

PAULO DA PORTELA, UM HERÓI CIVILIZADOR*

Edson Farias**

Rio de Janeiro/ Teu perfume, teu tempero/ É o azul do mar/ O teu olhar coral/
A água viva de sal espraiada 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 Iemanjá 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 Oxixá/
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 - grifos meus)

RESUMO: O presente artigo retoma a biografia de Paulo Benjamin de Oliveira, o Paulo da Portela, um dos nomes cujo pioneirismo inscreve-se nas história e lenda do samba carioca, de acordo com o objetivo de compreender o significado pertinente às táticas e mesmo estratégias de distinção e individuação implementadas nas ações sociais de sujeitos estigmatizados etnicamente. É observado as saídas criativas desses agentes quando fulcradas no campo do entretenimento. Aí onde suas condutas são orientadas por um sentido de especialização das atividades baseadas em habilidades culturais-artísticas. Sentido este com decisiva contribuição nas mudanças do perfil da inserção desses mesmos indivíduos no concerto societário, embora reconhecendo que a consciência prática deles respondia em parte aos limites estruturais da sociedade abrangente.

PALAVRAS-CHAVE: Ação, estrutura, sujeito, artista popular, samba e carnaval.

* Este texto foi originalmente apresentando no XXII Encontro Anual da Anpocs, no GT de Relações Raciais e Etnicidade.

** Prof. de Sociologia da UFBA e Doutorando em Ciências Sociais, IFCH-Unicamp.

INDIVÍDUO, SOCIOLOGIA E BIOGRAFIA

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 Benjamin, ou mais popularmente conhecido como Paulo da Portela, integrou a população, sobretudo negro-mestiça, que teve de redefinir-se material e simbolicamente enquanto grupo social nos subúrbios da cidade. Definiu-se aí um herói civilizador. No encaminhamento desse processo, esteve na vanguarda do projeto e do encadeamento sócio-histórico das práticas que constituiu a função do sambista como artista popular e protagonista da imagem turística do Rio de Janeiro. O objetivo expresso neste trabalho, 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), 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 vinte.¹ As quais separaram em demasia o concerto estabilizado em normas e regras de conduta, necessários à continuidade regular da ordem societal, e a competência própria às pessoas em constituir modalidades singulares de intervir sobre esses mesmos constrangimentos. Separação essa não redutível mecanicamente à base canônica oferecida pelos clássicos da disciplina. Como demonstra Elisa REIS (1989), as concepções a respeito do *homo sociologicus*, seja em Durkheim ou em Weber estão perpassadas pela dualidade fundada sobremaneira na oposição ao *homo economicus*, vicejada no âmbito da teoria clássica da economia política. Diante desta entidade movida pela racionalidade dos interesses egoisticamente sobressaltados, um e outro

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, Skocpol, 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 ou estrutura.

autores oferecem a proposta do indivíduo inscrito nas malhas simbólicas e materiais de determinado concerto societal.

Grosso modo, em ambas abordagens – em Durkheim e Weber – do tema da individualidade em conexão ao da estrutura, sobressaltam a necessidade de cotejar os dois aspectos entrecruzando-os, sem confundir um e outro 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 superestrutura ideológica do mundo burguês ocidental, em nome de um naturalismo para o qual o sujeito se dissolve diante de objetividades abrangentes.² 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; ajuste este fundador tanto da autonomização de esferas culturais de valores mas igualmente implicado 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, p. 13-4).

Do ponto de vista de Durkheim, à parte o incômodo viés normativo atrelado à sua análise, está suscitada a interpretação do individualismo no quadro de um processo de aprendizado de caráter coletivo na formação do “eu”. Processo esse não redutível às malhas da intervenção instrumental das atividades de produção material, mas identificada pela construção de uma consciência moral. Algo recuperado também por

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 implicariam 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 autocentramento do *ogito* 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, p. 270-8).

Habermas, quando sugere, no curso do *desenvolvimento do eu* e naquele desenvolvimento da evolução dos concertos sociais, a interface entre as *estruturas da intersubjetividade produzida linguisticamente (...)*, pois estas seriam *tão constitutivas para os sistemas de sociedade quanto as estruturas de personalidade* (HABERMAS, 1990b, p. 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 mundos 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 ação 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 forçam o adolescente a uma individualização (HABERMAS, 1990, p. 14).

Portanto, para os objetivos deste artigo, interessa preservar a *dualidade ontológica*, característica da problematização sociológica em torno do eixo ação e estrutura. Nesse sentido, vou retomar a intenção de percorrer a história de vida de Paulo da Portela, considerando que a biografia – reconhecida como técnica e gênero de narrativa literária – que em si mesma aponta para a situação estrutural cujo primado do ente individual introduz um patamar outro nas relações sócio-humanas e na diferenciação das interdependências funcionais. Logo, concordando com a crítica de Bourdieu a certa magnificação da história de vida como método de conhecimento histórico-sociológico (BOURDIEU, 1997, p. 74-82), a própria individuação é reconhecida aqui como um componente estrutural da ação, mas à medida que a tenho como propriedade das recorrências espaço-temporais das práticas sociais. Quer dizer, tais componentes estruturais das práticas implementadas por agentes estão em sintonia com a competência cognitiva destes nos níveis da prática e da discursividade, e não naquilo que concerne às coletividades. Também considerando o dado de que as pessoas apropriam-se criativamente da história que vivem³

³ A Teoria da Estruturação de Anthony Giddens, exatamente porque retoma 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).

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 e os reinterpretem ao interpretarem suas atitudes.

De acordo com essa angulação, se vai observar a reconstituição biográfica, seja enquanto técnica de narração da história de vida, seja ainda como maneira de apreensão de tendência mais ampla das condutas sociais espacio-temporalmente situadas. A partir daí estão encerradas dois princípios centrais à abordagem neste trabalho: 1) o agente social não se restringe ao suporte do sentido padronizador de uma interação social, à maneira parsoniana, mas consiste em uma entidade capaz de atribuir e recriar os sentidos; 2) a individualização, portanto, é incorporada 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. Deste modo, se essas intervenções não subvertem toda uma ordem, podem contudo permitir ao indivíduo inserir no seu posicionamento na teia social tanto diferença quanto distinção, ao mostrar a capacidade de *impor a própria vontade (...) mesmo contra resistências* (WEBER, 1992).

Quanto à alternativa de recorrer ao relato biográfico como ponto de partida deste estudo, devo o seguinte esclarecimento. Estou tomando como parâmetro metodológico 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 no qual 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. É o instante quando as premissas do romantismo alemão ganhavam importância, na esteira da crítica à **superficialidade** observada na atitude do nobre cortesão, que seria prisioneira da artificialidade das convenções. 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 refle-

tir sobre a singularidade de uma época. Quero propor que também para Paulo da Portela estava em questão para o agente sua individualização, mas enquanto cidadão e artista negro sob a rubrica do sambista. Recorrendo às propriedades vigentes espacio-temporalmente, visava ele se inserir, ao lado daqueles pertencentes ao círculo de sociabilidade deflagrado pelo samba, no seio dos parâmetros morais de dignidade previsto na coordenação dominante do sentido das condutas vistas como legítimas.⁴ Então, os seus esforços de distinção podem ser lidos à maneira da tentativa de impor uma outra classificação coletiva à pessoa negra, de acordo com um *status* resignado. Afinal, Paulo da Portela compartilhava de uma das convenções da sociedade abrangente, ou seja, da mesma valoração do ideal europeu-burguês de civilização, que se manifestava na crença em relação ao dado heróico do artista. Ao mesmo tempo, acredito, suas iniciativas no campo cultural coparticiparam para a deslegitimação da convenção que, atrelada ao padrão discursivo cientificista de dominação étnico-racial, definia o universo afro-brasileiro como expressão anacrônica de um estágio arcaico e primitivo da cadeia evolutiva da humanidade, logo inapto a coparticipar da modernidade – junto a outros hábitos identificados com o “passado colonial” (VELLOSO, 1987; SCHWARCZ, 1993).

