura social a violentar sua ‘verdade interior’.” (Elias/1994:33).

Por não se ter em mente responder objetivamente tais questões mas por em tela como aí se trata de níveis vários entretidos configurando uma mesma teia simultaneamente coletiva e individual, acredito que a estratégia na compreensão desse anelamento consiste em refazer a trajetória da conduta de Paulo da Portela considerando a rede que o conformou e ele a constituiu espaço-temporalmente, isto é, a cidade Rio de Janeiro. Sob esse ângulo, a trajetória de vida de Paulo é tomada enquanto significativa à preescrutação de um período histórico no qual mecanismos sociais são ativados por uma multiplicidade de agentes em suas ações, demarcando as linhas-mestras de alguns índices cruciais do nosso presente.

A INVENÇÃO DO SUBÚRBIO CARIOCA NA “PERIFERIA” METROPOLITANA DA CIVILIZAÇÃO

O quadro de questões alinhadas acima, reinterando, traz de volta o problema em torno da individualização, diferenciação social e do par racionalização/liberdade. Este trinômio certamente consiste em aspecto decisivo à clássica teorização sociológica a respeito da condição moderna. Em alguns textos, cuja repercussão os elevaram à espécie de cânones da discussão sobre a modernidade, à medida que a procura compreender no interior de uma “tragédia dialética” à qual apresenta os movimentos de ações individuais propiciando a cristalização de formas institucionais cerceadoras da intensidade mesma do fluxo vivo (Simmel/1989), Simmel debruça-se sobre os modos e estilos de vida surgidos com a metropolização de cidades européias, em meio à extensão da industrialização e da divisão social do trabalho, no século dezanove, observando que nelas dar-se ambiguidade original, experienciada pelos átomos humanos na cotidianidade:

O indivíduo é reduzido a uma quantidade negligenciável, talvez menos em sua consciência do que em sua prática e na totalidade de seus obscuros estados emocionais derivados de sua prática. O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva. Aqui, nos edifícios e instituições educacionais, nas maravilhas e confortos técnicos da era da conquista do espaço, nas formações da vida comunitária e nas instituições visíveis do Estado, oferece-se uma tão esmagadora inteireza de espírito cristalizado e desperpersonalizado que a personalidade, por assim dizer, não se pode manter sob o seu impacto. Por outro lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como se em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que tendem a desalojar as genuínas colorações e características de incomparabilidade pessoais. Isso resulta em que o indivíduo apele para o extremo no que se refere à exclusividade e particularização, para preservar sua essência mais pessoal. (Simmel/1973:23-4).

Na argumentação simmeliana, as condições postas às experiências da humanidade nas metrópoles modernas se vicejam um imperativo de objetividade agrilhoando as subjetividades na “jaula de ferro” aludida por Weber ao falar da burocratização/racionalização do ascetismo secularizado, também estão na raiz da valorização de valores e crenças vividos como ideais e sentimentos inerentes a cada mônada individual. Além disso, estimulam às atitudes compatíveis com a demarcação da diferença entre as entidades individuais, potencializando, assim, o processo de individuação em ritmo mais intenso. Agora calcado numa característica psíquica da vida mental concatenada à heterogeneidade e diversidade de práticas significativas fundante desses conglomerados urbanos de milhões de pessoas (Velho/1981:17).

No livro *Individualismo e Cultura*, o antropólogo Gilberto Velho resgata as contribuições de Simmel para refletir sobre o tema da diferença simbólica e o encontro/confronto de tradições nos universos metropolitanos, focalizando o Rio de Janeiro contemporâneo. A partir desta problemática, e sem negligenciar os percalços contidos no seu postulado, o autor procura demonstrar o quanto concentra-se nos segmentos médios dessa sociedade a dominância do idéario em relação ao indivíduo enquanto possuidor de “um conjunto de potencialidades peculiar que constitui sua marca própria e que a sua história (biografia) é atualização mais ou menos bem-sucedida daquelas.” (Idem:22). Em última instância, portanto, as normas e padrões reguladores da conduta individual nas classes médias seriam mais seminais à postura do tipo individualistas, como são os projetos individuais. Pois, na trilha do argumento de Goffman, Velho assinala que ao projeto pesa o imperativo de fazer sentido num processo de interação com o outro.

Sem entrar na avaliação do antropólogo quanto a concentração de um sentido individualista da ação nos segmentos médios, o que interessa quando retornamos à biografia de Paulo da Portela, em se tratando de um homem das classes subalternas populares do início do século, é nela a evidência clara de um projeto de vida elaborado em referência às vias sobre quais transitava socialmente, sobretudo no âmbito das sociabilidades de lazer e diversão, onde logrou distinção e uma certa, embora efêmera, celebridade. Quero, assim, retomar a idéia de Velho de que os projetos individuais são viabilizados em situações de intensa fragmentação mas nas quais os esforços de totalizações as engendram permanentemente. Por isso, a racionalidade-visando-fins (ações teleológicas), básicas ao aparecimento das projeções individuais, desdobram-se sobre um terreno propício às saídas singularizantes que os sujeitos apresentam como originalidade, mas, antes de mais, que o próprio agente vive este terreno como aliecerce das suas condutas. Portanto, o que passa estar em foco são os mecanismos que fazem este homem de subúrbio portar nas suas escolhas estes valor, a princípio, compartilhado pelos sentidos das pessoas das classes-médias. Talvez, a própria classificação suburbana do biografado seja uma pista.

Paulo Benjamin de Oliveira nasceu no dia 17 de junho de 1901, na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro. Aquele fora um dia confuso na cidade, já que moradores do bairro de São Cristovão e usuários do bonde linha 77, cujo percurso conduzia a diversas fábricas (sobretudo de tecidos) situadas nas imediações da Tijuca, protestaram contra o aumento da passagem decretado pela Prefeitura. Filho, ao que parece, não reconhecido do célebre Mario Benjamin, celebrado como introdutor dos dramas teatrais no circo brasileiro, Paulo foi criado apenas pela mãe, em meio às dificuldades de um mulher pobre, negra, separada do marido e com três filhos. Logo, o menino iniciou principiou nos esforços de sustento da família, trabalhando na entrega de marmitas para uma pensão, no centro da cidade. O que incidiu fortemente para que a freqüência aos bancos escolares fosse logo descartada (Silva & Santos/1989:37-8).

A vida do menino negro intera-se no contexto ambíguo proporcionado pelo enlace entre a abolição do trabalho escravo e a implantação do regime republicano no país; dona agora de direitos civis equiparados aos dos brancos, a cidadania da população negra mostrou-se logo de segunda classe, já que fora excluída as condições culturais e materiais de concorrer numa sociedade que se queria vertical-capitalista. Sem pretender reconstruir em detalhes a seqüência de episódios e eventos configurante desse período (ver a respeito Sússekind/1989 e Sevcenko/1998:7-48), vale lembrar ser este o instante quando, no plano global das relações sociais, a economia-mundo capitalista conforma-se planetariamente. Nos países da Europa Ocidental e nos Estados Unidos, o industrialismo adentra em um estágio

modernizante no qual a eletricidade, o petróleo e as novas tecnologias metalúrgicas redesenham, no andamento da incorporação da racionalização-cientificação da instrumentalização dos meios, o mapa da reprodução material da vida, dos modos de acumulação e reprodução ampliada do capital e dos estilos de vida. A demanda por novos centros produtores de matérias-primas e por mercados consumidores, a fim de suprir e consumir o aumento vertiginoso do volume de mercadorias produzidos, implicou numa rearticulação do mercado mundial, sob égide das formas de dominação imperialista e neo-colonial.

As teias que se iam tecendo no compasso da ampliação das trocas mercantis, diplomáticas, ideológicas e mesmo simbólicas vão dando concretude a uma civilização transnacional, a civilização moderna, para a qual a técnica exerce a função de solda, ao forjar toda uma cultura material, ao lado de hábitos e costumes, em sintonia com um mundo dominado pelas artificialidades e habitados por objetos vivos de luz, cor, som e movimentos. Os arranha-céus, os automóveis, as massas urbanas, os painéis publicitários, o cinema, o gramofone, a iluminação feérica, o paisagismo urbano, as multidões, os grandes magazines e assim multiplicam-se os signos das novidades modernas, em suas feiras e grandes exposições louvando as máquinas, verdadeiros ícones do progresso econômico, bandeira ideológica de um Ocidente pleno da própria identidade e, julgava-se, apto a “civilizar” o mundo.

O concerto planetário teceu-se à base da superioridade do complexo bélico mas sobretudo sedutoramente, conquistando almas ávidas de participar deste admirável mundo novo do progresso. No Brasil, a combinação entre os emergentes endinheirados com o café, grupos intelectuais e elites políticas impregnadas pelo gosto de “civilização” e devotadas ao projeto de integrar o Brasil no seio das nações modernas, tomaram para si a tarefa de erguer nos trópicos uma “Europa possível”. Extirpando para isto tudo quanto dissesse respeito ao acervo herdado dos tempos coloniais, agora envolto numa espécie de diabolização - seria o tempo do arcaico, a nossa trevosa Idade Média. Jornais, revistas, mídias publicitárias, novas técnicas e modalidades esportivas e educacionais são importados com a finalidade de alavancar os nativos à condição de civilizados, e com eles toda esta periferia da civilização. Aliás, o verbo modernizar torna-se uma norma, uma regra, um imperativo. Mediante este desejo, potencializa-se a confecção do novo símbolo da República que se queria moderna e cosmopolita, ou seja, sob a administração do engenheiro militar Pereira Passos, inicia-se nos primeiros anos deste século um conjunto de obras, inspiradas naquelas realizadas por Haussman em Paris, visando reformar a capital do país, conferir-lhe o ar de uma metrópole aos moldes daquelas existentes na Europa.

A construção de uma avenida rasgando a área central da cidade, tornou-se o marco do empreendimento, cujos objetivos redundavam de metas de higienização, ampliação do controle e disciplinamento das condutas nos espaços públicos e viabilização da interligação mais ágil entre os diferentes pontos da trama urbana. Além disso, a construção da Avenida Central assinala o deslocamento do eixo de interesse do poder no país na direção das forças empenhadas com o internacionalismo, já que esteve aliada a construção e expansão do porto carioca, com intuito de ancorar grandes embarcações para o transporte de mercadorias e passageiros.

O fato de a reforma urbana implementada por Pereira Passos ter como símbolo a construção de uma grande via de circulação de mercadorias e pessoas - a Avenida Central - é o emblema de um processo social mais geral, no qual é detonada a ordenação da cidade do Rio de Janeiro como núcleo urbano metropolitano. Com incidência sobre

dimensões várias do convívio societário, pela proporção assumida neste período, os festejos carnavalescos constituem um termômetro significativo. Observar-se o quanto este mesmo processo ressignifica a manifestação do Carnaval, tornando-a tanto mais inclusiva quanto hierárquica, ao classificar formas mais legítimas de participação na folia. O *ranking* desde então é protagonizado pelo gênero Desfile-Espetáculo, cujo centro é exercido por Ranchos e Grandes Sociedades. Domínio expresso na fixação da mesma nobre Avenida Central como palco para essas badaladas e aguardadas exposições (ver Farias/1995).

Há, no entanto, no bojo da mesma grande obra um outro aspecto do processo de metropolização da cidade cujos desdobramentos ajudaram a ampliar o processo de circulação do modelo Desfile-Espetáculo, participando da sua consolidação enquanto fato central da folia. Trata-se este da constituição das zonas periféricas e suburbanas do Rio de Janeiro, posteriormente nicho histórico e simbólico das Escolas de Samba. Vejamos mais detalhadamente a situação sócio-histórica na qual referendo o argumento, tomando como ponto de partida a mesma Avenida Central. A sua construção fora a parte mais visível de uma malha rodoviária, projetada pela equipe dos engenheiros Pereira Passos e Lauro Müller, articulando as zonas geopolíticas que desde então mapeiam a cidade. Melhor seria dizer que tal sistematização inventa uma outra cidade. Assim, a Zona Norte, através da construção da Avenida Rodrigues Alves, margeando a área do cais do porto reformada, foi interligada ao centro com a abertura da Avenida Francisco Bicalho, graças ao núcleo do sistema, a mesma Avenida Central; que por sua vez possibilitou a ligação com outro setor da Zona Norte e com a Orla Sul, via Avenida Beira-Mar (Needell/1993:56-7). A construção posterior das Avenidas Brasil e Presidente Vargas completa o alinhamento, cujo princípio geométrico define um traço de grandes retas montando eixos perpendiculares, que vazam o espaço da cidade conferido-lhe maior visibilidade e agilidade de acesso. O sistema de transporte ferroviário - visto adiante - complementa a malha de comunicações.

Deste modo a expansão dos equipamentos urbanos modernos vaza os fulcros comunitários ambientados na cidade ou institue novas sociabilidades cuja cotidianidade traz em si o processo socioeconômico civilizador que a engendrou, pelo menos quanto ao binômio circulação/comunicação social. A premissa a ser aqui verificada define-se pela hipótese de que esta cultura popular urbana carioca, materializada na Escola de Samba, realiza-se à medida que o ambiente social modernizado proporciona as bases de circulação do modelo do Carnaval-Espetáculo⁸. O qual informa (no sentido de formatar, mediante aos cânones do gênero Desfile de Carnaval) algumas das práticas lúdicas-recreativas de amplos segmentos da sociedade local, que então fixavam-se nas recém-fundadas regiões suburbanas. Isto facultou os instrumentos de inserção dessas manifestações no pólo central da folia carioca.