Estou definitivamente acrescentando alguns complicadores à tendência de tornar de maneira unilateralista a manipulação, por parte dos

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, conferem os delineamentos últimos desta pesquisa a tarefa em se ocupar da singularidade desta situação estrutural das ações, que chamo de modernidade, onde individualismo e afazeres artísticos assumem o *status* de diferenciação social confere, estando abertos a apropriações várias mas em acordo com as prescrições do seu estatuto em última instância. Sobre o mesmo tema, ver também FEATHERSTONE (1997, p. 81-103).

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 demonstrar o meu argumento, 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 Janeiro.⁵ Como confessa uma das autoras, no prefácio à segunda edição do livro, que 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, p. 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, Pixinguinha, 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 dezena 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 delicada 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

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 Cachaca, Silas de Oliveira, Ismael Silva.

história dos não-vencedores, dos derrotados pela **marcha triunfal** da história da dominação, parafraseando Walter Benjamin. E ela procura resgatá-lo, num esforço detonado pelo sentimento de vergonha **da posição privilegiada que tinha**, em 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 comum a muitos mediadores culturais no País, através do 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. Pelas lentes desse imaginário, os grupos subalternos foram vislumbrados à maneira de alteridade simbólica radical, **bons selvagens** e **autênticos**. E diante deste **outro**, muito além de relativizar seus valores, membros de uma facção da inteligência de esquerda percebiam a superficialidade, mesmo a falsidade dos seus hábitos **civilizados** (ver FARIAS, 1995, p. 4; OLIVEM, 1989).

Porém a mitificação da trajetória de vida de Paulo da Portela, creio, está na contrapartida do sentido, diria, heróico que o biografado emprestou à sua conduta. E o longo trecho da mesma autora, apresentado a seguir, evidencia a força mobilizada em sua empreita, muito embora, é verdade, ele não tenha auferido, como veremos, os melhores frutos pelos seus esforços:

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, aufere 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! (SILVA & SANTOS, p. 15-6).

Em instante algum a biógrafa faz a interrogação – muito embora perceba a eficácia das ações do velho sambista – a respeito dos elementos mobilizados por Paulo na consagração **não-oficial** da sua memória. Ao contrário, até mesmo considera naturais os mecanismos sociais que atuaram na transformação desses elementos em recursos sagazmente manejados pelo biografado. Para vocalizar as indagações não realizadas, como então Paulo celebrou-se como *traço de união entre duas culturas*⁶ – para repetir o postulado culturalista norteador da biografia realizada por Silva & Santos? Em que medida a dicotomia entre a situação de penúria

⁶ A propósito o 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 reconstrução da história de vida realizada pelas autoras e, penso, aponta ao projeto individual do biografado mas, igualmente, assinala a peculiaridade do concerto societário o qual constituiu.

e subalternidade sócio-econômica das pessoas negras no País e a valorização do *status* da **cultura negra** envolve o modo mesmo da 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 referência à (para resgatar a idéia de Gilberto Freyre) **cidadania lúdica** brasileira, quanto implicada no campo do gosto, do hedonismo e das atividades de diversão, não diria 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 a divisão social do trabalho?⁷

Não está incluído entre os objetivos deste artigo responder pormenorizadamente tais questões, mas se quer evidenciar como estão entretidos numa mesma teia, simultaneamente e mutuamente referendados, aspectos de ordem coletiva e individual. Acredito que a estratégia na compreensão desse anelamento consiste em refazer seletivamente a trajetória de Paulo da Portela, considerando a rede que o conformou e da qual ele foi um dos fios constitutivos, isto é, a cidade do Rio de Janeiro. Sob esse ângulo, a trajetória de vida de Paulo é tomada enquanto significativa para a compreensão de um período histórico no qual mecanismos sociais são ativados por uma multiplicidade de agentes em suas ações,

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, p. 33).

demarcando as linhas-mestras da emergência e efetivação de alguns dos índices cruciais do nosso presente.

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

O quadro de questões alinhadas acima traz uma vez mais o problema em torno tanto da individualização quanto da diferenciação social e ainda do par racionalização/liberdade. O trinômio certamente consiste em aspecto decisivo à clássica teorização sociológica a respeito da condição moderna. Em alguns textos, Simmel, debruçado 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 dezenove, observa a manifestação do que considera uma ambigüidade original, experienciada pelos átomos humanos na cotidianidade desses centros urbanos:

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 despersonalizado 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, p. 23-24).

Na argumentação simmeliana, as condições postas às experiências da humanidade nas metrópoles modernas, embora tenham contribuído

para a efetivação de 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 afirmação de valores e crenças vividos inerentes a cada mônada individual. Além disso, estimularam aquelas atitudes compatíveis com a demarcação da diferença entre as entidades individuais, potencializando, assim, o processo de individualização em ritmo mais intenso. Deste ponto de vista, os esforços de individualização estariam na base da deflagração da característica psíquica da vida mental específica da modernidade, no instante em que a formação das subjetividades está concatenada com as heterogeneidade e diversidade das funções nos conglomerados urbanos habitados por milhões de pessoas (VELHO, 1981, p. 17).

No livro *Individualismo e Cultura*, o antropólogo Gilberto Velho resgata as contribuições de Simmel para refletir sobre o tema da diferença simbólica e do encontro/confronto de tradições nos universos metropolitanos, a partir de trabalhos de campo realizados no Rio de Janeiro, durante a década de setenta. A seu ver, é entre o feixe de grupos das classes médias urbanas onde predomina o ideário em torno do indivíduo como sendo 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*. (VELHO, 1981, p. 22). Em última instância, portanto, as normas e padrões reguladores da conduta individual nas classes médias mostravam-se favoráveis às posturas do tipo individualistas, como, por exemplo, os projetos individuais. Pois, na trilha do argumento de Goffman, Velho assinala que sobre o projeto individual pesa o imperativo posto ao sujeito de fazer sentido num processo de interação com o outro.

Sem entrar na avaliação do autor quanto à 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 pelas quais transitara, sobretudo no âmbito das sociabilidades de lazer e diversão, onde logrou distinção e uma certa, embora efêmera, celebração

de. Quero, assim, reter da proposta de Velho a idéia de que os projetos individuais são viabilizados em situações de intensa fragmentação, porém que em tais situações os projetos consistem em esforços para engendrar um sentido totalizante à sua existência e também ao âmbito coletivo do qual faz parte. Por isso, em tais contextos, 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 originalidades pessoais. Portanto, o enigma está nos mecanismos que fizeram deste homem de subúrbio um portador de valores, a princípio, compartilhados nos sentidos das ações de 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 do Rio de Janeiro. Aquele fora um dia confuso na cidade, já que moradores do bairro de São Cristóvão 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, introdutor dos dramas teatrais no circo brasileiro, Paulo foi criado apenas pela mãe, em meio às dificuldades de uma mulher pobre, negra, separada do marido e com três filhos. Cedo o menino principiou nos esforços de sustento da família, trabalhando na entrega de marmitas para uma pensão, no centro da cidade, fator com forte incidência sobre a sua freqüência cada vez menor nos bancos escolares até o abandono total do colégio (SILVA & SANTOS, 1989, p. 37-38). Sócio-historicamente, a vida do menino negro integra-se no contexto ambíguo proporcionado pelo enlace entre a abolição do trabalho escravo e a implantação do regime republicano no País. Pois dona agora de direitos civis equiparados aos dos brancos, a cidadania da população negra se mostrou logo de segunda classe, já que foram de antemão extraídas da população recém-liberta as condições culturais e materiais de concorrer numa sociedade que se queria vertical-capitalista, mas exclui a

mão-de-obra negra das melhores qualificações e condições de circulação, saúde, habitação e educação (ver MOURA, 1988, p. 59-67).

Sem pretender reconstruir em detalhes a seqüência de episódios e eventos desse período (ver a respeito SÜSSEKIND, 1989; SEVCENKO, 1998, p. 7-48), vale lembrar ser este o instante em que, 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 a égide das formas de dominação imperialista e neocolonial.

Na interface da ampliação das trocas mercantis, diplomáticas, ideológicas e mesmo simbólicas ganha nitidez e concretude 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 habitado 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 por diante multiplicam 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, julgando-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 coparticipar 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**. A contrapartida do projeto era extirpar tudo quanto dissesse respeito ao acervo herdado dos tempos coloniais, agora envolto numa espécie de diabolização; seria desde já a época colonial o tempo do arcaico, a nossa Idade Média. Jornais, revistas, mídias publicitárias, novas técnicas de disciplinas corporais 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, melhorias urbanas 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, além de viabilizar a interligação mais ágil entre os diferentes pontos da trama urbana. Igualmente, 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 à construção e expansão do porto carioca, com o 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. Processo com incidência

sobre dimensões várias do convívio societário, inclusive na fixação da mesma nobre Avenida Central como palco para o carnaval da cidade, cada vez mais o maior evento comemorativo na cidade (ver FARIAS, p. 1995). Deste modo, a festa coparticipa do mesmo movimento. Enfim, é ressignificada em suas linhas mestras, porque a maior inclusão de participantes estava condicionada aos novos critérios de civilidade e civilização. Nesse sentido, o gênero Desfile-Espetáculo, cujo centro é, de início, ocupado por Ranchos e Grandes Sociedades, detém o lugar de ponta no *ranking* da legitimidade.

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. Pois 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, p. 56-57). 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 institui novas sociabilidades cuja cotidianidade traz em si o processo sócio-econômico e civilizador que a engendrou, pelo menos quanto ao binômio circulação/comunicação social. A premissa a ser aqui verificada define-se pela hipótese de que a 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-Espetáculo.⁸ O qual, por sua vez, informa (no sentido de formatar, mediante aos cânones do gênero Desfile de Carnaval) algumas das práticas lúdico-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.

A metade final do século XIX até as primeiras décadas do atual, compreende o período de 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 5.171, no que atinge aquelas regiões na época ainda classificadas de rurais (RIBEIRO, 1985, p. 19). Tais áreas, desde 1870, conhecem intensivo estado de estagnação, motivado pelo desaparecimento de suas fazendas, em um momento que a 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

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 sócio-economicamente identificados com o ideário cosmopolita 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 dos grandes espetáculos operísticos públicos (ver FARIAS, 1995).

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 (RIBEIRO, p. 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. A área margeando a Orla Sul vivia o inflacionamento no preço dos seus terrenos, o que esboçava a vigamestra do seu futuro como balneário tropical e espaço reservado, pela amenidade do clima e a melhor dotação de infra-estrutura urbana, àqueles de melhor situação sócio-econômica.

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 às favelas (ROCHA, 1982, p. 125-126). Contudo, a maior parte desse contingente, somados aos novos migrantes – em sua maioria 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 Cristóvão. A Estrada de Ferro Dom Pedro II, hoje Central do Brasil, ligando o Campo de Santana a Queimados (na Baixada Fluminense), desde 1858, restringia-se aos transportes de cargas rurais (café e cítricos). Mesmo a inauguração das estações de Cascadura, Engenho Novo, São Francisco Xavier, São Cristóvão, 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 1860, as antigas olarias, curtumes, núcleos rurais e sedes de fazendas são retalhadas e postas em leilão, loteamentos e ruas são abertos. Um pouco mais tarde, por volta de 1870, ocorre o início do decréscimo no preço 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 Tingüá para o centro do Rio, possibilitando a incorporação de faixas da 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 produção de energia hidrelétrica possibilita a eletrificação e o barateamento do transporte ferroviário de passageiros. Em 1929, 1 milhão de libras é gasto 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, p. 851). Os trens elétricos para passageiros começam a circular em 1936. O que se incorpora ao conjunto de transformações sócio-econômicas 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 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, p. 432-433), superando o aumento da população, calculado em torno de 27,5%.

A historicidade da formação desse ambiente compromete, de certa forma, algo comum na bibliografia sobre a Escola de Samba de descre-

ver as origens dessas associações em meio a paisagens pré-industriais, espécies de comunidades autônomas que circunscreviam as identidades nos limites do local, respondendo ao primado de tradições ancestrais africanas.⁹ Visão que sustenta uma concepção baseada em dicotomias, tais como: **autenticidade** *versus* **aculturação burguesa**. Ao que parece, a constituição das áreas suburbanas aponta na direção contrária, isto é, sugere a maior coligação entre as relações e práticas fulcradas na cidade. E, deste modo, os fatores decisivos ao aparecimento das Escolas de Samba estariam em menor escala nas ações orientadas pela memória de um passado mítico exemplar e sim, na interface seja com as discontinuidades impostas pelo presente, seja com os condicionantes da expansão urbana, cada vez mais consolidados como parâmetros à experiência individual e coletiva. Penso que o movimento de espetacularização das práticas lúdico-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. Assim recebe novos contornos a própria representação do popular, no compasso da reorientação das ações e relações sociais. É em vista disto que tomo a representação da subalternidade dessa cultura popular, conjuntamente aos seus agentes, não à maneira de um fim em si, mas considerando as diversidades de elementos encaixados e sujeitos a metamorfoses, ao estarem conectados em unidades complexas. A instituição da Escola de Samba é assim reconhecida como heurística da teia de reciprocidades e conflitos gerada no processo urbano carioca daquele princípio de século.

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, p. 26-27). O advento das estruturas e modos de vida modernos, prossegue o autor, im-

⁹ Ver por exemplo, LOPES (1981, p. 83) e SILVA & SANTOS (1989, p. 39).

plica 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 irredutíveis a esses locais. Implicando, por exemplo, no fato de, em sua maioria, a população adulta da região, notadamente a masculina, estar empregada nas fábricas ou outras atividades situadas em áreas mais centrais da cidade.¹⁰ 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 se infiltra em variados planos da vida societária; a inclusividade compreende aí um princípio básico, mesmo que organizado por hierarquias sócio-econômicas. 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 cidadão, 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

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, BASTIDE, Roger (1983, p. 119-131).