Entre a metade final do século XIX até as primeiras décadas do atual, compreende vertiginoso aumento da população na cidade. E isto se pode observar também constatando o quanto se amplia a ocupação do espaço urbano. Entre 1870 e 1933, o número de logradouros públicos na cidade do Rio de Janeiro salta de 503 para 5 mil 171, no que atinge aquelas regiões na época ainda classificadas de rurais (Ribeiro/1985:19). Tais áreas, desde de 1870, conhecem intensivo estado de estagnação, motivado pelo desaparecimento de suas fazendas, em um momento quando a

⁸ Estou denominando de Carnaval-Espetáculo um específico tipo de sentido presente nas condutas de foliões, desde a segunda metade do século XIX, primeiro, de segmentos socioeconomicamente identificados com o ideário cosmopolitas da modernidade, depois engendrando atitudes semelhantes em outros segmentos sociais, mesmo os populares, cuja característica fundamental é a adequação das práticas festivas ao modelo civilizatório europeu das grandes passeatas conformadas no aspecto de grandes espetáculos operísticos públicos (ver Farias/1995).

propriedade fundiária e o capital imobiliário se diferenciam. E o não surgimento de um cinturão agrícola voltado para o mercado urbano, devido, em parte, aos custos com transportes, abre espaços para que as empresas de construção civil, surgidas com o Encilhamento, possam agir na região, hoje conhecida como Zona Norte.

Primeiramente, são avenidas e vilas de casas que aparecem. Porém a entrada maciça do capital imobiliário - com empresas possuidoras de um capital em torno de 1.000 contos de réis -, comprando as terras rurais estagnadas, dispara o loteamento da futura zona suburbana. Assim, em 1933, 70% dos terrenos baldios estavam nas mãos dessas empresas (Idem:29). Outra vez a reforma de Passos Pereira surge como ponta de comprometimentos mais complexos. Nesse caso, a consorciação de interesses e capitais dos bancos, do Estado e de empresas nacionais e estrangeiras do setor de imóveis e da construção civil. Algumas das conseqüências tiveram por face a escandalosa especulação imobiliária dos terrenos das áreas mais centrais da cidade. Alavanca perversa, pois empurra os pobres para as áreas periféricas suburbanas, mais próximas das instalações industriais em expansão. Ainda porque a área margeando a Orla Sul vivia o inflacionamento no preço dos seus terrenos, o que esboçava a viga mestra do seu futuro como balneário tropical e espaço reservado, pela amenidade do clima, àqueles de melhor situação socioeconômica.

Neste sentido, a derrubada dos cortiços e das estalagens na região central leva muitos trabalhadores a improvisar suas moradias nos morros, locais mais próximos do Centro e dos ambientes de trabalho, dando origem as favelas (Rocha/1982:125-6). Contudo, a maior parte desse contingente, somados aos novos migrantes - em sua maioria ex-escravos oriundos das decadentes lavouras cafeeiras no Vale do Paraíba Fluminense-, se vai aventurar pelas zonas mais interioranas da cidade. Em um primeiro momento, o transporte coletivo impedia a fixação dessas pessoas na periferia, uma vez que o bonde circulava apenas em áreas já urbanizadas, entre Botafogo, Tijuca e São Cristovão. A Estrada de Ferro Dom Pedro II, hoje Central do Brasil, ligando o Campo de Santana a Queimados (na Baixada Fluminense), desde de 1858, restringia-se aos transportes de cargas rurais (café e cítricos). Mesmo a inauguração das estações de Cascadura, Engenho Novo, São Francisco Xavier, São Cristovão, Sapopemba (hoje Deodoro) e Maxambomba (atual Nova Iguaçu) não implicou na implantação do transporte suburbano de passageiros. O preço alto das passagens afugentava os usuários.

Ainda assim, desde de 1860, as antigas olarias, curtumes, núcleos rurais e sedes de fazendas são retalhadas e postas em leilão, loteamentos e ruas são abertas. É nessa época, por volta de 1870, ocorre o início do decréscimo das passagens ferroviárias e a construção de mais estações (em número de cinco). Também por esse período, outra linha férrea é aberta, a Rio D'Ouro, com a finalidade de levar a água da Serra de Tinguá para o centro do Rio, possibilitando a incorporação de faixas das regiões Norte e Oeste ao território habitável da cidade. Uma outra imensa área se reparte em bairros em torno da Orla Norte da Baía de Guanabara, com a interligação de duas outras ferrovias. E acompanhando a mudança da linha férrea que a cortava, passa a ser conhecida como região da Leopoldina - já que a concessão é transferida para a empresa inglesa Leopoldina *Railway*.

O sistema é encerrado em 1903, quando a Estrada de Ferro Melhoramentos, dirigida por André Gustavo Paulo de Frontin (um dos engenheiros responsáveis pela reforma carioca, no tocante ao setor de tráfego), é incorporada à Central do Brasil. Sua linha, que ligava a estação de Mangueira à Sapopemba, cortava uma grande área, onde floresciam muitos estabelecimentos industriais (Abreu/1984). A expansão urbana, medida pela taxa de crescimento dos

prédios e domicílios, é nessa fase de 38,6%, segundo o Censo Municipal de 1920 (Lobo/1978:432-3), superando o aumento da população, calculado em torno de 27,5%. Ao lado disso, a produção de energia hidrelétrica possibilita a eletrificação e o barateamento do transporte ferroviário de passageiros. Em 1929, 1 milhão de libras são gastos no financiamento da eletrificação da Rede Ferroviária Central do Brasil. Quase o mesmo montante é aplicado à modernização da Estrada de Ferro Leopoldina (Lobo/1978:851). Os trens elétricos para passageiros começam a circular em 1936. O que se incorpora ao conjunto de transformações socioeconômicas iniciadas com a reforma de Pereira Passos, assim sintetizadas pelo urbanista Maurício Abreu (1984): disseminação do trabalho assalariado, a intervenção sempre maior do Estado na execução de grandes obras públicas, a generalização da relação patrão-empregado, a expansão do industrialismo com o advento da Primeira Guerra e a abertura dos subúrbios à massa operária.

A formação desse meio ambiente compromete de certa forma a tendência de parte da bibliografia sobre a Escola de Samba de descrever suas origens em meio a paisagens pré-industriais, espécies de comunidades autônomas que circunscreviam as identidades nos limites do local, respondendo ao primado de tradições ancestrais africanas⁹. Visão que sustenta uma concepção baseada em dicotomias, tais como: “autenticidade” versus “aculturação burguesa”. Quando mais parece que a constituição das áreas suburbanas aponta na direção contrária, isto é, sugere a maior coligação entre as relações e práticas fulcradas na cidade, orientadas menos pela memória de um passado mítico exemplar, pois a ingerência das descontinuidades impostas pelo presente introduziam outros parâmetros à experiência individual e coletiva. Penso que o movimento de espetacularização das práticas lúdicas-recreativas, intrínseco ao processo social e civilizatório moderno, encontra na característica centrípeta da sociedade metropolitana em expansão o seu motor de desenvolvimento, devido ao incremento da comunicação/circulação levado adiante, reformatando assim a própria representação do popular, no compasso da reorientação das ações sociais. Em vista disto, tomo a subalternidade dessa cultura popular, conjuntamente aos seus agentes, não à maneira de um fim em si, mas no contexto das diversidades e equilíbrios encadeados, sujeitos a metamorfoses ao serem conectados em unidades complexas, cuja instituição da Escola de Samba é heurística.

Neste sentido, a importância do elemento tempo suscita algumas indicações. Tomo de empréstimo a idéia de Anthony Giddens a respeito do “desencaixe” entre tempo e espaço promovido pela sociedade moderna. Mostra Giddens que nas formações sociais tradicionais a relação tempo e espaço está preenchida pela centralidade do “lugar” como “cenário físico da atividade social (...) situado geograficamente”, onde ocorrem em presença as “dimensões sociais da vida” (1991:26-7). O advento das estruturas e modos de vida modernos, prossegue o autor, implica no esvaziamento do tempo, o qual por sua vez esvazia o espaço, tornando o lugar, algo assim, “fantasmagórico”, em razão da ampliação e distanciamento entre as relações, que passam a ser feitas também, e principalmente, com “ausentes”. Moldam-se ingerências estruturais outras às agências humanas. No contexto sócio-histórico vislumbrado, tal desencaixe materializava-se na seguinte situação: os núcleos de habitação e sociabilidades tiveram origem em práticas de racionalização do espaço urbano, que por sua vez respondem a exigências diversas e irreduzíveis a esses locais. Implicando, por exemplo, no fato de, em sua maioria, a população adulta da região, notadamente a masculina, estar

⁹ Ver por exemplo, Lopes (1981:83) e Silva e Santos (1989:39).

empregada nas fábricas ou outras atividades situadas em áreas mais centrais da cidade¹⁰. Deslocamento facilitado com a extensão da rede de bondes elétricos e o desenvolvimento do transporte ferroviário, e mais timidamente o rodoviário, representado pelos ônibus à diesel. Conjunto esse de condicionantes que inventa uma cotidianidade, segundo um ritmo impulsionado pela medição abstrata do tempo e em consórcio com o imperativo da produção e circulação de mercadorias. Ritmo de igualação que infiltra-se em variados planos da vida societária; a inclusividade compreende aí um princípio básico, mesmo que organizado por hierarquias socioeconômicas. O apaziguamento dos atos torna-se um referencial de convivência nos círculos de grupos interdependentes no espaço da cidade. A tensão entre reciprocidade e diferenciação se coloca em grau elevado na nova geografia sócio-cultural da cidade e uma outra grade conceitual e cognitiva interfere na dimensão perceptiva do morador citadino, embora com discrepâncias oriundas da estrutura social desigual classista.

O quadro cotidiano emoldurado rotiniza uma série de práticas expressivas dos novos limites conformadores da experiência na cidade. Neste sentido, as manifestações lúdicas e culturais ancoram-se em outras bases, que as redefinem. A religiosidade popular oferece um paralelo sugestivo. Em seu estudo sobre a umbanda, Renato Ortiz (1991) demonstra que tanto o surgimento desta religião quanto as modificações que ela introduz no culto afro-brasileiro devem ser entendidos à luz das transformações mais gerais em curso na sociedade brasileira, desde o início do século XX. A seu ver, o comedimento característico da umbanda, por exemplo, em relação ao candomblé, responde às exigências postas pela sociedade urbana-industrial em desenvolvimento neste século no país. O que abre o culto a uma maior individualização dos participantes (inclusive como mero espectadores) e apresenta dispositivos à legitimação da religião no âmbito do mercado religioso.

É possível estender a mesma metamorfose para outras dimensões da vida dos segmentos sociais populares. Para os objetivos deste estudo é importante considerar que a implantação da semana inglesa limita aos finais de semana muitas das brincadeiras e jogos. As partidas em campo de várzea, as “peladas”, consagram um tempo de sociabilidade masculina em torno da crescente popularização do futebol nos subúrbios, no que as modernas fábricas de tecido da época tiveram decisivo papel (Herschmann e Lerner/1993:39 a 49)¹¹.

O princípio de fazer coisas em equipe motivou a iniciativa de reunir esforços e cotizar recursos para a organização de times de futebol e insumos necessários aos jogos, estruturando campeonatos articulando as ruas e mesmo bairros dos subúrbios. Nessas competições a cor e o nome do time elegiam aquele grupo como símbolo da localidade (Zaluar/1985). O imperativo de auto-superaração, a fim de atingir melhores resultados, levou, muitas das

¹⁰ Vale acrescentar que muitas mulheres trabalhavam nas chamadas “casas de madame”, localizadas nos lados da Zona Sul da cidade, no contexto de relações de trabalho informais de prestação de serviços. E que muitos dos jovens masculinos e homens adultos viviam de serviços temporários, “biscates”, em residências, obras de construção civil ou estabelecimentos comerciais ou industriais, localizados no Centro ou na mesma região da Zona Sul, inflados pela posição do Rio de Capital Federal e principal centro econômico e financeiro do país. Fator responsável pela fixação na cidade de grupos engajados nos setores da burocracia estatal, sem paralelo em outras praças nacionais. Com efeito, o coeficiente da interdependência estabelecida atingiu níveis significativos. Ver a respeito, Roger Bastide (1983:119-31).

¹¹ Muitos desses estabelecimentos industriais disseminaram junto a população pobre, que ocupavam suas vilas operárias nos subúrbios da cidade, a prática do futebol - é o caso da fábrica de tecidos Bangu, a qual funda o bairro do mesmo nome, na Zona Oeste. Isto criou as condições para que mais tarde aparecessem muitos dos jovens celebrados como “craques” nos estádios brasileiros e, com a camisa da seleção nacional, no exterior. Lopes e Maresca talvez desenvolvam a pesquisa mais apurada sobre o tema. Ocupam-se daquele considerado o exemplo acabado desse processo civilizador (os autores apropriam o conceito de Elias) levado adiante pelas fábricas têxteis cariocas da época: Garrincha. Alguém criado e empregado desde a adolescência na América Fabril, situada no Distrito de Pau-Grande, Município de Magé (Lopes e Maresca/1992:114-34).

vezes, a fusão entre times, redundando na constituição de pequenos grêmios. Neles o esboço da organização burocrática da administração desenvolvia-se de acordo com as exigências de conferir maior estabilidade e individualização à entidade. Concentra-se crescentemente o poder de dirigir e decidir os rumos em poucas mãos, no que proporciona a divisão de tarefas com a ascendência da elaboração intelectual, no quadro de uma rotinização, sobre as atividades lúdicas.

Semelhante perfil organizativo marca o aparecimento dos Blocos carnavalescos, por volta dos anos vinte¹². Eles também traduzem o empreendimento de racionalização das práticas e comedimento dos impulsos. Mantém-se a mesma iniciativa de cotização para compra dos instrumentos musicais e materiais necessários à confecção de estandartes e outros distintivos do agrupamento, como representantes do local, exibidos durante os dias de folguedo, distinguindo-os das outras entidades. Nomes hoje famosos, como Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Sanguêiro, Estação Primeira de Mangueira, dão conta dessa identificação. Ou ainda a organização de festas para arrecadar fundos ou a formação de “caixinhas” reunindo a contribuição dos participantes associados e estando a administração dos recursos a cargo de uma facção do grupo (Soares/1985:101 e Candeia e Isnard/1978:9). Aliás a organização associativa oferece a flexibilidade participativa para membros submetidos ao ritmo produtivo da sociedade urbano-industrial, não dispendo de todo o tempo para dedicar ao incremento daquelas atividades lúdicas-recreativas. Ao mesmo tempo, destaca o agente, naquele instante, capaz de assumir os encargos da organização, à medida que ocorre a diferenciação entre os membros dos grupos. No caso, a figura do sambista exercera tal papel. Vejamos então sob quais condições se dá a sua reinação.