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 nesse período. O que, sublinha o autor, abriu o culto a uma maior individualização dos participantes (inclusive como meros espectadores) e apresenta dispositivos à legitimação da religião no âmbito do mercado religioso.

É possível reconhecer a mesma metamorfose em outras dimensões da vida dos segmentos sociais populares no Rio de Janeiro, do início do século. Para os objetivos deste estudo, é importante considerar que a implantação da semana inglesa limitou aos finais de semana a realização de muitas das brincadeiras e jogos, sobretudo entre a população operária. 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 & LERNER, 1993, p. 39-49).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 e assim articulando ruas de um mesmo bairro ou até bairros nos subúrbios da cidade. Nessas competições a cor e o nome do time elegiam aquele grupo como símbolo da localidade (ZALUAR, 1985). O imperativo de auto-superação, a fim de atin-

¹¹ Muitos desses estabelecimentos industriais disseminaram junto à população pobre, que ocupava 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, da 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 & MARESCA, 1992, p. 114-134).

gir melhores resultados, levou, muitas 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 autonomia à entidade. Concentra-se crescentemente o poder de dirigir e decidir os rumos das associações em poucas mãos, no que proporciona a divisão de tarefas com a ascendência da elaboração intelectual, na contrapartida do predomínio de uma maior rotinização sobre as atividades lúdicas.

Semelhante perfil organizativo marca o aparecimento dos Blocos carnavalescos, por volta dos anos vinte.¹² 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, elementos capazes de, quando exibidos durante os dias de folguedo, efetivarem sua reivindicação como representantes do local de origem e os distinguir das outras entidades. Nomes hoje famosos, como Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Salgueiro, 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, p. 101 e CANDEIA E ISNARD, 1978, p. 9). Aliás, a organização associativa oferece a flexibilidade participativa para membros submetidos ao ritmo produtivo da sociedade urbano-industrial, não dispondo de todo o tempo para dedicar ao incremento daquelas atividades lúdico-recreativas. Igualmente, destaca o a-

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. A 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, 18-10-90).

gente, naquele instante, capaz de assumir os encargos da organização, à medida que ocorre a diferenciação entre os membros dos grupos carnavalescos. 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 (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, p. 98).

O surgimento dos Blocos, por volta dos anos vinte, acentua o lugar diferenciado da bateria 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 canções exclusivas para o desfile anual. Neste momento o lugar do compositor sambista ganha destaque, ascendendo frente aos demais participantes. O cortejo obedece, portanto, a uma estrutura que orquestra o entrosamento entre as partes, conferindo-lhes lugares sistematicamente diferenciados porém complementares no percurso, conformando-os numa ordem de interações, logo não amontoados aleatoriamente, e, ao mesmo tempo, distintos do entorno composto pela 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.

De acordo com a exposição acima, vimos que o nascimento de Paulo da Portela ocorreu em um momento crucial da cidade, no qual um conjunto de obras foi executado visando remodelar o centro urbano, no início do século. Também tivemos oportunidade de assinalar a virulência contida no episódio dessa reforma, já que nela se deflagrou transformações tanto sócio-econômicas quanto nos horizontes das sociabilidades de amplos segmentos da população cidadina. É exemplar a respeito, o fato de Paulo ter experimentado a verdadeira 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. É nesse cenário tenso, igualmente ressaltamos, que emergiram as novas modalidades de mediação cultural, sobretudo nas ocasiões festivas do carnaval, entre os conflitantes planos sócio-culturais e geopolíticos do Rio de Janeiro. O projeto de vida de Paulo vai ganhando contornos, parece, na interpretação que o seu autor é obrigado a fazer da própria realidade vivida.

Para assegurar a validade do meu ponto de vista, retomo a própria mítica em torno deste sujeito. Fundador do Bloco de Oswaldo Cruz e da Escola de Samba Portela, Paulo está inserido na constelação dos baluartes do samba. E isto ocorre não só porque teria unido as **culturas de**

brancos e negros, mas também porque fazia parte do **triunvirato** ao qual é atribuída a concentração de criatividade que, pela organização implementada desde a origem, inscreveu o sucesso na história dessa Escola de Samba – detentora de 21 títulos, o maior número entre todas as participantes do concurso oficial (CANDEIA, ISNARD, 1978, p. 16). Os elementos de memória a respeito dele definem 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, p. 60-61).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 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-

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

lhe também a tarefa de introduzir o samba no Carnaval da cidade, haja vista 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 intermediar idéias e elementos de fora para dentro e vice-versa. Logo, sua primazia tem fonte distinta do poder de um babalorixá no candomblé, cuja autoridade baseia-se na tradição ancestral circunscrita ao local de solidariedade da memória comunitária. Por outro lado, a fala acima enfatiza a perspicácia de Paulo em saber distribuir 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, estava em suas mãos a tarefa de realizar a síntese entre a forma cultural samba e a modalidade de organização secular de divertimento popular em gestação nos arrebaldes e favelas cariocas, daquela época. Para isso, mobilizou os elementos que foram 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 estruturavam a sua percepção-cognição e estes fundavam-se nos valores da civilidade urbana da modernidade. Paulo não apenas adapta os ingredientes étnicos e de classe social 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.

Perseguindo índices da trilha analítica deixada por José Miguel Wisnik, o autor 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 um tempo circular, ritualizado, que retorna ao princípio de origem – o mito (WISNICK, 1989, p. 71-73). Diferentemente, a estilização da batucada afro-brasileira para desfiles carnavalescos supõe uma outra configuração sócio-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 vai demandar o desenvolvimento de uma fórmula que torne essa expressão cultural facilmente reconhecível e equalize a relação entre produção/emissão e a recepção, em termos da troca de equivalentes, na situação condicionada pelas determinações espaço-temporais relativas ao crescente predomínio 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 propriamente sociológicas são agudas e estão dispostas sobre a mesma esteira sobre a qual ocorrem estes novos contornos sócio-culturais e expressões estéticas na cidade. O tempo aí fixa-se como entidade abstrata astronômica, articuladora das particularidades à dinâmica produtiva (material e simbólica), no espaço da sociedade urbana-industrial, e essa produção é apropriada de maneira privada e desigual pelos grupos. A tendência à individualização emerge como um dos componentes à integração das massas humanas no macrocosmo sociológico em formação, atuando sobre o aprofundamento subjetivo e à sua exteriorização através de projetos e materializações, tomadas como obras do gênio particular de cada mônada humana. Isto porque, ainda que se

mostre a princípio paradoxal, cada vez mais, recai sobre as pessoas encaeadas no processo social urbano a necessidade de operar com códigos que tornem possível a identificação dos atores desta totalidade englobante mas contraditória e preñe de fraturas sócio-econômicas e simbólicas. É inclusive sob tal emolduramento que alguns grupos começam a ser individualizados como **sambistas**, embora a assunção de tal identidade deprima o valor conferido à elaboração coletiva. Estão desde já inseridos no escopo dos mercados da alegria, no instante que em são reconhecidos e seus membros se auto-reconhecem como detentores da competência em produzir o samba. E de agora em diante, outros deverão estar como platéia, que responde aos sinais emitidos.

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 expressão cultural 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 (SODRÉ, p. 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 folgado carnavalesco. Observa Sodré o descolamento da música afro-brasileira de 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 diver-

são 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, que o autor reconhece 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. Porque, ainda que as características destas entidades resultem de um esforço de diferenciação frente às demais e prestigiadas formas de participar da folia (postura recorrente nos dirigentes das Escolas de Samba, ainda hoje), a própria disposição de participar da festa, principalmente na sua área mais nobre, traz em seu bojo limites bastante nítidos a serem observados para diferenciação e os limites são entronizados pelos membros das associações do samba como naturais às funções de agentes e entidades carnavalescas que desempenham. Assim, acredito, ao contrário de Sodré, que a iconoclastia 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. Pois, olhando de um plano mais geral e historicamente alongado, diria 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 esprou-se também sobre a simbologia afro-brasileira, na medida em que se insinua uma esfera monopolizadora da produção, guarda e divulgação da cultura, agora orientada para diversão das multidões cidadinas. A aparição de **profetas** da civilização nos círculos de sociabilidade afro-brasileiros da 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, agora como objeto de consumo artístico e de entretenimento, concatenado às

exigências da modernização e dos efeitos da disciplinarização em marcha. A individualização do gênero samba e dos seus produtores e consumidores, portanto, é um emblema contundente da profunda metamorfose operada. Ainda que, a partir daí, um conjunto de representações passasse a definir estas práticas (agora **culturais**) pela convivência mais próxima à determinada idéia de natureza idílica e da manifestação de 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, que 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 se reunirem em torno de confrarias, abriu a possibilidade 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, p. 82).

A meu ver, na consideração da relação mútua entre os 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 folclóricas mas sobretudo da cultura mundana, popular urbana. A adequação deste acervo simbólico à lógica formalizante-reprodutiva da música ocidental, posterior ao advento da partitura musical, por exemplo, atuou para a sua conformação ao estatuto de objeto de expressão-comunicação, depois articulado às tecnologias mecânicas de reprodução da audibilidade e ao mercado amplia-

do do entretenimento. Aos dois aspectos será acrescentada a ação dos poetas românticos do século XIX, que investem de letra o extrato simbólico-musical então em formação no País, iniciando toda uma racionalização da musicalidade local. Ressoa, também, as transformações sobre os ritmos do corpo humano contidas na polca, numa mudança são substituídos os rodopios das danças da nobreza pelos saltos acelerados, numa coreografia consagrada nos salões das burguesias européias e trazida ao Brasil pelas companhias teatrais francesas, por volta da década de 1840. Incorporação essa ocorrida no movimento de deslocamento paulatino dos gostos e disposições de canto e dança na cidade, até redundar na popularização do 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, o mesmo movimento aparece na 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), o que facultou o deslanche 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. Algo assim abre à inserção de novos quadros de compositores populares, cuja produção musical se funda 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 se definem e são classificados como portadores (individuais) da competência de realizar atividades artísticas, tratados como peritos e detentores de uma autoridade social, à medida que desenvolvem uma **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 sobre a formação das personalidades no Rio de Janeiro.

ro, daquele instante. A gradual disposição em se apresentarem para platéias, assumindo a forma de procissões profanas, introduzindo traços dramático-operísticos, é emblemática. Sobressai aí uma armação formal na qual o ritmo sincopado da percussão africana, casado tanto com uma base melódica, sobretudo assentada no uso de instrumentos de cordas, quanto com os desenhos coreográficos corporais cada vez mais submetidos aos padrões de polimento das exposições afetivas, configuraram a espetacularização das passeatas festivas profanas. Espetacularização situada no momento/espço liminar do desinterdito carnavalesco. Portanto, em obediência aos critérios dominantes na folia, é realizada por parte dos integrantes das associações do samba a mesma formalização da conduta informal. O monopólio que exercerá, posteriormente, o grupo dos sambistas virá no rastro da adoção deste esquema estetizante que preside a diferenciação institucional-funcional da Escola de Samba.

Embora apenas tangencie aqui, um conjunto de fatores engendra nesse momento a situação da produção musical popular, incidindo também nessa mesma 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 Oiteiro 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, p. 13).

Para isto foi decisiva a introdução da gravação elétrica no Brasil e o esboço de um mercado do disco a partir dos anos vinte. Ambos potencializam os ajustes na formação de um extrato cultural resultante das

diversas mesclas ocorridas no âmbito da música popular urbana, do qual é um dos produtos o aparecimento do gênero samba, no contexto de popularização dos elementos simbólicos afro-brasileiros (PEREIRA, 1967). E o gênero samba, no rastro da consolidação da música carnavalesca como gênero sazonal, se vai popularizando em acordo com a polifonia crescente da sociedade urbana carioca. Enfim, é no interior do ensaio de uma esfera da cultura do entretenimento no Brasil que vai ganhando nitidez a individualização do sambista como grupo; serão eles doravante reconhecidos como os **artistas populares**, no mesmo andamento da ampliação do anonimato urbano. A 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 sofrem novas e sucessivas metamorfoses, ao longo da diáspora negra, notadamente com a efetivação da escravidão na Colônia, no encadeamento geracional dos africanos e seus descendentes na América. No Rio de Janeiro, por exemplo, desde o fim do século XIX, surgem 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 por exotismos. Portanto, o ritual transforma-se numa espécie de *show* místico, com o predomínio da espetacularidade dos efeitos, do ilusionismo.

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 – ao mesmo tempo, 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 Exu na mitologia iorubana, orixá mensageiro do princípio vital – o *axé* – intermediando as dimensões visível (*aiê*) e invisível (*orun*), os **bambas do samba**^T se distinguem justamente por estarem situados na encruzilhada, acumulando um prestígio que, quando concentrado, se transforma 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 o lugar de **artistas**, que os sambistas vão ocupando no interior do segmento do entretenimento da cultura urbana, notabilizado pela comunicação social devotada aos circuitos ampliados, o núcleo deste poder assentado no prestígio público e não tão-somente comunitário. Passam, assim, 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 qualitativa 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, p. 15-16), um outro patamar para veiculação da música. A ausência de gravadores magnéticos impusera a necessidade de orquestras para os programas de auditórios

^T Aliás, o samba, como instituição, tem no orixá Exu – 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.

feitos ao vivo, contribuindo para a ativação de 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 para 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 desenhada uma cultura popular urbana e consubstanciando públicos para os bens simbólicos veiculados pelas agências desta cultura popular urbana. A Rádio Nacional e a Cia. Cinematográfica Atlântica são ícones deste engate entre nacional e sociedade de consumo, no País.

Nesse momento da análise fica evidente o fato de que uma concentração de novas forças sociais alteraria 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, ajuda 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 importância nas pautas de discussão, articulado 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; JUNQUEIRA, 1992).

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; VELLOSO, 1987b). Intelectuais cuja atuação como especialistas simbólicos estava associada ao papel que desempenhavam de verdadeiros tutores das representações sociais e dos modos de

classificação das práticas culturais, imprescindíveis na tarefa articuladora contida nas premissas de totalização nacional advogadas pelo ordenamento político central.