Os Blocos, que tinham no Rancho um ideal de organização, marcam uma redefinição na participação popular no Carnaval do Rio de Janeiro. Ao contrário dos Cordões, caracterizados pela improvisação sem qualquer planejamento prévio (quando aglomerados de foliões vestidos das mais variadas e diversas maneiras saíam pelas ruas sem cronograma ou itinerário), os Blocos introduzem nas manifestações populares nos festejos carnavalescos um sentido de homogeneidade, expresso na uniformidade das vestes e das cores definidas no pavilhão da entidade, cuja honra de carregá-lo estava a cargo da porta-estandarte - espécie de versão das balizas dos Ranchos (Soares/1985:98).

São com os Blocos também, por volta dos anos vinte, que a bateria assume um lugar mais diferenciado em relação aos coristas, principalmente porque se começa a produzir músicas especialmente para o dia de folia e toma vulto a exigência de regularidade de uma marcação forte o suficiente para manter o ritmo em meio ao deslocamento entrosado das alas de componentes no decorrer da marcha. Algo próximo do modelo dos Ranchos, no qual existe clara distinção entre os que tocam e aqueles que apenas cantam e, ainda, há a confecção de músicas exclusivas para o desfile anual. Neste momento o lugar do compositor sambista ganha destaque, ascendendo frente aos demais participantes. O cortejo obedece assim a uma estrutura que orquestra o entrosamento entre as partes, conferindo-lhes lugares

¹² A ocasião das “peladas”, partidas de futebol informais disputadas em campos de várzea, era (e ainda é) nos subúrbios um momento para batucadas, manejos e cantos de sambas. Muitos Blocos, mais tarde transformados em Escolas de Samba, surgiram durante o festejo das torcidas e integrantes dos times de bairro. É o caso da Mocidade Independente de Padre Miguel, ou do Bloco Irineu Perna-de-Pau, origem da atual Beija-Flor de Nilópolis. À título de exemplo, acrescento o depoimento do compositor Tiãozinho da Mocidade ao autor, no contexto de uma entrevista jornalística. Nascido e criado na favela de Vila Vintém, lembrou: “Para falar a verdade, de bola eu não gostava. Meu negócio era ficar na beirada do campo, batendo e cantando uns pagodes.” (O Globo/18-10-1990).

sistematicamente diferenciados porém complementares no percurso, conformados numa ordem, logo não aleatoriamente, distintos do entorno do ambiente local da assistência-plateia.

A mesma divisão de tarefas ocorre também na direção dos Blocos, porque a exigência de unidade internaliza uma certa cotidianização dos preparativos do cortejo, na qual o grupo dos que dirigem e organizam diferencia-se dos outros desfilantes. A elaboração de atas e estatutos torna-se o instrumento decisivo a essas compartimentações. Já em 1922, por exemplo, o Bloco Baianinhas de Oswaldo Cruz (bairro da região suburbana da Central do Brasil) procurava se organizar segundo uma certa diferenciação entre as seções administrativas e as propriamente carnavalescas. O esquema montado distingue hierarquicamente os presidentes e diretores dos mestres de canto e de bateria. Aliás, os baluartes fundadores, verdadeiros heróis míticos na história das Escolas de Samba, foram, antes de mais nada, partes da elite que dirigia inicialmente essas instituições. A capacidade administrativa, ou para utilizar a terminologia comum entre os que viveram o período, a capacidade em “organizá-las” aos moldes de entidades pacíficas nas quais havia um clima propenso à diversão “ordeira”, os fazia diferentes dos demais componentes do círculo do samba.

Delineado aquelas dimensões consideradas decisivas à compreensão da situação na qual projetos individuais e das áreas de viabilização desses projetos, voltamos ao percurso biográfico de Paulo da Portela. Vimos, nascido no Centro do Rio de Janeiro, quando sacudia-se a cidade ao remodelá-la, no início do século. Experimentou, também, a expulsão de famílias inteiras para os subúrbios, onde negros, mestiços e outras etnias tiveram de refazer seus modos de vida, engendrados pelo contexto de uma sociedade na qual a racionalidade dos meios e fins já predominava ascendentemente sobre as diferentes dimensões da vida coletiva e institucional. É nesse ambiente que dá-se novas mediações, traçam projetos individuais e modelam práticas, como as centradas na figura de Paulo. Fundador do Bloco de Oswaldo Cruz e da Escola de Samba Portela, Paulo está inserido na constelação dos mitos do samba não só porque teria unido as “culturas de brancos e negros” - como veremos logo a seguir - mas também porque fazia parte do “triumvirato” ao qual é atribuído a concentração de criatividade que, pela organização implementada desde a origem, inscreveu o sucesso na história da Escola - detentora de 21 títulos, o maior número entre todas as concorrentes (Candeia e Isnard/1978:16). Os elementos de memória a respeito dele definem a sua habilidade como um dom quase místico do ser sambista, espécie de arquétipo de gênero de agente artístico:

Antigamente existia bloco e existia rancho. No rancho saíam homens e mulheres na segunda-feira de carnaval. No bloco só saía homem, fosse qual fosse a figura, tinha que ser homem. O desfile dos blocos era na quinta-feira antes do carnaval. O Paulo, como eu tinha um pouquinho de voz, ele me levava para essas coisas. Tocou de cantar fosse ladainha ou o que fosse, era o Paulo. O Paulo não foi um sambista assim conforme hoje, um passista, um batuqueiro. Paulo não era isso, era mais de canto mesmo. Ele sabia muita coisa, aprendia muita coisa, ele estava sempre fora, andava pela cidade (...). Então ele trazia muitas novidades pra Portela. O Paulo bolou muitas coisas, ele tinha muita cabeça. Sabia entrar em qualquer lugar, ia se infiltrando. Compunha marchas, introduziu samba com voz masculina e feminina. No início, no 412, primeira sede da Portela, só se cuidava de futebol. Paulo é que queria implantar o samba. Ia muito ao Estácio, na Mangueira. Paulo chamava os outros, o Claudionor, turma toda que tinha lá, pra ir com ele. Ninguém ia não, tinha medo. Ele ia sozinho (Apud Da Silva e Santos/1989:60-1)¹³.

Por ser um relato, a história é mitificada pelo presente de quem a recompõe. Basta perceber a imprecisão quanto ao tempo: o indefinido “antigamente”. Importa, no entanto, justamente o perfil mítico-heróico atribuído a Paulo Benjamin. A característica marcante no relato é o quanto os seus atos estão concatenados pelo princípio da

¹³ Depoimento de Ernani Rosário, fundador e hoje membro da Ala da Velha Guarda da Escola de Samba Portela.

formalização das expressões culturais na direção de um ideário artístico. O discurso justapõe uma série de eventos que, pela ação do herói fundador, se torna parte da epopéia do samba. É ele quem percebe o futuro de sucesso do samba e o impõe ao futebol; é ele o responsável pela inserção das mulheres nos Blocos, ao criar sambas para ambos os registros vocais. Coube-lhe também a tarefa de introduzir o samba no Carnaval da cidade, haja visto que os Blocos antes desfilavam na quinta-feira anterior ao calendário oficial da folia.

Ao mesmo tempo, a fala atribui o poder de Paulo e expressão de sua sagacidade à ousadia de circular para além dos portais da chancela comunitária, por diversos âmbitos externos ao seu fulcro original e assim intermediarizar idéias e elementos de fora para dentro e vice-versa. Logo, diferente do poder de um babalorixá no candomblé, cuja autoridade baseia-se na tradição ancestral circunscrita ao local de solidariedade da memória comunitária. Este é um ponto bastante significativo para nossa análise, contudo retornarei a ele quando abordar a contribuição destas mediações no incremento da postura formal do Desfile das Escola de Samba. Por ora, interessa enfatizar a perspicácia de Paulo em saber ordenar o que estava disperso, impondo ordem, colocando cada peça em seu devido lugar. Tal sensibilidade surtia-lhe, ao que parece, o resultado da autoridade. Deste modo, Paulo presidia os rituais de iniciação dos sambistas, detinha a fórmula de individualizar, pela especialização, o “artista popular”. E, sobretudo, realizar a síntese entre a forma cultural samba e a modalidade de organização secular de divertimento popular em gestação nos arrebalde e favelas cariocas, de então. Mobiliza, então, dos elementos que são conformados no convívio da intimidade popular, nos seus ritos de diversão, enquanto recursos simbólicos e materiais a serem capitalizados no campo concorrencial da cultura que se ia delineando. Mas o faz em acordo com os limites que estruturam a sua percepção-cognição e estes fundavam-se nos valores da civilidade urbana da modernidade. Paulo não apenas adapta os ingredientes étnicos às convenções naturalizadas do concerto societário dominante, funde-os, confunde-os e reinventa novos valores: o sambista-artista, a arte dos sambistas, enfim, o samba como arte, patrimônio da cultura brasileira, carioca.

Parece imprescindível, então, compreender o percurso que aproxima os sambistas do Carnaval legítimo, na cidade. José Miguel Wisnik inclui a percussão africana no interior da chamada “música modal”. Define esta pelo sentido aleatório quanto ao movimento da escala das notas e principalmente a situa sociologicamente no universo das comunidades onde a apropriação coletiva da produção coincide com a feitura também comunal da representação do tempo. A música revela assim um tempo circular, ritualizado, que retorna ao princípio de origem - o mito (Wisnick/1989:71-3). Diferentemente, a estilização da batucada afro-brasileira para desfiles carnavalescos supõe uma outra configuração socio-cultural, assentada na história. Paulatinamente ocorre a formalização do ritmo sincopado e sucumbe a possibilidade de completar com o corpo (batendo e/ou cantando e/ou dançando) os vazios suscitados pelo acaso, porque a irreversibilidade comanda a transformação da manifestação simbólica em um bem cultural (Sodré/1979) a ser assimilado por um público amplo. Isto demanda-lhe o desenvolvimento de uma fórmula que o torne facilmente reconhecível e equalize a relação entre produção/emissão e a recepção, em termos da troca de equivalentes, na situação condicionada pelo quadro espacio-temporal abstrato da crescente dominância da mercantilização capitalista. O início do comércio de partituras e o emprego de músicos nas casas de instrumentos, ainda no século XIX, possibilitam o limiar da comercialização da música e oferecem subsídios à profissionalização dos seus especialistas simbólicos. O gênero samba surge como um dos resultados dessa fórmula, no contexto carioca do princípio deste

século, no rastro da paulatina valorização da rítmica percussiva aliada aos instrumentos de cordas (cavaquinho, banjo e violão).

As transformações sociológicas são pusilâmines, na mesma esteira sobre a qual ocorrem estes novos contornos sócio-culturais na cidade. O tempo aí fixa-se como entidade abstrata astronômica, articuladora das particularidades à dinâmica produtiva (material e simbólica) no espaço genérico da sociedade urbana-industrial e essa produção é apropriada de maneira privada e desigual pelos grupos. A individuação emerge como imperativo determinante de integração no macrocosmo sociológico, porque deverá operar com códigos que a identifique na totalidade formada, atuando sobre o aprofundamento subjetivo e à sua exteriorização através de projetos e materializações, tomadas como obras do gênio particular de cada mônada humana. Assim que alguns grupos começam a ser individualizados como “sambistas”, detentores da competência de produzir o samba, em detrimento da elaboração coletiva; outros deverão estar como platéia, que responde aos sinais emitidos. Porém a mesma totalidade da esfera do entretenimento os coliga, ainda que de maneira efêmera.

O argumento acima evidencia-se nos ajustes por certo mais gerais na composição dos símbolos e manifestações afro-brasileiros no contexto da cidade. No ensaio *Samba, O Dono do Corpo* (1979), Muniz Sodré relata as transformações ocorridas, entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do XX, no modo de elaboração e expressar-se culturalmente de negros e mestiços ambientados no Rio de Janeiro. As exigências de integração à sociedade vertical-competitiva e as pressões morais exercidas pela polícia e as instituições de reprodução da cultura burguesa, a seu ver, acenderam a centelha de um longo processo de acomodação das populações negras às restrições da cidade, de acordo com complexo conjunto de táticas de sobrevivência, informando o mestiçamento dos costumes (Idem:18). Entre estas sobressaiu a moderação do uso do corpo, diminuindo a sensualidade dos gestos e maneios em acompanhamento à “suavização” dos batuques, quando se tratasse da exibição em espaços de convívio público, papel cada vez mais consolidado pelo folguedo carnavalesco. Observa Sodré o descolamento da música afro-brasileira da matriz mítica e religiosa à medida da sua consolidação como peça de uso lúdico ou estético. Na esteira desse longo processo civilizador, argumenta, o caráter coletivo dos batuques e improvisos feitos nas chamadas “rodas de samba” (ou “pagodes”) cede lugar a composições individualizadas, desprovidas da reversibilidade anterior, porém de acordo com o formato adequado à sua circulação nos ambientes consagrados à diversão e à reprodução em disco. Embora cercada de controvérsias, a primeira parece datada de 1917, com o samba maxixeado *Pelo Telefone*, gravado por Donga.