Para isso, todavia, fez-se mister a formação de um extrato cultural popular no universo dos complexos metropolitanos no País; ou seja, algumas modalidades de cultura popular emergentes no Rio de Janeiro, daquele instante, mostraram-se sugestivas às perspectivas nacionalista e à política cultural nacionalista. Antropólogos e historiadores têm escutado esta situação, considerando sobretudo a questão das mediações culturais (ver sobretudo VIANNA, 1995, p. 19-36); embora reconheça o quanto é crucial observar tal aspecto, acredito na necessidade de entreter a atuação desses agentes de mediação e também a fisionomia assumida na cidade pela música rítmico-percussiva em delineamentos sociais mais gerais. Em que medida? A princípio, devo precisar um 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 se aninham 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 sócio-econômico 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 dos âmbitos conformadores 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 de atingir a

legitimidade almejada pela ação realizada na esfera, e do reconhecimento 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, pela apreensão de uma natureza não-rotineira como intrínseca às ações e nichos que a compõem. Ao mesmo tempo, suas práticas estão supostas na possibilidade de um relacionamento não tão-somente instrumental entre as pessoas, ou seja, diriam respeito àquela comunicação não-coercitiva entre diferenças equalizadas pela dignidade da pessoa.

Em termos do caso aqui enfocado, se considerarmos a constituição da esfera cultural popular urbana no processo sócio-histórico da civilização moderna, a suposição 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 àquelas 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, p. 11-22), interferiram na formação dos públicos e dos agentes da cultura popular urbana ainda em elaboração. Ao mesmo tempo, estava a questão do popular incluída no debate sobre a formação do nacional, a partir do viés da mestiçagem enquanto dado crucial ao ser social brasileiro. Mas um e outro plano de condicionamentos intercruzava com a espetacularização de muitas das expressões estéticas e culturais vinculadas à matriz afro-brasileira. Processo que esteve na contraface da fixação dessas práticas e símbolos no interior da cena social consagrada à exposição das emoções represadas na cotidianidade, isto é, no compasso da reordenação de práticas lúdico-recreativas no interior dos zoneamentos espaço-temporais reservados à exposição dos sentimentos. Por isso, a problemática suscitada pela complexificação simbólica e social dos relacio-

namentos 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, enseja o aparecimento da cidadania baseada na **emoção**. Esta específica cidadania, sobrepõe-se ao caos diário graças à pujança de rituais, nos quais energia, vibração e movimento constituem uma realidade homogênea, fundada na simbiose do **arcaico com o tecnológico** (SEVCENKO, 1992, p. 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 discontinuidades quanto experimentando a lancinante aceleração do tempo, contando com o decisivo incentivo do poder público a determinadas formas de diversões coletivas. 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, p. 16).

Interessa-nos 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, carreando-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, p. 34 , 88; 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 nos 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, p. 17-25; 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 autolegitimáveis 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 a sua especialização como artista popular. A autoorientação está simetricamente articulada às demandas de previsibilidade e cálculo exigidas pelo contexto de experiências no interior do qual devem competir os indivíduos. Cabe-lhes, portanto, observar os códigos sociais hegemônicos, claramente embebidos da moral do comedimento e da economia dos impulsos, exigida para conviver nesse contexto-ambiente. A estilização dos afetos promovida no âmbito da cultura aí impõe-se definitivamente sobre a percepção individual e as manifestações coletivas, na contrapartida do 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, quer dizer,

a exigência para que os componentes do Conjunto Musical de Oswaldo Cruz mantivessem os **pescocös 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 para a compreensão da atitude mediadora revelada 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 (SILVA & SANTOS, p. 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 intersociais. 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 e levam-

do, 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 pioneirismo 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 Grandes Sociedades os elementos alegóricos, alas e as comissões de frente (com trajes inspirados nas roupas dos dançarinos dos musicais da *Metro Goldemayer*: cartola, fraque e bengala). Este mesmo intercâmbio possibilita à 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 acima de ser ele uma arena onde se digladiavam 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 eram alunos e Paulo, o 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 150.200 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 consolidará).¹⁴

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 oti-

A avidez em acumular elaborações que lhe aumentassem o prestígio e a distinção é evidenciada tanto no voluntarismo de Paulo, quanto na exuberância das apresentações da Portela. Mas é em termos da macroestruturação 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, p. 175-178). 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 assenta-se na ritmação 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 maquiavélico; importa observar a maneira como os condicionantes sociais transfigurados em taxinomias informam a objetivação

mizá-las ao objetivo do Desfile. É preciso frisar, contudo, que a sua entrada para a agremiação se dá nos primórdios da entidade, o que vai diferenciá-lo 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 fotografos 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.

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, era aberto pelas tabuletas **pede passagem** (contendo o nome da Escola e saudando 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 meste-sala e porta-bandeira e os primeiros versador e puxador do samba (cuja segunda parte era improvisada no cortejo). Eis que, destacados sob o caramanchão 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 *berdeiras 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, p. 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 a 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 em fazer do Desfile algo capaz de *alcançar o mesmo status das grandes sociedades, dos ranchos e dos blocos* (apud AUGRAS, 1992, p. 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 à 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 ZAÜDER, 1976, p. 40).

Nota-se o quanto é ressaltado o teor nacionalista das Escolas de Samba, associado às suas extensas bases sociais. 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 como estes são tomados pelo **autêntico** povo brasileiro, porque seriam expressão do amálgama étnico-racial, da mestiçagem original do povoação, nas diversas representações discursivas hegemônicas então na sociedade, relacionadas à construção simbólica do consenso em torno do nacional. Logo, o objetivo é reenfatizar o elo entre o samba e o sentimento de brasilidade.¹⁵

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 agiu definitivamente para a redefinição do evento protagonizado por essas associações em 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 Capanema.¹⁶ 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

¹⁵ As conseqüências de tal combinação alcançaram 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 à atmosfera patriótica gerada, e com eco nos meandros do poder oficial.

no ano seguinte tema *estrangeiro ou de imaginação* (SILVA E SANTOS, p. 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 escolhido 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. Algo assim 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. Surgem, então, 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 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, 13-2-37).

A parcialidade na relação entre Escolas e o Estado, motivada pela pragmática dos interesses e expressa no tipo de associação responsável pelo concurso dos desfiles, gera a insatisfação com o passado enquanto valor, devido à centelha acendida com a oficialização da competição entre as agremiações. Lograr a simpatia do público (anônimos e jurados) obriga-lhes a 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. E isto torna-se estruturante das disposições elaboradoras do evento. Haja vista 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, fazê-los representativos de uma identidade nacional telúrica, a **brasilidade**. É bastante

exemplar, ao lado do crescente domínio do tema patriótico-nacionalista no panorama dos enredos desenvolvidos, a introdução, nas baterias, dos pratos metálicos, presentes às grandes orquestras do momento, inspiradas nas congêneres americanas.

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, p. 128 – [sem grifo no original]).