Apesar de considerar problemática a ênfase depositada por Sodré no aspecto de ação política visto na mudança de postura desses agentes, é possível visualizar nesta reorientação das ações o caráter ambíguo marcante da presença das manifestações afro-brasileiras no Carnaval do Rio de Janeiro. Ainda que consista em um esforço de diferenciação frente às demais e prestigiadas formas de participar da folia (postura recorrente nos dirigentes das Escolas de Samba), a própria participação traz em seu bojo limites bastante nítidos a serem observados para diferenciação ou então, são entronizados como naturais às funções de agentes e entidades carnavalescas que assumem. Diria, com efeito, que a civilização dos batuques é proporcional à formação de personalidades identificadas com o *ethos* da artisticidade. Isto considerando que a secularização experimentada pela sociedade carioca espraia-se também sobre a simbologia afro-

brasileira, na medida em que insinua-se uma esfera monopolizadora da produção, guarda e divulgação da cultura, agora orientada para diversão das multidões citadinas.

Assim, acredito, ao contrário de Sodré, que a iconoblastia antecedeu a politização no delinear da identidade dessas novas facções sociais. E as condições mesmas impostas pelo quadro sócio-histórico da época atuaram sobre as escolhas de tal conduta estetizante. A aparição de “profetas” da civilização nos círculos de sociabilidade afro-brasileiros na cidade ocorre segundo tais condicionantes. Sua atuação teve por base a proposta de “salvação” contida na possibilidade de inclusão social, implícita na idéia de artista popular. Os sambistas constituíram espécie de “sacerdotes”, ocupados com a rotina da institucionalização do gênero rítmico-musical samba. Enfim, a permanência dessa atualização do batuque africano implicou na sua reconfiguração, deste então como objeto de consumo artístico, concatenado às exigências da modernização e dos efeitos da disciplinarização em marcha. A individualização do gênero samba e dos seus produtores e consumidores, portanto, são emblemas contundentes da profunda metamorfose operada. Ainda que, a partir daí, um conjunto de representações passasse a definir estas práticas (agora “culturais”) pela convivência mais próxima a determinada idéia de natureza idílica, sensualidade e espontaneidade.

É oportuno, penso, retomar a hipótese formulada por Roger Bastide, no seu estudo sobre *As Religiões Africanas no Brasil*. Exatamente porque no argumento desse autor a política de acentuar os batuques, promovida, entre outros, por exemplo, pelo Conde dos Arcos, na Bahia do século XVIII, se procurou evidenciar as diferenças étnicas entre os negros (originariamente oriundos de comunidades familiares e tribais diversas), também constituiu um momento de individualização de alguns dos símbolos africanos, apartando-os de seus contextos religiosos, precipitando sua mundanização como forma de lazer, já num sistema sócio-cultural devotado a distinguir o trabalho das demais dimensões da experiência, como o lúdico. Igualmente, a permissão da igreja católica aos escravos de reunirem-se em torno de confrarias, abriu a brecha aos sincretismos religiosos, nos quais a simbologia e outras representações coletivas encontraram um solo sobre o qual puderam ancorar-se, após a grande diáspora (Bastide/1971:82).

Ao meu ver, na fusão dos desdobramentos de ambos os episódios, ocorridos nas condições descritas do Rio de Janeiro em fase de metropolização, talvez seja possível propor que, emancipados dos seus nichos míticos, rituais e mesmo religiosos, muitos símbolos e práticas afro-brasileiras, já em parte secularizados, são enfim refundados (e ressignificados) como peças de cultura mundana, popular urbana. A adequação deste acervo simbólico à lógica formalizante-reprodutiva da música ocidental, posterior ao advento da partitura musical, por exemplo, atua para sua conformação no estatuto de objeto de expressão-comunicação, depois articulado às tecnologias mecânicas de reprodução da sonoridade e ao mercado ampliado do entretenimento. Isto dá-se no rastro da ação dos poetas românticos do século XIX, que investem de letra o extrato simbólico-musical então em formação no país, sobretudo com as modinhas no Rio, iniciando toda uma racionalização da musicalidade local. Ressoa-lhe, também, as transformações sobre o ritmo do corpo contidas na polca, ao trocar os rodopios das danças da nobreza pelos saltos acelerados. Dança consagrada nos salões das burguesias européias e trazida ao Brasil pelas compainhas teatrais francesas, por volta da década de 1840. Inclusa no movimento de transformação paulatina dos gostos e disposições de canto e dança na cidade, até redundar no maxixe, cujo sucesso chegou às casas de dança parisienses, no princípio deste século, numa combinação entre a polca e o lundu afro-brasileiro. Por outro lado, a marcha carnavalesca, aprimorada

com a formalização promovida pela maestrina Chiquinha Gonzaga, no rastro ondulante das negociações entre diferentes segmentos sociais que teceram a música popular urbana carioca (Vianna/1995), faculta o deslindar de uma unidade musical festiva, básica à expressão lúdica na situação de transformação da carnalidade urbana, agora embasada na alegria estética-expressiva, ou seja, cantada e dançada. O que abre à inserção de novos quadros de compositores populares, cuja produção musical funda-se numa rítmica potencializadora das manifestações corpóreas para fins de êxtases contidos nos segmentos de diversão.

Desta ótica, faz-se mais compreensível o fato de setores da população subalterna afro-brasileira, ambientada na urbanidade carioca, tornarem-se agentes culturais, já que definem-se e são classificados como portadores (individuais) da competência de realizar atividades artísticas, portanto tratam-se de peritos, detentores de uma autoridade social, à medida que desenvolvem a “vocação” artística imanente às suas personalidades. Entendo que, segundo semelhante perspectiva, a conformação desses agentes no formato modelar do Carnaval-Espetáculo aponta para um remanejamento mais amplo, calcado no complexo dos relacionamentos sociais com incidência na formação das personalidades no Rio de Janeiro, daquele instante. A gradual disposição em apresentarem-se para platéias, assumindo a forma de procissões profanas, introduzindo traços dramaturgicos-operísticos, é emblemática. Sobressai aí uma armação formal na qual o ritmo sincopado da percussão africana, casado a uma melódica sobretudo assentada no uso de instrumentos de cordas, e com seus desenhos coreográficos corporais cada vez mais submetidos ao esquema de polimento e ambos configuram a espetacularização de tais manifestações, no momento/espço liminar do desinterdito festivo, como passa a ser compreendida a folia momêscia. Ao mesmo tempo que dispõe do teor capaz de realizar concretamente a formalidade da conduta informal, nas condições urbanas de então. O monopólio que exercer-se-á, posteriormente, o grupo dos sambista virá no rastro desta diferenciação institucional-funcional.

Embora apenas tangencie aqui, um conjunto de fatores engendram nesse momento a situação da produção musical popular, incidindo também na disposição das práticas no Carnaval. O desenvolvimento de espaços mundanos na vida noturna da cidade, freqüentados por públicos variados, abre um flanco ao entrosamento entre intérpretes ligados às casas de reprodução fonográfica e um contingente de compositores e músicos oriundos de segmentos sociais mais pobres, que angariam notoriedade à medida que as festas de largo, da Igreja da Penha e do Oteiro da Glória, e a folia carnavalesca, notadamente na Praça XI, ganham popularidade, abrigando gente de diferentes posições sociais. As quais passaram a buscar na riqueza rítmica-musical desses locais uma reserva de diversão, oposta ao cotidiano do trabalho. Não demorou, por exemplo, para a festa da Penha abrigar, promovida por jornais e contando com o apoio das casas fonográficas, o concurso com a finalidade de escolher os sambas e as marchinhas que dominariam a folia carnavalesca na cidade (Augusto/1989:13). A aparição de Pixiguinha deu-se nessa oportunidade: torna-se o personagem paradigmático da cultura popular urbana no país, e ao participar da banda musical Os Oito Batutas, demarca o espaço deste gênero cultural na produção artística e simbólica na cidade, e mesmo no imaginário nacional, efetuando o lance fundamental da relação entre o mito da brasilidade e o samba, ajuste simbólico celebrado em cerimônias decisivas como a comemoração do centenário da independência, em 1922 (Vianna/1995:116).

A introdução da gravação elétrica no Brasil e do esboço de um mercado do disco a partir dos anos vinte agilizam a conformação de um extrato cultural resultante das diversas mesclas ocorridas no âmbito da música popular urbana,

vicejando o aparecimento do gênero samba no contexto de popularização dos elementos simbólicos afro-brasileiros (Pereira/1967). O qual, no rastro da consolidação da música carnavalesca como gênero sazonal, se vai popularizando em acordo com a polifonia crescente da sociedade urbana carioca. No interior desse ensaio de uma esfera da cultura popular moderna no Brasil é que a individualização do sambista como grupo emerge: são eles doravante reconhecidos como os “artistas populares”, no mesmo andamento da ampliação do anonimato urbano. À título de comparação, com o objetivo de apontar a amplitude do processo em questão, volto ao citado estudo de Roger Bastide (1971). Observa o autor que a desagregação e mutilação da memória e do concerto sócio-cultural tribal africano desde o início da diáspora negra com a escravidão na Colônia, sofrem novas metamorfoses no Rio de Janeiro, desde o fim do século XIX, o que fez redundar em instituições, como a da “macumba para turistas”. Nesta ramificação, no curso da popularização dos cultos religiosos afro-brasileiros, diz Bastide, a preocupação é devotada em satisfazer a expectativa da clientela ávida em exotismos. Portanto, o ritual transforma-se numa espécie de show místico, com o predomínio da espetacularidade dos efeitos, do ilusionismo.

Em ambos os casos, mais uma vez a representação do popular apresenta dúbia imagem: trata-se do popular, sociologicamente falando, por fazer referência às práticas culturais dos segmentos subalternos étnica e socialmente, logo não pertencentes à elite; mas também compreende o popular no sentido, considerando a classificação e tradução simbólica das desigualdades materiais, do que é mais “espontâneo” e, portanto, com baixo grau de formalização, expresso na improvisação e desmesura dos intérpretes (diferente do rigor do erudito) e no aspecto híbrido lhe é inerente. Contudo, é também popular do ponto de vista daquilo que cobre a extensão heterogênea dos públicos consumidores, os quais se iam formando conjuntamente a estes “bens-simbólicos” populares exóticos, engendrados os últimos pela combinação com uma reflexividade atuante na sua elaboração movida pela confecção de efeitos capazes de explicitar sua identidade “popular”, o seu rótulo-marca.

No mesmo compasso, os Blocos, no intuito de uniformizar a heterogeneidade informal do seu agrupamento, introduzem a corda, diferenciando os “sambistas” da assistência e limitando o espaço de divertimento dos seus foliões - já limitado pelo poder público a determinados locais. A atuação dos sambistas com reconhecimento popular é porém o dado diferenciador. Se, como vimos, eles agem mediando níveis e espaços sócio-culturais diversos e passam a deter notoriedade no interior de uma sociedade que se impessoaliza, no âmbito das suas sociabilidades mais próximas - das favelas e dos subúrbios -, tais fatores introduzem uma assimetria nos relacionamentos. A posição ambígua de intermediários os dispõe hierarquicamente desnivelados em relação aos demais integrantes do recém-criado “mundo do samba”. Como o Exú na mitologia iorubana, orixá mensageiro do princípio vital - o *axé* -, intermediando as dimensões visível (*aiê*) e invisível (*orun*), os “bambas do samba”^{*} distinguem-se justamente por situarem-se na encruzilhada, acumulando um prestígio que, quando concentrado, transforma-se em poder. Já que são classificados como detentores de um *mana*, uma energia resultante do fato de seus corpos serem os centros das prestações. É no lugar de “artistas”,

* Aliás, o samba, como instituição, tem no orixá Exú - o chamado “dono do corpo” - sua entidade símbolo (Sodre/1979) e os sambistas e malandros são identificados com o mesmo orixá, através da figura mística na umbanda do malandro Zé Pilintra, o “rei do catimbó”. Personagem identificado à vida boêmia, tocador de instrumentos de percussão, capoeirista e, ao mesmo tempo, aquele que desfruta dos prazeres e da sensualidade. Marca assim a ambígua posição daquele detentor de parcelas da memória africana ressignificada e também sujeito à compartimentação dessa ressignificação em uma esfera específica da vida mundana da grande cidade, onde o samba comparece como bem cultural, disposto a tantas e diversas apropriações seculares.

que vão ocupando no interior do segmento popular da cultura urbana - que chamo de espetacular -, notabilizada pela comunicação social devotada aos circuitos ampliados, o núcleo deste poder assentado no prestígio público e não tão-somente comunitário e passam a estar sujeitos aos critérios da instituição da arte popular urbana e da dinâmica do seu mercado específico.

PROJETOS ARTÍSTICOS E CONTEXTO-AMBIENTE DA EXPERIÊNCIA INDIVIDUAL

Para desenvolver melhor o argumento acima, vou deter-me doravante na articulação entre a definição de uma música popular urbana, dentro da qual o samba se fez carro-chefe, e o desenvolvimento dos modos de expressão vinculados ao mercado de entretenimento, esboçado nos anos vinte (Wisnik/1983). A década de trinta significou um salto tanto qualitativo como quantitativamente na constituição de uma esfera da cultura espetacularizada, ou seja, voltada para audiências consumidoras. O elemento novo, as emissoras de rádio comerciais, traz, apoiado nos esquemas publicitários (Ortriwano/1985:15-6), um outro patamar para veiculação da música. A ausência de gravadores magnéticos impusera a necessidade de orquestras para os programas de auditórios feitos ao vivo, estabelecendo um mercado para compositores, instrumentistas e cantores. Conjuntamente, a indústria fonográfica tem mais um canal, e poderoso, de exposição de suas mercadorias culturais. As duas instituições canalizam gradualmente a um público consumidor, ainda que restrito, a produção cultural popular já incorporada aos shows de cassinos e de outras casas noturnas, impulsionadas pela moda das músicas dançantes inspiradas nas *jazz-band*, além do teatro rebolado. Cantores com respaldo no sucesso, Francisco Alves, Carmem Miranda, Araci de Almeida, entre outros, incluem em seus repertórios composições dos “sambistas dos morros”, notadamente Cartola e Carlos Cachça. Por outro lado, um novo perfil de segmentos sociais possibilita que uma racionalização tímida aconteça nas empresas da cultura, visando garantir o domínio no incipiente mercado. A comercialização da música popular vem à reboque e com ela a perspectiva de profissionalização dos seus agentes (Tinhorão/1969). A figura do jovem pequeno-burguês que se torna compositor, Noel Rosa, notabiliza esta virada da música popular. Ela emblematiza o processo que traz os novos segmentos médios para o alinhamento de forças no qual é desenhado uma cultura popular urbana e consubstanciando públicos para os bens simbólicos veiculados pelas agências desta cultura popular urbana. A Rádio Nacional e a Companhia Cinematográfica Atlântica são ícones deste engate entre nacional e sociedade de consumo, no país.

Nesse momento patentificava-se o fato de uma concentração de novas forças sociais alterar os pilares de sustentação da sociedade brasileira de então. Os ritmos internos buscam acompanhar os andamentos de uma civilização moderna e do mercado mundial capitalista, figurados no binômio industrialismo e urbanização. A racionalização crescente da produção econômica avolumada, acompanhada de toda uma paramentação tecnológica, ao lado ainda do incremento na especialização das atividades, ajudam a redefinir o lugar dos conglomerados urbanos: o Brasil conhece a tendência modernizante, tendo por epicentro o fenômeno das grandes concentrações metropolitanas. O desenraizamento aí das populações e culturas é maximizado; a contrapartida passa a ser identificada na implantação dos grandes sistemas tecnológicos de comunicação. Apropriada pelo Estado, a radiofonia toma a dianteira entre os novos instrumentos de conexão de uma memória nacional. O plano do simbólico vivencia os deslocamentos suscitados

pelas transformações descritas, pois vem à tona as problemáticas da origem e do nativo na justa medida de um complexo de relacionamentos cujo intrincamento torna-os abstratos, em meio ao alargamento do espaço de convivência social na grande cidade e na sociedade nacional. O tema da integração sócio-cultural ganha proeminência nas pautas de discussão, articulada à questão do processamento e controle de informações.

Entre os fins dos anos dez e as duas décadas posteriores, o debate em torno da questão do nacional e do ser brasileiro toma o caminho norteado pelo primado modernista do elo entre a tradição colonial popular (folclore) e a vanguarda moderna internacional. A literatura especializada no tema já debateu satisfatoriamente a transformação do campo cultural brasileiro nesse momento, quando passa a comportar a proposta de mestiçagem e o elemento popular se torna o núcleo ontológico da cultura brasileira (da brasilidade). Pois como reposição do passado colonial, os modernistas apreendem na cultura popular a primitividade originária da nação. É então aquela legitimada como a fonte de insumos para um projeto político e ideológico de construção de uma identidade nacional (Tolipan/1983, Ortiz/1984 e Junqueira/1992), cuja obra de Villa-Lobos é exemplar.

O advento da Revolução de Trinta e da Era Vargas transfere seletivamente para a esfera do poder estatal parcelas dos grupos urbanos imbuídos da mentalidade de modernização do país (militares, empresários, acadêmicos, músicos e outros) e de alguma forma envolvidos com as manifestações pelo fim do poder oligárquico e da supremacia do modelo agro-exportador, ocorridas durante os anos vinte (Brito/1983). Entre esses, incluíam-se justamente vários dos intelectuais ocupados com a temática da cultura brasileira, devotados ao tema do popular (Schwarzman & Bonemy/1984 e Velloso/1987b). Incluem-se como especialistas simbólicos, verdadeiros tutores das representações sociais e dos modos de classificação das práticas culturais, imprescindíveis na tarefa articuladora inclusa nas atividades do ordenamento político central.

Para isso, todavia, fez-se mister a formação de um extrato cultural popular no universo dos complexos metropolitanos no país: algumas modalidades de cultura popular emergentes no Rio de Janeiro, daquele instante, mostraram-se sugestivas às perspectivas nacionalista e à política cultural nacionalista; a fisionomia assumida na cidade pela música rítmica-percussiva ilumina delineamentos sociais mais gerais. Em que medida? A princípio, devo precisar o conceito até agora tão-somente aludido, isto é, o de esfera cultural popular urbana. No item anterior, aludi ao fato de algumas das transformações observadas nos festejos carnavalescos na cidade concatenarem-se a reorientações sócio-culturais mais gerais, dinamizadas pelo aumento assombroso das relações e funções no espaço da cidade, complexificando-o. O que trouxe, penso, a redefinição da cultura como o lugar estratégico de manipulação de símbolos para fins de expressão-comunicação, onde aninham-se produtores estéticos/artísticos e públicos-clientes. Implicando, assim, tanto em um redutor de complexidade e mecanismo de controle social, quanto evidência da teia intrincada dos relacionamentos estruturantes da grande cidade. Esta inferência toma por referência o postulado de um processo socioeconômico e civilizador moderno interagindo com um leque de outros processos articulados em torno da urbano-industrialização, em curso nesse contexto sócio-histórico. Estou, portanto, entendendo por esfera, nas trilhas de Weber (1987), uma das características da modernidade, qual seja, a separação, decorrente dos processos de secularização racional, dos âmbitos conformadores das expressões da existência humana, os quais passam a deter legalidades e regras intrínsecas. O problema desde então é não apenas da pertinência ou não ao núcleo - a esfera -, mas o desempenho dos

agentes contém o dilema da legitimidade almejada pela ação realizada na esfera, e desta própria, em relação à sociedade abrangente. Em termos da esfera cultural, a questão da sua legitimidade passa, no quadro histórico das sociedades ocidentais modernas, pelo dado não-rotineiro como são apreendidas as ações e nichos que a compõe; ao mesmo tempo, suas práticas estão supostas na possibilidade de um relacionamento não tão-somente instrumental entre as pessoas, ou seja, implica aquela comunicação não-coercitiva entre diferenças equalizadas pela dignidade da pessoa. Por isso, por exemplo, Marcuse a ela se refere na figura da dimensão da contradição, na qual positividade e negatividade crítica deflagram-se: a promessa e a utopia confrontam-se com a reificação da vontade, quando esta torna-se realidade codificada e funcionalmente articulada à reprodução da ordem capitalista (Marcuse/1987).

Quanto ao caso aqui focado, se considerarmos a constituição da esfera cultural popular urbana no processo sócio-histórico da civilização moderna, a suposição deste trabalho é a de que a instauração desse âmbito especificado à produção e consumo simbólico encontrou seu suporte, em grande medida, na atmosfera ideológica em relação à definição do popular da época - e aos integrantes das classes populares, sobretudo aquelas populações estigmatizadas etnicamente.. Ou seja, as condições embutidas na produção discursiva de intelectuais, artistas e jornalistas que, naquele instante, ainda muito embebida das teorias raciológicas européias do século XIX, compreendia o étnico e o subalterno à maneira da expressão do “primitivo”, do espontaneamente não-racional e não-civilizado (Schwarcz/1993:11-22), interferiu na formação dos públicos e dos agentes da cultura popular urbana ainda em elaboração, tomando como cena à exposição das emoções represadas na cotidianidade e armou o cenário à sua espetacularização, no compasso da reordenação de práticas lúdicas no interior dos zoneamentos espacio-temporais reservados à exposição dos sentimentos. Ao mesmo tempo, estava incluída no debate da formação do nacional, a partir do viés da mestiçagem enquanto dado crucial ao ser social brasileiro. Por isso, a problemática suscitada pela complexificação simbólica e social dos relacionamentos humanos na cidade, mais uma vez, mostra-se heurística ao entendimento do processo em análise.

No estudo sobre a metropolização de São Paulo, o historiador Nicolau Sevcenko observa que a alienação resultante do crescimento da cidade, desde a década de dez, viceja o aparecimento da cidadania baseada na “emoção”. Esta, específica cidadania, sobrepõe-se ao caos diário graças a pujança de rituais onde energia, vibração e movimento constituem uma realidade homogênea, fundada na simbiose do “arcaico com o tecnológico” (Sevcenko/1992:67). A popularidade assumida pelos ritmos percussivos e sincopados é também, do ponto de vista do autor, sinal desta cultura devotada ao culto hedonista do “aqui e agora”, ao lado dos esportes. A dinâmica binária da máquina no capitalismo industrial monopolista encontraria algo de homólogo na estrutura desses ritmos musicais e dançantes, capazes de promover “êxtases órficos”. Talvez seja possível, a partir da inferência de Sevcenko, compreender a sensualidade exultada da batucada do samba como igualmente materializadora deste mito moderno da ação; se a pensarmos como algo forjado no jogo social de compatibilidade e disputa movida pelo interesse dos grupos, a identidade brasileira (“moderna”) pôde assim encampá-la como símbolo, em meio a sua acolhida pela memória de novos e amplos segmentos sociais urbanos, sensibilizados tanto pela dinâmica das descontinuidades quanto experimentando a lancinante aceleração do tempo, contando com o decisivo incentivo do poder público a determinadas formas de diversões coletivas. Desarte, sem dúvida, o entrecruzamento da industrialização do simbólico com o poder político

concentrado no Estado nacional ofertou as bases dessa conexão entre cultura e aportes ideológicos de integração das heterogeneidades sociais fulcradas na grande cidade. É exemplar a proximidade entre o cinema e o Estado, selado no clima de brasilidade das chanchadas da Atlântica (Augusto/1989:16).

Nos interessa nessa digressão dois aspectos: a combinação entre o popular e o nacional e a configuração de uma cultura popular urbana nos anos trinta. A ênfase em um e outro ponto permite entender o espaço social de manobras do sambista, enquanto artista popular, quando da interferência do Estado na manifestação carnavalesca. Explico. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), o interesse das novas forças ancoradas no poder central pela festa carnavalesca não ocorre em um vácuo, mas baseado na proporção assumida pelo mito da solidariedade nacional nela materializado no contexto da cidade, possibilitando a mestiçagem da complexa malha social urbana. Por isso coube ao elemento musical o efervescente papel de mobilizar a sociedade, carregando-a para o interior do festejo. Basta lembrar a existência, na época, de toda uma produção musical, consagrando astros e estrelas, que estendia a folia para os momentos ordinários, seja pela participação ao vivo dos artistas populares em programas de rádio e shows ou por meio das reproduções fonográficas. E o samba acompanha a popularização do Carnaval carioca, via as ondas radiofônicas emitidas do Rio de Janeiro para o país inteiro, em meio ao feixe de negociações que coliga diferentes grupos sociais em torno desse gênero musical, consagrando-o como emblema da “autenticidade” mestiça brasileira, inventando a tradição popular-nacional no país (Vianna/1995:34 e 88 e Lenharo/s.d.). Em vista desse panorama, revela Monica Pimenta Velloso (1987b) o empenho demonstrado por membros do governo Vargas em “civilizar o samba”, fazendo dele “peça de educação patriótica” das massas populares, à medida que este já era um gênero musical presente aos gostos destas populações. A contrapartida estava na iniciativa de seus produtores e intérpretes de aproveitar também da grande festa como *locus* de profissionalização ou vitrine para suas imagens públicas. Pode parecer redundante mas não é casual terem sido os sambistas os organizadores e primeiros administradores das Escolas de Samba: o Carnaval-Espetáculo consiste então no momento privilegiado de exposição de seus bens simbólicos a amplas parcelas da sociedade. Do mesmo modo, não se trata de mero acaso ou obra de volições pessoais o trânsito de muitos sambistas nos circuitos do poder local e nacional. Faz-se necessário averiguar o contexto sócio-histórico brasileiro dos anos trinta, no qual os sambistas transitavam, classificados como artistas populares, produtores de bens cujo apelo revela as emoções de indivíduos formados nas novas condições sócio-simbólicas e manifesta o imaginário emoldurador do lado não-ordinário da vida racionalizada em torno da troca monetária.

O panorama brasileiro dos anos trinta abrange o período de fortalecimento da centralidade do Estado racional-legal como detentor do monopólio do uso da violência, da dinamização da ordem econômica voltada à maximização dos lucros com a aceleração do processo industrial capitalista e da ordenação de um padrão societário organizado pela inclusividade dos grupos na estrutura competitiva-verticalizada da sociedade nacional (Ianni/1963:17-25 e Oliveira/1973). Indo além, está suposta na tarefa “integradora” do Estado um processo de perfil mais alongado, aquele da concatenação dos grupos no conglomerado institucional moderno. Sociedade cuja vontade de poder quer decidir sobre a morte, a vida e as emoções dos seus membros, cujas subjetividades são forjadas na metamorfose das pressões externas e em imperativos, medos, prazeres, expectativas e postulados internos, na simétrica medida do reconhecimento das dimensões diversas da existência humana como esferas sociais auto-legitimáveis na sua

autonomia. Pois concertam-se nela condições de cidadania e mercado de trabalho e filiação a estilos de vida, manifesto em gostos e hábitos estéticos. Paralelamente, a urbanização crescente intrinca os relacionamentos, cobrando estabilidade das posturas. O que significa dizer que, o desenho da divisão social do trabalho cultural, então esboçado, incide na conduta racionalizante adotada pelo sambista, em meio à sua especialização como artista popular. A auto-orientação está simetricamente articulada às demandas de previsibilidade e cálculo exigidas na situação de relações de experiência, na qual deve competir por sua sobrevivência e lhe cabe observar os códigos sociais hegemônicos, claramente embebidos da moral do comedimento e da economia dos impulsos, exigida para conviver nesse contexto-ambiente. A estilização da cultura aí impõe-se definitivamente como um primado e fomenta o desenvolvimento do campo artístico popular.