Há, no argumento de Paulo, indícios de um reacomodamento não apenas no interior do Desfile mas do próprio Carnaval carioca, que lhe possibilita postular um outro tratamento das autoridades em relação às 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 Municipal.¹⁷ O dado novo é a percep-

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 o 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 à consolidação da então capital da República como um desti-

ção 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 deságüe: o 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 que pudessem contar com a garantia especial por parte do Estado, no que tange à inclusão do evento numa efetiva política empenhada na galvanização das massas urbanas, decorrentes da aceleração do processo urbano-industrial, no interior da comunidade nacional. Algo assim, de fato, ocorreu com segmentos do ritmo musical samba, quando, através da formação de quadro de cantores identificados como sambistas, vimos acima, se torna parte das estratégias de programação da Rádio Nacional, na articulação 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

no 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, introduzindo-o na divulgação da cidade como um *conte de fées*. 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 em que 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, p. 55-65).

aberto à sua exploração. Faltava-lhe as mais diversas modalidades de recursos para adotar uma política cultural visando o desenvolvimento turístico ou mesmo da 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 ressaltam os autores elencados acima. Haja vista estarem as Escolas ligadas ao Poder Público tão-somente pela concessão do alvará (emitido pela Delegacia de Costumes) necessário para se exhibir nas ruas, durante o festejo, e manter suas sedes (OLIVEIRA, 1989, p. 39). Subordinada ao DIP, a Divisão de Turismo não chegou a se definir como resultado do 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. Deste modo, a precariedade na relação com o Estado irá incidir sobre institucionalização administrativa e estética dos desfiles carnavalescos das associações do samba.

Por isso, diante da 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, a importância adquirida pelo 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. A aproximação entre as associações do samba e facções da esquerda des-

perta a iniciativa de setores liberais ligados ao governo Dutra. Estes contra-atacaram, incentivando a atuação da elite dos estivadores do cais do porto, fundadores do Império Serrano, no interior do mundo do samba (OLIVEIRA, 1989, p. 51-54). Contando com amplo apoio – econômico, dos estivadores,¹⁸ e político, dado por influentes figuras tanto na Prefeitura do Rio como no Palácio do Catete – a 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 (OLIVEIRA, 1989 p. 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, que ajudou na fundação e foi decisivo para consolidá-la como instituição. Ao mesmo tempo, foi ele também um dos mediadores, vimos, entre planos sociais na cidade até então distanciados; lances de mediação, exemplificados nas alianças com grupos ligados ao governo Vargas ou nos vínculos, estratégicos, com o Partido Comunista, com repercussão na expansão da base social dessas agremiações. Porém, ao serem tecidos neste enredamento ampliado de agentes e interesses, ironicamente, os novos equilíbrios de poder nas Escolas de Samba contribuíram para a marginalização de alguém como Paulo. Assim, no dia 29 de janeiro de 1949, morre pobre como nasceu, mas gozando de enorme 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

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 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, p. 174).

caixão tinha as mãos de Agenor de Oliveira, o Cartola da Mangueira. Lá também estavam outros bambas, figuras centrais na história da capacitação do samba como uma tradição carioca e nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A morte de Paulo Benjamin o impossibilitou de assistir as transformações que se iam desenhando no Carnaval carioca, 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 imbuído do intuito de redefinir a participação e situação da população negra no País e a valorização de uma estética afro-brasileira.¹⁹ Conjunto de obras decisivas na formação de um imaginário presente nas iniciativas dos muitos mediadores culturais devotados à ampliação e ressignificação dos valores envolventes da pessoa negra, sobretudo dos símbolos e práticas afro-brasileiros, quando inscritos no folclore e cultura popular brasileiras. 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, fator que concorreu para o desenvolvimento do imaginário folclorista no Brasil, ligado à ideologia da Comissão Nacional de Folclore (VILHENA, 1997, p. 278-279). Movimento intelectual que, por sua vez, foi decisivo à interseção entre práticas e símbolos populares com o imaginário sobre autenticidade e identidade nacionais, amálgama mais tarde mobilizado nas intervenções políticas no plano cultural. Amálgama, ainda, com fundamental importância na aproximação entre tais

¹⁹ Falo dos desdobramentos de **Casa Grande e Senzala**, de Gilberto Freyre, das inferências de Arthur Ramos e 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 Vinícius de Moraes **Orfeu da Conceição**, mais tarde vertida para o cinema pelo francês Marcel Camus, no filme **Orfeu do Carnaval**.

manifestações **folclóricas** e o crescente interesse que as atividades turísticas iam alcançando no Brasil, principalmente no período em que a economia brasileira se ia inteirando ao padrão do capitalismo no pós-guerra, durante o governo Juscelino Kubitschek. Além disso, ocorre nesse período o esforço 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 em 1962, redigida justamente pelo antropólogo folclorista Édison Carneiro (Idem, p. 280-1). Neste mesmo momento, também, o interesse do poder público local na folia carnavalesca vai cada vez mais enxergar as Escolas de Samba como elementos fundamentais ao comércio turístico da Cidade (FARIAS, 1995, p. 132).

Deste modo, longe ficou de Paulo os tantos movimentos entrelaçados 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 como **samba carioca** (ver FARIAS, 1998). Por isso é impossível intuir se ele, talvez, juntar-se-ia ao coro daqueles que, já há algum tempo, lamentam os descaminhos percorridos pelas Escolas, ao tornarem-se as vedetes de um espetáculo bilhardário, mundialmente afamado. Situação na qual o comando administrativo e estético do sambista foi gradualmente cedendo lugar a novos agentes afinados com a racionalização instrumental das ações capazes de garantir política e monetariamente a materialidade feérica que toma a monumentalidade do Sambódromo e as telas de televisão, garantindo divulgação nacional e transnacional para o **evento do samba**. Mas com certeza, Paulo reconhecia o quanto o presente é tributário do seu esforço em **polir** o samba, ao intercambiar técnicas entre o mundo dos espetáculos de cassinos e o das Escolas de Samba, e, ainda, promover a departamentalização dessas entidades, para melhor geri-las. Antes de mais nada, o nosso lendário personagem saberia perceber, no quadro atual, a dialética do intento de cosmopolitização do samba que balizou o seu projeto de vida. Teria lucidez, acredito, da colisão entre o sentido da direção tomada pelo encadeamento de relações na base do Carnaval da cidade com

o seu intento pioneiro de emancipação da população negra como grupo étnico, a partir da valorização das expressões culturais afro-brasileiras como objetos de lazer e entretenimento para desfruto laico.

Pois o dado crucial no estudo das trajetórias 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 em razão da percepção que demonstram ter das alternativas resultantes da combinação entre diferença e desigualdade nas pessoas etnicamente estigmatizadas. São, ao mesmo tempo, intérpretes, vítimas e sobreviventes de uma condição que os impõe dúbia postura. Por um lado, pessoas como ele, assim posicionadas na estrutura social, recolhem os fragmentos das matrizes simbólicas, das quais são repositores presentes, em uma interação íntima forçada e vigiada, como ressaltou as pesquisas sociológicas sobre a condição do negro no Brasil (ver IANNI, 1989, p. 104-105). Por outro, esses sujeitos, ao terem exatamente em conta esta última característica, assumem-na e guiam o seu patrimônio étnico para o espaço público plebeu que ofereceu a metrópole carioca, mediante o espaço profano oferecido pelas ocasiões festivas populares, como o Carnaval carioca. Aí onde se deu a aproximação entre as práticas lúdico-recreativas dos sambistas com os sentidos humanos já ávidos de novidades e encantamentos. Deste modo, o samba carnavalizou-se, fez-se arte, individualizou seus artífices como artistas populares (FARIAS, 1998, p. 49-79). Enfim, Paulo consiste num herói civilizador à medida que atuou de maneira ambígua, ou seja, embora portando os valores de uma modernidade hostil a pessoas como ele, mas contribuiu decisivamente no esforço de cosmopolitizar as práticas significantes envoltas na rubrica do samba.