Mais uma vez, torna-se paradigmático o caso da mediação cultural exercida por Paulo da Portela. O seu esforço em “polir” o samba; a exigência sempre para que os componentes do Conjunto Musical de Oswaldo Cruz mantivessem os “pescoços e pés cobertos” de maneira requintada (Silva & Santos/1989), obedecia ao critério de corresponder aos gostos das platéias para as quais se apresentava o grupo, já que para ele estava na sua arte (o samba) a chave da ascensão e integração social do negro. Ele próprio foi alguém que ganhou notoriedade e fez contatos com nomes famosos da política (o ex-ministro Lindolfo Collor, por exemplo) e do campo cultural do entretenimento popular, por meio das exibições que fazia nos Cassinos Atlântico, da Urca e de Icarai ou em lugares como o Café Nice. Da sua biografia constam episódios significativos a mediação cultural concentrada nas suas ações. Em 1935, ciceroneou a visita, então inédita, de uma autoridade estrangeira a uma Escola de Samba, a do professor da Sorbonne de Paris, o musicólogo Henri Wallan, à sede da Portela. Em 1939 participou da exibição, “folclórica”, para a atriz norte-americana Josephine Baker. Dois anos depois, participa do espetáculo para o maestro e também musicólogo norte-americano Aaron Copland. No mesmo ano, dança para outro célebre cidadão dos Estados Unidos, ninguém menos que o empresário da cultura Walt Disney (Idem: 30-1). Existe, inclusive, determinada especulação no sentido de atribuir a esse encontro o fato inspirador do personagem *Zé Carioca*, imagem de exportação de uma das tipificações simbólicas do povo-nação brasileiro: o carioca pobre (favelado), sambista e malandro.

Tais encontros são viabilizados em áreas da Orla Sul da cidade onde aparecem espaços viabilizadores das mediações entre níveis culturais intra e inter-sociais. Ou seja, quando esta região do Rio começava a concentrar elementos que redefinira como núcleo de exportação cultural brasileira, combinando sol e calor, música e festa (alegria). Também nessa região, estrelas e astros de Hollywood foram hospedados em seus hotéis, principalmente o Copacabana Palace, e aplaudidos do palco dos mesmos Cassinos Atlântico e da Urca, localizados à margem do litoral. Suas presenças tiveram decisivo papel na divulgação da cidade, ao posarem para fotos de revistas e jornais dos Estados Unidos e Europa tendo ao fundo cenários como o Pão de Açúcar ou o Cristo Redentor. Levando, também, a paisagem de palmeiras, mestiços batuqueiros e bananeiras para o interior do imaginário transnacional.

A ambientação de Paulo nesse espaço sugere as razões do pionerismo da Portela, por ele comandada, em introduzir novidades administrativas, criando departamentos e comissões especializadas - numa das quais foi alocada a mão-de-obra técnica dos profissionais do teatro de revista e do Arsenal de Marinha envolvidos com a feitura de cenarizações. Ou ainda o fato de ter sido esta Escola que extraiu dos Ranchos e das Grande Sociedade os elementos

alegóricos, alas e as comissão de frente (com trajes inspirados nas roupas dos dançarinos dos musicais da Metro Goldemayer: cartola, fraque e bengala). Este mesmo intercâmbio possibilita a Portela, antes das demais, usar espelhos e plumas ou apresentar carros com efeitos especiais. É também a Portela a responsável pela consolidação feminina no interior das Escolas, fator decisivo para que o evento dissolvesse a acoima de ser ele uma arena onde se degladiavam arruaceiros irresponsáveis.

Será a partir de uma idéia de Paulo que em 1939, pela vez primeira, música e enredo são combinados. O tema era *Teste do Samba*; os componentes vieram de alunos e Paulo, de professor, tendo como alegoria um quadro negro (Candeia e Isnard/1978). O sambista também esteve no comando das sete vitórias seguidas da Escola no concurso, entre os anos trinta e quarenta. Foi também com a Portela que a instituição do “livro de ouro”, no qual comerciantes de Madureira, um bairro na época com 150 mil e 200 estabelecimentos comerciais, assinavam e doavam valores monetários às Escolas, tomou impulso. E por isso, também, a figura do “patrono” ali aparece pela vez primeira com força; o banqueiro do já popular jogo do bicho, José Natalino da Silva - o lendário Natal -, ascende no interior da entidade e do próprio Carnaval da cidade, como o “patrono da alegria” (é ele o embrião do tipo de comandante que nos anos setenta se consolidará¹⁴).

A avidez em acumular elaborações que lhe aumentasse o prestígio e a distinção comparece tanto no voluntarismo de Paulo quanto na exuberância das apresentações da Portela. Mas é em termos da macro-estruturação do Desfile que o princípio de polimento decisivo ao ajuste das Escolas à cena urbana, ganha dimensões fundamentais. Ora, já em 1932, quando da confecção do primeiro regulamento, ficou estabelecida a obrigatoriedade da presença das alas de baianas. Maria Isaura Pereira de Queiroz percebe tal regulamentação inserida na iniciativa de “invenção” de uma tradição afro-brasileira, instrumento de legitimidade da participação das classes subalternas no Carnaval carioca, materializada na figura lendária da baiana. Afinal é este personagem identificado à memória colonial, quando as negras baianas tomavam parte nas procissões sincréticas (Queiroz/1992:175-8). O mesmo regulamento também determina a proibição da presença dos instrumentos de sopro ou cordas - à exceção do cavaquinho. O propósito é claro em si mesmo: na normatividade codificadora, uniformizar as entidades e diferenciar o seu desfile dos demais, já que assentasse na ritmagem percussiva do samba. Garantindo deste modo a exclusividade aos sambistas, diferenciando-os enquanto produtores de uma cultura condizente com os valores ético-morais da nação brasileira, quanto ao seu aspecto informal carnavalesco.

A economia semiótica do cortejo das Escolas de Samba, embora a codificação então existente fosse algo ainda frouxo, evidencia a situação descrita acima. Não estou querendo ver expresso, é bom dizer, um intencionalismo

¹⁴ A fama de Natal ocorre devido aos títulos ganhos pela Portela, administrada por ele à “mão de ferro”, por mais de três décadas, instaurando, de fato, a centralização do comando e ordenando a Escola de Samba de acordo com ditames de uma racionalização das ações no sentido de otimizá-las ao objetivo do Desfile. É preciso frisar, contudo, que a sua entrada para a agremiação se dá nos primórdios da entidade, o que lhe vai diferenciar dos futuros patronos bicheiros. Ainda assim tornou-se ele um modelo inspirador para outros contraventores, em razão do prestígio alcançado com o Carnaval da cidade. Por exemplo, em 1967, Natal posou para fotógrafos e câmeras de TV de muitas partes do mundo ao lado da Rainha Elizabeth II da Inglaterra, graças a exibição feita pela Portela para a celebridade em visita ao Rio, no Copacabana Palace Hotel. Não é difícil compreender a razão dos seus métodos terem sido assimilados: Aniz Abrão David é um exemplo. Tantas vezes exaltado na imprensa local, ao bancar financeiramente o que teria sido uma “revolução” estética e modernizadora na Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis e no próprio grande Desfile, ele é categórico em afirmar que “aprendeu com Natal a ganhar carnaval”, insinuando o mesmo padrão ditatorial de comando na “sua” Escola.

maquiavélico; importa observar a maneira como os condicionantes sociais transfigurados em taxinomias informa a objetivação das apresentações, ou seja, a lógica de disposição dos elementos constituintes das entidades naquele instante. É possível notar que o conluio entre as funções técnicas e as práticas cerimoniais do ritual consiste na concretização das relações e da posição dos agentes no interior do âmbito carnavalesco e da sociedade. O que permite constatar o entrecruzamento entre forças e crenças sociais atuando na modelagem do visualizável, isto é, do socialmente aceito. Dito isto, o texto dos primeiros desfiles dos anos trinta, para falar de um modo um tanto abstrato, eram abertos pelas tabuletas “pede passagem” (contendo o nome da Escola e saldando o público em nome das diretorias). Logo precedido pelas comissões de frente (chamada na época de “linha de frente”), compostas por nomes respeitáveis conhecidos pela imprensa e mesmo no poder público, afiançando a natureza pacífica do cortejo, e pelo primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira e os primeiros versador e puxador do samba (cuja segunda parte era improvisada no cortejo). Eis que, destacada sob o carmanhão de bambu decorado com fitas de papel nas cores da agremiação, exibiam-se os sambistas integrantes das diretorias. Atrás desfilavam o segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira e os segundos puxador e versador. Em torno desses, iam os anônimos fantasiados (germe das futuras alas de enredo). A procissão era encerrada pelo grupamento da bateria, da qual emana o ritmo que dá sentido (direção e significado) à marcha festiva-espetacular em seu percurso de diversão das platéias. Mas o dado interessante fica por conta da presença nas laterais, ao lado das cordas, em fila indiana, justamente das “herdeiras das melhores tradições populares brasileiras”, as baianas. Na concepção de dois antigos diretores de harmonia, Oscar Bigode e Ernani Rosário, atuantes então na Portela, elas ali estavam para “manter a unidade do conjunto” (Silva e Santos/1989:61). Unidade, como querem, técnico-funcional, de organização da harmonia do canto e manutenção do ritmo da evolução coreográfica, mas também a unidade ideológica e significacional das instituições e seus grupos hegemônicos dispostos a investir na luta pela inserção respeitável no campo institucional do Carnaval-Espetáculo carioca. Por reconhecerem (no sentido da legitimidade do existente) o alto valor devotado à forma de competência carnavalesca enraizada nos dispositivos reguladores do gênero Desfile-Espetáculo, podem desenvolver um estilo próprio de participar da folia. Fazem é enfatizar o que partir daí lhes poderia conferir prestígio, a saber, o significativo volume de matéria-prima rítmica, musical e dançante que dispunham para ser transformado em anteparos aos símbolos de brasilidade. Algo que ocorre em uma sociedade que passa a identificar na manifestação do samba um signo contundente da cultura brasileira. E, em razão disso, desloca até o lugar do legítimo, no estatuto do seu sistema de classificação, os produtores e instâncias especializadas na produção deste bem simbólico.

O mesmo propósito de codificação do evento marca em 1934 o ato de fundação da União das Escolas de Samba. A razão da entidade estava em assumir, como órgão máximo, o comando das suas afiliadas, ditando-lhes os caminhos a serem percorridos. Na ocasião, o manifesto de fundação deixa patente a meta dos sambistas hegemônicos naquele instante, em fazer do Desfile algo capaz de “alcançar o mesmo *status* das grandes sociedades, dos ranchos e dos blocos” (Apud Augras/1992:92). O que se procura investir é exatamente na peculiaridade rítmica-musical presente na natureza das Escolas, o samba. Elemento cultural então já amalgamado à simbologia nacional. Com tamanho trunfo, seu primeiro presidente, Flávio Costa, carregou o prestígio do gênero musical para reivindicar junto a Prefeitura do Distrito Federal o apoio financeiro às suas associadas. O trecho abaixo é esclarecedor. Apresenta as Escolas de Samba como:

Os núcleos onde se cultiva a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial de brasilidade. (...)Explicadas que estão as finalidades desta agremiação, sob vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo uma música própria, seus instrumentos próprios e seus cortejos baseados em motivos nacionais, fazendo ressurgir o carnaval de rua, base de toda a propaganda que se tem feito em torno de nossa Festa máxima (Apud Zauder/1976:40).

Nota-se o quanto é ressaltado o teor nacionalista das Escolas de Samba e associado às extensas bases sociais das Escolas. O discurso do dirigente quer evidenciar a potencialidade de popularidade (pois originada entre as cada vez mais numerosas camadas operárias urbanas) contida nos novos grêmios carnavalescos e ausentes nos demais - Ranchos e Grandes Sociedades (pois seriam estes baseados em grupos da elite). A intenção é relacionar o samba às populações dos segmentos sociais pobres, já que estes são tomados como, nas diversas representações discursivas hegemônicas então na sociedade, relacionadas à construção simbólica do consenso em torno do nacional, o “autêntico” povo brasileiro, na qual o amálgama étnico-racial mostraria a mestiçagem original do povo-nação. Logo, o objetivo é reenfatizar o elo entre o samba e o sentimento de brasilidade¹⁵.

Nesse sentido, concordo com Monique Augras (1992). Para ela, estava na exploração pragmática do trunfo nacionalista (expresso na transformação do gênero musical samba em símbolo nacional), detido pela Escolas de Samba, a força que formatou definitivamente o Desfile como uma ópera de rua e teve papel decisivo à sua institucionalização. A seu ver, o fator decisivo para isso foi a consolidação do samba-enredo como unidade de narração dramática, exaltando didaticamente os personagens e episódios da história brasileira propagados pelos manuais historiográficos, após a reforma Capanema¹⁶. O relacionamento entre as Escolas de Samba e o Estado é, portanto, tático para ambos os lados. A desclassificação, pela União das Escolas de Samba, em 1938 da Escola de Samba Vizinha Faladeira por ter apresentado um enredo considerado internacional - *Branca de Neve* -, apesar da reconhecida ostentação do seu cortejo, e a decisão de proibir no ano seguinte tema “estrangeiro ou de imaginação” (Silva e Santos/1989), indicam o realismo do pacto tácito, tendo a mediação da imprensa e da União das Escolas de Samba. Este tinha base na instituição do julgamento da exibição na via pública; os elementos eram submetidos à avaliação de um corpo de jurados escolhidos pela Prefeitura. Era preciso adequar-se não apenas aos critérios do concurso, mas adequar esses próprios critérios às valorações dos grupos julgadores, em sua maioria, jornalistas e intelectuais preocupados com o tema do folclore e da pátria.

O que explica a constante introdução de “novidades” ao formato do Desfile e a mudança permanente nos itens de julgamentos dos quesitos e das obrigações das Escolas previstas nos regulamentos, tantas vezes desobedecido na ânsia de superar as concorrentes. Nesse instante surgem as reclamações contra a “descaracterização” dos desfiles de samba:

Se algumas das escolas de samba que se apresentaram, aliás a maioria, souberam guardar as suas tradições, outras há que desvirtuaram por completo a sua verdadeira finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo, etc. Isto não

¹⁵ As conseqüências de tal combinação alcançou repercussões surpreendentes. Em 1936, o coro de compositores da Estação Primeira da Mangueira chegou à Alemanha, pelas ondas de rádio. E a mesma Escola, em 1937, trouxe um enredo falando justamente do *Sonho dos Compositores do Morro* de ver o samba, via rádio, chegar a todos os cantos do planeta, representando o Brasil.

¹⁶ Alguns episódios ocorridos durante a Segunda Guerra são exemplares. Pois a significativa mobilização da sociedade nacional, realizada por alguns grupos da sociedade civil, em favor da participação brasileira ao lado dos aliados, em defesa dos valores democráticos, motivou toda uma onda patriótica. Vários expedientes foram utilizados, incluindo, certamente, os festejos carnavalescos na cidade. Marchinhas foram compostas exaltando a coragem do soldado nacional e mesmo um “Carnaval de Guerra” ganhou as ruas (Tupy/1984). Nesse período, as Escolas de Samba, notadamente a Portela, elaboram enredos aclamando os feitos tupiniquins no grande conflito. Por certo, tal iniciativa contabilizou preciosos pontos na legitimidade dessas agremiações junto aos segmentos médios da sociedade carioca, sensibilizados em relação a atmosfera patriótica gerada, e com eco nos meandros do poder oficial.

é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas (Gazeta de Notícias/13-02-1937).

A parcialidade na relação entre Escolas e o Estado, motivada pela pragmática dos interesses e expressa na consorciação responsável pelo concurso dos desfiles, gera a insatisfação com o passado enquanto valor, devido a centelha acendida com a oficialização da competição entre as agremiações. Lograr a simpatia do público (anônimos e jurados) obriga-lhes desenvolver modalidades de persuasão, cujos mecanismos de instrumentalização dos móveis afetivos e históricos estão submetidos à necessidade de apresentar uma retórica cativante, pois contemporânea às aspirações da platéia. É isto torna-se estruturante das disposições elaboradoras do evento. Haja visto as inúmeras novidades rítmicas surgidas nos anos trinta e quarenta com o intuito de dar mais “balanço” aos desfiles, isto é, fazê-los mais empolgantes (e carnavalescos), logo de fazê-los representativos de uma identidade nacional telúrica, a “brasilidade”. É bastante exemplar a introdução nas baterias dos pratos metálicos, presentes às grandes orquestras do momento, inspiradas nas congêneres americanas, ao lado do tema patriótico-nacionalista dominar o panorama dos enredos desenvolvidos.

De outro ângulo, a mesma parcialidade conferia ao relacionamento entre as Escolas e o poder público um traço de precariedade institucional, indicado nas constantes recusas da Prefeitura, naquele momento, em transferir o Desfile da Praça XI para o palco nobre da - já então - Avenida Rio Branco, onde se apresentavam Ranchos, Grandes Sociedades e corsos de automóveis. A mesma hesitação era revelada na inconsistência em relação ao apoio monetário por parte do poder público aos sambistas, embora estivesse oficializado o evento. O que leva Paulo da Portela ao protesto aberto em 1946:

Necessitamos obter da Prefeitura a isenção do pagamento de impostos, bem como da licença exigida de alguns anos para cá. A Municipalidade, tal como fazia antes do início da segunda guerra mundial, deve estabelecer, e em melhores condições, o pagamento do auxílio financeiro às escolas de samba, *atração de turistas e divertimento máximo do povo* (Apud Silva e Santos/1989:128 - grifos meus).

Há no argumento de Paulo indícios de um acomodamento não apenas no interior do Desfile mas do próprio Carnaval carioca, que lhe possibilita postular um outro tratamento das autoridades em relação as Escolas de Samba. Elas não são mais meras coadjuvantes; tornaram-se focos de atração turística e de diversão popular, no rastro das primeiras iniciativas governamentais de exploração turística do Carnaval carioca, sobretudo com o Baile do Teatro Municipal¹⁷. O dado novo é a percepção mercadológica do folguedo, cujo protagonismo vai sendo exercido pelas Escolas. Neste instante o projeto pessoal e coletivo de Paulo Benjamin encontra pela primeira vez um deságue: o

¹⁷ Um conjunto de fatores, desde a década dos anos dez, insinuava a redefinição pela qual o Rio de Janeiro passou neste século, notadamente no que tange ao tema do turismo. Tornada a vitrine para e do país, após a reforma Pereira Passos e com a ampliação do porto, a cidade começa a integrar os roteiros dos grandes cruzeiros marítimos e abrigar agências especializadas em viagens turísticas. Nos anos vinte, o projeto do plano paisagístico concebido pelo arquiteto francês Donald-Agache, visando dotar o Rio de características mais “cosmopolitas”, enfatiza o aproveitamento da sua vocação turística. Durante a mesma década é fundado o Touring-Club do Brasil e esta entidade vai se empenhar na concretização do ideário de fazer da atividade turística uma fonte importante de receita para o país, sobretudo no que tange a consolidação da então capital da República como um destino mundial de viajantes. Para isto, por exemplo, ao lado da Revista O Cruzeiro, vai promover em 1929 debates sobre a vocação da cidade para tal finalidade. Será a mesma entidade fundamental na internacionalização do Carnaval carioca, ensentando-o na divulgação da cidade como um “*conte de fees*”. Por outro lado, paulatinamente festas populares, como a folia carnavalesca, vão inserindo-se enquanto eventos decisivos para o consumo de bebidas, como a cerveja. A empresa Brahma então vai associando o seu nome ao festejo e, ao mesmo tempo, divulgando-se em cartazes publicitários realçando o tropical cenário idílico de mar e montanha do Rio de Janeiro, no compasso da nacionalização da distribuição e consumo do seu produto. Mas também é o instante quando a luta hegemônica pelo poder simbólico sobre a nação entre São Paulo e Rio de Janeiro, vai delineando a última como um espaço de “malandragem”, “fantasia” e “contemplação”, isto é, ociosidade, lazer e diversão - ao contrário da “capital bandeirante” do trabalho (Velloso/1986:55-65).

desfile de carnaval das Escolas de Samba comparecem como o fulcro à profissionalização do negro enquanto dotado de específica habilidade artística - o próprio samba.

Ainda assim a tendência é, no momento, superior a uma realidade consolidada: o mercado de bens culturais não ostenta delineamentos claros capazes de possibilitar a autonomia das Escolas ou garantir-lhes um cuidado especial por parte do Estado, no que tange a inclusão do evento numa efetiva política empenhada na galvanização das massas urbanas, decorrentes da aceleração do processo urbano-industrial, no interior da comunidade nacional, como de fato ocorreu com segmentos do ritmo musical samba, quando, através da formação de quadro de cantores identificados como sambistas, torna-se parte das estratégias de programação da Rádio Nacional, vimos acima, no elo entre mercantilização dos símbolos e elaboração ideológica em torno de um projeto nacionalista, visando o apoio das massas populares urbanas. Além do que, o Estado vive, então, um período de transição, no qual o grande dinamismo não significava a efetividade de um ordenamento capaz de arcar totalmente com o ônus de organizar as diferentes instâncias da sociedade nacional. Octávio Ianni (1971), estudando as políticas econômicas governamentais, fala da incipiência de uma ação planejada por parte do Estado naquele momento.

A fragilidade do ordenamento estatal interferiu mesmo no modo de lidar com as potencialidades contidas no Desfile das Escolas, campo aberto à sua exploração. Faltava-lhe as mais diversas modalidades de recursos para adotar uma política cultural visando o desenvolvimento turístico ou mesmo de implementação do uso ideológico mais amplo das manifestações populares. Daí porque a ação do Estado se deu basicamente na intervenção policial, sob a alegação da manutenção da ordem, como ressalta os autores elencados acima. Haja visto estarem as Escolas ligadas ao poder público tão-somente pela concessão (emitido pela Delegacia de Costumes) do alvará necessário para se exhibir nas ruas durante o festejo e manter suas sedes (Oliveira/1989:39). Subordinada ao DIP, a Divisão de Turismo não chegou a configurar um empenho ordenado de uma política estatal para um setor apenas esboçado, no contexto do mercado da cultura no Brasil (Ferraz/1992). E faltava também a essa nova entidade carnavalesca (a Escola de Samba) o efetivo respaldo proveniente das facções influentes da sociedade, fundamental para acumular prestígio e recursos econômicos a serem investidos na ampliação da sua legitimidade, acrescentando a precariedade no que dizia respeito a institucionalização de organização e estética.

A carência econômica, juntamente com a tímida participação do poder público, somada ao imperativo de reunir esforços capazes de fazer superar sua posição subalterna no Carnaval da cidade, leva os segmentos dirigentes da Escola de Samba às alternativas de patrocínios e, também, aos diversos matizes de conflitos. É exemplar nesse sentido o crescimento do patronato exercido pelo banqueiro do jogo do bicho. Isto porque a homologação da lei federal proibindo o jogo de azar no país, em 1947, imergiu o jogo do bicho na contravenção. O que acelerou a sua expansão pelos subúrbios cariocas, com vista a distanciar-se da repressão policial, ao mesmo tempo aumentando-lhe a clientela. E nesta situação ocorre o seu entrecruzamento com as Escolas de Samba. Este é o flanco, também, que traz o PCB para junto das Escolas de Samba, no mesmo ano de 1947, ao cair na clandestinidade, contando com o apoio de ninguém menos do que do próprio Paulo Benjamin.. Despertando a iniciativa de setores liberais ligados ao governo Dutra ao contra-ataque, em apoio à elite dos estivadores do cais do porto, fundadores do Império Serrano (Oliveira/1989:51-4).

Contando com o apoio econômico dos estivadores¹⁸ e político de influentes figuras tanto na Prefeitura do Rio como no Palácio do Catete, esta nova Escola, o Império Serrano, tem ascensão vertiginosa: é campeã já na primeira participação no concurso e repete o feito por mais quatro vezes consecutivas. Tal hegemonia motiva um racha entre as Escolas. Fomenta a criação de dois desfiles, um coordenado pela União das Escolas de Samba e o outro, o oficial, pela novata Federação das Escolas de Samba (Idem:55).

Tais episódios estão na raiz de toda uma ordenação geral no processo carnavalesco carioca, do qual Paulo não participou e sequer presenciou. Já estava inclusive afastado da Escola de Samba Portela, a qual ajudou fundar e consolidar. A expansão da base social dessas agremiações iam tecendo uma rede de novos agentes e interesses que contribuiu à marginalização de alguém como Paulo. A queda de todo um grupo ligado ao governo Vargas e sua ligação, estratégica, com o Partido Comunista ajudaram decisivamente também. No dia 29 de janeiro de 1949, morre pobre como nasceu, mas gozando de um célebre respeito. Nesse dia, o comércio do grande bairro de Madureira cerrou suas portas e das calçadas a multidão acompanhou a solenidade funerária. Uma das alças do caixão tinha as mãos de Agenor de Oliveira, o Cartola da Mangueira. Lá também estavam outros bambas, figuras centrais na capacitação da tradição do samba carioca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A morte de Paulo Benjamin o impossibilitou de assistir as transformações que se iam desenhando no Carnaval da cidade, em consonância às transformações materiais e simbólicas vivenciadas pela cidade (e o país), tendo seu momento dinâmico na década de cinqüenta. Foi impossibilitado de assistir a entrada em cena de um conjunto de trabalhos intelectuais e artísticos imbuídas do intuito de redefinir a participação e situação da população negra no país e a valorização de uma estética afro-brasileira¹⁹. Também, embora tenha se dado ainda em 1948, Paulo não viu os desdobramentos da política cultural da ONU, mediante a atuação dos membros da Unesco, visando promover “a compreensão entre os povos” a partir da ênfase no resgate e preservação do patrimônio cultural. O que repercutiu para o desenvolvimento do imaginário folclorista no Brasil ligado à ideologia da Comissão Nacional de Folclore (Vilhena/1997:278-9). Movimento intelectual o qual por sua vez foi decisivo à interceção entre práticas e símbolos populares, o imaginário sobre autenticidade e identidade nacional e intervenções políticas. Amálgama com fundamental importância na aproximação entre tais manifestações “folclóricas” e o crescente interesse que as atividades turísticas iam alcançando no Brasil, principalmente no período quando a economia brasileira se ia inteirando ao padrão do capitalismo no pós-guerra, durante o governo Juscelino Kubistchek. Além disso, ocorre o esforço

¹⁸ Como presidente do Sindicato da Resistência Portuária e da recém-fundada Império Serrano, Eloy Anthero Dias detinha amplos poderes e recursos financeiros para armar algumas estratégias, a fim de garantir a base econômica da novata agremiação carnavalesca. Por exemplo, o cargo de fiscal de plataforma era importante naquele momento no cais do porto, já que correspondia ao responsável pelos “ternos”, isto é, grupos de trabalhadores braçais. Os rendimentos dos fiscais, portanto, eram proporcionais ao número de agrupamentos que viesse a estar sob o olhar do seu controle. Então, Eloy decide conceder a função apenas aos que morassem nas imediações da Escola de Samba e se dispusessem a doar à entidade o equivalente ao recebido do trabalho de um terno (Silva & Oliveira/1981:174).

¹⁹ Falo, entre outros, dos trabalhos coordenados por Roger Bastide e Florestan Fernandes, no interior do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, além das pesquisas de Pierre Verger sobre negros na Bahia. Do ponto de vista estético, vale destacar a encenação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por atores negros do grupo de Teatro Experimental Negro, da peça de Vinicius de Moraes *Orfeu da Conceição*, mais tarde vertida para o cinema pelo francês Albert Camus no filme *Orfeu do Carnaval*.

pioneiro de consagrar aos sambistas cariocas uma organização formal, com o fito de oficializar uma entidade que os representasse, algo expresso na Carta do Samba, documento resultante do I Congresso do Samba 1962, redigida justamente pelo antropólogo folclorista Édison Carneiro (Idem:280-1). Momento também quando o interesse do poder público local dirige-se às Escolas de Samba, enxergando-as como elementos fundamentais ao comércio turístico da cidade (Farias/1995:132).

Deste modo, longe ficou de Paulo os tantos movimentos enredados que fizeram das Escolas de Samba ponto nevrálgico da festa carnavalesca da cidade e centro do conjunto de atividades de comercialização e profissionalização de práticas rotuladas de “samba carioca” (ver Farias/1998). Por isso é impossível concluir se ele, talvez juntar-se-ia ao coro daqueles que, já algum tempo, lamentam dos descaminhos percorrido pelas Escolas, ao tornarem-se as vedetes de um espetáculo billhardário, mundialmente afamado. Onde o comando administrativo e estético do sambista foi gradualmente cedendo lugar a novos agentes afinados com a racionalização das ações capazes de garantir política e monetariamente a materialidade feérica que toma a monumentalidade do Sambódromo e as telas de televisão, garantindo uma divulgação nacional e transnacional para o “evento do samba”. Mas com certeza, Paulo reconheceria o quanto o presente é tributário do seu esforço em “polir” o samba, intercambiar técnicas entre o mundo dos espetáculos de cassinos e o das Escolas de Samba e, ainda, promover a departamentalização dessas entidades, para melhor gerí-las. Antes de mais nada, o nosso lendário personagem saberia perceber no quadro atual a dialética do intento de cosmopolitização do samba que balizou seu projeto pessoal.

Pois o estudo da trajetória de homens como Paulo - incluiria, para citar alguns, ao seu lado, Pixinguinha, Grande Otelo, Luis Gonzaga e Jackson do Pandeiro - está, parece, na capacidade que demonstraram não simplesmente em “unir” culturas diferentes e desigualmente posicionadas; mas destacam-se em razão da percepção quanto esta combinação entre diferença e desigualdade: vítimas e sobreviventes de uma condição a qual os impõe dúbia postura. Por um lado, recolhem os fragmentos das matrizes simbólicas, das quais são repositores presentes, a uma intimidade forçada e vigiada. Por outro, por exatamente terem em conta esta última característica, assumem-na e guiam o seu patrimônio étnico ao espaço público plebeu que oferece a metrópole moderna, ávida de novidades e encantamentos. Assim, o samba carnavalizou-se, fez-se arte, individualizou seus artífices como artistas populares. Enfim, Paulo consiste num herói civilizador à medida que atua ambigualmente, portando os valores de uma modernidade hostil a pessoas como ele, contribuiu decisivamente no esforço de cosmopolitizar as práticas significantes envoltas na rubrica do samba.

Sua percepção de toda uma situação às experiências individuais e de grupos que se desenhava não se deu na formulação de uma ideologia ou na constituição de um sistema filosófico - para os quais a restrição do acesso aos bancos escolares vetou tal competência. Mediante a eficácia demonstrada em suas ações, exhibe a interpretação que fazia de uma cidade onde a comunicação social ampliava-se, conjugando heterogêneos fragmentos, os quais muitas das vezes eram assimétricos em seus valores e filiações, incluídos na disposição universalizante da lógica intrínseca às instituições do espetáculo e da informação (Habermas/1988:552 e Ribeiro/1998:104-5). Disse certa vez: “Todas as minhas conquistas, eu digo sem pejo de errar, devo-as à imprensa, esse poder inconfundível que honra e dignifica a nossa nacionalidade.” (Apud Silva & Santos/1989:72). Conclui daí o terreno propício ao engate entre um passado diluído em batuques e

manejos sensualizados e a crença da massas urbanas nos poderes órficos da cultura secularizada como diversão para guindá-las da mesmice cotidiana. Percebe a mercantificação da cultura, no rastro da ampliação da soldagem técnica do processo produtivo e distributivo dos símbolos na modernidade. Paulo, ao projetar a profissionalização do sambista, sonhou com a dignidade étnica; ação e estrutura desdobram-se numa dialética tensa, conflitiva mais complementar.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- ABREU, M. - "Da habitação ao habitat: uma interpretação geográfica da evolução da questão da habitação popular no RJ (1850-1930) - RJ: Seminário: *Habitação popular no RJ: Primeira República*, FCRB/IUPERJ/IBAM.
- ANDRADE, M. - *Ensaio sobre a música brasileira* - SP: Martins, 1972.
- ARAÚJO, R. B. - *Os gênios da pelota* - RJ: Tese de Mestrado, Museu Nacional.
- ARAÚJO, R. M. B - *A vocação do prazer. A cidade e a família no rio de janeiro republicano* - RJ: Rocco, 1995.
- ARENDR, H. - *Hahel* - RJ: Relume-Dumará, 1996.
- AUGRAS, M. - *A ordem na desordem* - RBCS, nº 21, 1992.
- AUGUSTO, S. - *Essa vida é um pandeiro* - SP: Cia das Letras, 1989.
- BASTIDE, R. - *As religiões africanas no Brasil* - SP: Pioneira, 1971, 2 vol.
- _____. - "Sociologia do Brasil" in: Maria Isaura Pereira de Queiroz (org.), *Bastide* - SP: Ática, 1983.
- BRITO, R. - "Semana de 22. O trauma do moderno" in: TOLIPAN, S. et alii, *Sete ensaios sobre o modernismo* - RJ: FUNARTE (Cadernos Textos, nº 3), 1983.
- CANDEIA FILHO, A & ARAÚJO, I. - *Escola de samba, árvore que perdeu a raiz* - RJ: Lidador/SEEC-RJ, 1978.
- DURKHEIM, E. - *Lições de sociologia (a moral, o direito e o Estado)* - SP: Edusp, 1983.
- DUMONT, L. - *O individualismo (uma perspectiva antropológica da ideologia moderna)* - RJ: Rocco. ELIAS, N. - *A sociedade dos indivíduos* - RJ: Jorge Zahar Editores.
- ELIAS, N. - *A sociedade dos indivíduos* - RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. - *Mozart: a sociologia de um gênio* - RJ: Jorge Zahar Editor, 1995.
- FARIAS, E. - *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca* - Dissertação de Mestrado em Sociologia, Campinas: IFCH/Unicamp, 1995.
- _____. - "Elos e tensões entre cultura negro-mestiça e modernidade no desfile de carnaval carioca" - Estudos Afro-Asiáticos, (prelo).
- _____. - "Em defesa da vontade: particular e geral na metodologia de Max Weber" - Revista do C.R.H/UFBA, (prelo).
- FERRAZ, J. A. - *Regime jurídico do turismo* - Campinas: Papyrus, 1992.
- FRY, P. - "Feijoada e 'soul': notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais" in: Peter Fry, *Para inglês ver* - RJ: Zahar Editores, 1982.
- GIDDENS, A. - *A Constituição da Sociedade* - SP: Martins Fontes, 1989.
- _____. - *As conseqüências da modernidade* - SP: Editora da Unesp, 1991.
- HABERMAS, J. - *Teoría de la acción comunicativa, vols. I e II* - Madri: Taurus, 1988.
- _____. - *O discurso filosófico da modernidade* - Lisboa, Edições D'Quixote, 1990.
- _____. - *Para reconstrução do materialismo histórico* - SP: Brasiliense, 1990.
- HALBWACHS, M. - *A memória coletiva* - SP: Vértice.
- HERSCHMANN, M. e LERNER, K. - *Lance de sorte. O futebol e o jogo do bicho na belle époque carioca* - RJ: Diadorim, 1993.
- IANNI, O. - *Colapso do populismo no Brasil* - RJ: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. - *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)* - RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- JUNQUEIRA, I. - *Modernismo: tradição e ruptura* - RJ: Ministério da Cultura, Revista Poesia Sempre, nº 1 ano I, 1992.
- LENHARO, A. - *Cantores do rádio* - Campinas: Edunicamp, s.d.
- LOBO, M. E. - *História do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital industrial e financeiro)* - RJ: IBMEC, 2 vol.
- LOPES, J. S. L. e MARESCA, S. - *A morte da "alegria do povo"* - RBCS, nº 20 ano 7, 1992.

- LOPES, N. - *Samba na intimidade* - RJ: Funarte.
- LOEWITH, K. - "Racionalização e liberdade" in: Foracchi, M.M. & Martins, J.S. (orgs): *Sociologia e Sociedade* - RJ e SP:LTC, 1980.
- MARCUSE, H. - *Cultura y sociedad* - Buenos Aires: SUR, 1987.
- MICHELS, R. - *Sociologia do partido político* - SP: Senzala.
- MOURA, R. - *Tia ciata e a pequena áfrica no rio de janeiro* - RJ: Sec. Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão Editorial.
- NEDELL, J. - *A belle époque carioca* - SP: Cia das Letras, 1993.
- OLIVEN, R. G. - *A antropologia e a cultura brasileira* - RJ: ANPOCS, SP: Vértice, Boletim Informativo Bibliográfico, nº 27.
- OLIVEIRA, F. - *Crítica da razão dualista* - SP: Editora Brasileira de Ciências Ltda, 1973.
- OLIVEIRA, J. L. - *Uma estratégia de controle: a relação do poder do estado com as escolas de samba do RJ no período de 1930 a 1985* - RJ: Dissertação de Mestrado em História, IFCS/UFRJ.
- ORTIZ, R. - *A morte branca do feiticeiro negro* - SP: Brasiliense.
- ORTRIWANO, G. S. - *A informação no rádio - os grupos de poder e a determinação dos conteúdos* - SP: Summus.
- PEREIRA, J.P.B. - *Cor, profissão e mobilidade (o negro e o rádio de São Paulo)* - SP: Pioneira.
- PEREIRA, L. A. M. - *O carnaval das letras* - Campinas: Tese de Mestrado, IFCH/Unicamp.
- QUEIROZ, M. I. P. - *Carnaval brasileiro, o mito e o vivido* - SP: Brasiliense, 1992.
- RIBEIRO, L. C. Q. - *Capital imobiliário no Rio de Janeiro - 1870/1930*
- Espaço e Debates, 1985, ano V nº 15.
- RIBEIRO, L. M. - *A institucionalização do jornalismo no Brasil: 1808-1964* - Tese de Doutorado em Ciências Sociais, IFCH/Unicamp, 1998.
- REIS, E. - "Reflexões sobre o *homo sociologicus*" - R.BC.S, 1989, n. 11 vol. 4.
- ROCHA, O. P. - *A era das demolições. Cidade do Rio de Janeiro* - RJ: Dissertação de Mestrado, IFCS/UFRJ, 1982.
- RODRIGUES, A. M. - *Samba negro, espoliação branca* - SP: Hucitec.
- SALVATORE, M. A. B. - *Pobres, porém livres: a construção da noção de ócio* - RJ: Revista do Rio de Janeiro, UERJ, nº 1, 1992.
- SCHWARCZ, L. - *O espetáculo das raças* - SP: Cia das Letras, 1993.
- SCHWARZMAN, S. et alii - *Nos tempos de Capanema* - RJ: Paz e Terra, 1984.
- SEVCENKO, N. - *Orfeu extático na metrópole* - SP: Cia das Letras, 1992.
- _____ - "Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso" in: Nicolau Sevcenko (org.): *História da Vida Privada no Brasil, vol. III (República: da Belle Époque à Era do Rádio)* - SP: Cia das Letras, 1998.
- SILVA, M. T. B. - *Fala manguera* - RJ: Funarte
- SILVA, M.T.B. & SANTOS, L. - *Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas* - RJ, FUNARTE.
- SIMMEL, G. - "A metrópole e a vida mental" in: Otávio Guilherme Velho (org.), *O Fenômeno Urbano* - RJ: Zahar Editores.
- _____ - *Philosophie de la modernité* - Paris: Payot, 1989.
- SOARES, M. T. M. - *São Ismael do estácio* - RJ: Funarte.
- SODRÉ, M. - *Samba, o dono do corpo* - Codecri: RJ, 1979.
- SÜSSEKIND, F. - *Cinematógrafo de letras* - SP: Cia das Letras.
- TOURAINÉ, A. - *A crítica da modernidade* - Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- TULIPAN, S. - "Sociedade e modernização" in: TULIPAN, S. et alii, *Sete ensaios sobre o modernismo* - RJ: FUNARTE (Cadernos Textos, nº 3), 1983.
- TINHORÃO, J. R. - *Música popular de índios, negros e mestiços* - Petrópolis: Vozes, 1969.
- TUPY, D. - *Carnavais de guerra* - RJ: A.S.B., 1984.
- VIANNA, H. - *O mistério do samba* - RJ: Jorge Zahar Editor e Edit. da UFRJ, 1995.
- VELHO, G. - *Individualismo e cultura (notas para uma antropologia da sociedade contemporânea)* - RJ: Zahar Editores, 1981.
- VELLOSO, M. P. - *A "cidade-voyeur": o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...* - Revista Rio de Janeiro, vol. 1, n. 4.
_____ - *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo* - RJ: FGV/CPDOC, 1987.
- _____ (b) - *Tradições populares na belle époque carioca* - RJ: Funarte, 1987.

- VILHENA, L. R. - *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)* - RJ: Funarte/Min. da Cultura e Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WEBER, M. - *Ensaio de sociologia (org. intr. de H.H. Gerth e C. Wright Mills)* - RJ: Zahar, 1987.
- _____ - "A objetividade nas ciências sociais e políticas" in: *Estudos de Metodologia das Ciências Sociais* - Campinas: Editora da Unicamp, 1992a, Parte I.
- _____ - "O sentido da 'neutralidade axiológica nas ciências sociais e econômicas'" in: _____, 1992b, Parte II.
- _____ - *Economia e sociedade* - Brasília: Editora da UnB, 1992c. Parte II.
- _____ - *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* - SP: Edusp, 1995.
- WILLIAMS, R. - *Cultura e sociedade* - SP: Editora Nacional, 1969.
- WISNIKI, J. M. - "O modernismo e a música" in: in: TOLIPAN, S. et alii, *Sete ensaios sobre o modernismo* - RJ: Funarte (Cadernos Textos, nº 3).
- _____ - *O som e o sentido, uma outra história das músicas* - SP: Cia das Letras, 1989.
- ZAUDER, F. (org.) - *História das escolas de samba* - RJ: Rio Gráfica Editora, volumes 1,2,3,4 e 5.
- ZALUAR, A. - *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza* - SP, Brasiliense, 1985.