Sua percepção a respeito das condições que determinava as experiências individuais e de grupos de afro-brasileiros na Cidade não foi expressa na formulação de uma ideologia ou na constituição de um sistema filosófico – para os quais a restrição do acesso aos bancos escolares contribuiu para inibir tal competência. A expressou na eficácia demonstrada

em suas ações; revelou no projeto artístico do sambista a interpretação que fazia de uma Cidade onde a comunicação social se ampliava, à medida que iam conjugando heterogêneos fragmentos sócio-simbólicos; os quais muitas das vezes eram assimétricos em seus valores e filiações, mas incluídos na disposição universalizante da lógica intrínseca às instituições do espetáculo e da informação (HABERMAS, 1988, p. 552; RIBEIRO, 1998, p. 104-105). Disse, certa vez, Paulo: *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, p. 72). Concluiu daí o terreno propício ao engate entre um passado diluído em batuques e manejos sensualizados e a crença das massas urbanas nos poderes órficos da cultura secularizada como diversão para guindá-las da mesmice cotidiana. Ainda que fosse incapaz de decidir os rumos do processo, percebe a mercantilização da cultura, no rastro da ampliação da soldagem técnica do processo produtivo e distributivo com os símbolos relacionados às experiências das populações subalternas na modernidade. Paulo, ao projetar a profissionalização do sambista, sonhou com a dignidade étnica; ação e estrutura desdobram-se numa dialética tensa, conflitiva mas complementar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M.
Da habitação ao habitat: uma interpretação geográfica da evolução da questão da habitação popular no Rio de Janeiro (1850-1930). In: SEMINÁRIO HABITAÇÃO POPULAR NO RIO DE JANEIRO: PRIMEIRA REPÚBLICA. Rio de Janeiro: FCRB/IUPERJ/IBAM.
- ANDRADE, M.
1972 **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins.
- ARAÚJO, R. B.
Os gênios da pelota. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado) – Museu Nacional.
- ARAÚJO, R. M. B.
1995 **A vocação do prazer. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano** – Rio de Janeiro: Rocco.
- ARENDT, H.
1996 **Hahel**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- AUGRAS, M.
1992 A ordem na desordem. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 21.

- AUGUSTO, S.
1989 **Essa vida é um pandeiro**. São Paulo: Cia das Letras.
- BASTIDE, R.
1971 **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira. v. 2.
- BASTIDE, R.
1983 Sociologia do Brasil. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (Org.). **Bastide**. São Paulo: Ática.
- BOURDIEU, P.
1997 **Razões Práticas (sobre a teoria da ação)**. Campinas: Papirus.
- BRITO, R.
1983 Semana de 22. O trauma do modern. In: TOLIPAN, S. et al. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: FUNARTE (Cadernos textos 3).
- CANDEIA FILHO, A, ARAÚJO, I.
1978 **Escola de samba, árvore que perdeu a raiz** – Rio de Janeiro: Lidador/SEEC.
- DURKHEIM, E.
1983 **Lições de sociologia (a moral, o direito e o Estado)**. São Paulo: Edusp.
- DUMONT, L.
O individualismo (uma perspectiva antropológica da ideologia moderna). Rio de Janeiro: Rocco.
- ELIAS, N.
A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ELIAS, N.
1994 **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ELIAS, N.
1995 **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FARIAS, E.
1995 **O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca**. Campinas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH/Unicamp.
- FARIAS, E.
1998 Orfeus em tempo de modernidade no desfile de carnaval carioca. **Estudos Afro-Asiáticos**. Rio de Janeiro, n. 34, dez.
- FARIAS, E.
1999 Em defesa da vontade: particular e geral na metodologia de Max Weber. **Revista Temáticas**, v. 7, n. 10.
- FEATHERSTONE, M.
1997 **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel/SESC.
- FERRAZ, J. A.
1992 **Regime jurídico do turismo**. Campinas: Papirus.
- FRY, P.
1982 Feijoadá e 'soul': notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: FRY, Peter. **Para inglês ver**. Rio de Janeiro: Zahar.
- GIDDENS, A.
1989 **A constituição da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes.

- GIDDENS, A.
1991 **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Ed. da Unesp.
- HABERMAS, J.
1990 **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Edições D'Quixote.
- HABERMAS, J.
1990 **Para reconstrução do materialismo histórico**. São Paulo: Brasiliense.
- HALBWACHS, M.
A memória coletiva. São Paulo: Vértice.
- HERSCHMANN, M. e LERNER, K.
1993 **Lance de sorte. O futebol e o jogo do bicho na *belle époque* carioca**. Rio de Janeiro: Diadorim.
- IANNI, O.
1963 **Colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- IANNI, O.
1971 **Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- IANNI, O.
1989 **Sociologia da sociologia**. São Paulo: Ática.
- JUNQUEIRA, I.
1992 Modernismo: tradição e ruptura. Rio de Janeiro, **Revista Poesia Sempre**, v. 1, n. 1.
- LENHARO, A.
s.d. **Cantores do rádio**. Campinas: Edunicamp.
- LOBO, M. E.
História do Rio de Janeiro (do capital comercial ao capital industrial e financeiro). Rio de Janeiro: IBMEC, v. 2.
- LOPES, J. S. L., MARESCA, S.
1992 A morte da "alegria do povo". **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo v. 7, n. 20.
- LOPES, N.
Samba na intimidade. Rio de Janeiro: Funarte.
- LOEWITH, K.
1980 Racionalização e liberdade. In: FORACCHI, M. M., MARTINS, J. S. (Orgs). **Sociologia e sociedade**. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC.
- MARCUSE, H.
1987 **Cultura y sociedad**. Buenos Aires: SUR.
- MICHELS, R.
s.d. **Sociologia do partido político**. São Paulo: Senzala.
- MOURA, R.
1988 No Rio depois da Áurea. Rio de Janeiro, **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 15.
- MOURA, R.
1995 **Tia ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de Cultura Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural Divisão Editorial.

- NEDELL, J.
1993 **A belle époque carioca**. São Paulo: Cia das Letras.
- OLIVEN, R. G.
A antropologia e a cultura brasileira. Rio de Janeiro. **Boletim Informativo Bibliográfico**, n. 27.
- OLIVEIRA, F.
1973 **Crítica da razão dualista**. São Paulo: Brasileira de Ciências.
- OLIVEIRA, J. L.
Uma estratégia de controle: a relação do poder do estado com as escolas de samba do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1985. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ORTIZ, R.
A morte branca do feiticeiro negro. São Paulo: Brasiliense.
- ORTRIWANO, G. S.
A informação no rádio - os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus.
- PEREIRA, J. P. B.
Cor, profissão e mobilidade (o negro e o rádio de São Paulo). São Paulo: Pioneira.
- PEREIRA, L. A. M.
O carnaval das letras. Campinas. Dissertação (Mestrado) – IFCH/Unicamp.
- QUEIROZ, M. I. P.
1992 **Carnaval brasileiro, o mito e o vivido**. São Paulo: Brasiliense.
- RIBEIRO, L. C. Q.
1985 Capital imobiliário no Rio de Janeiro - 1870/1930. **Espaço e Debates**, v. 5, n. 15.
- RIBEIRO, L. M.
1998 **A institucionalização do jornalismo no Brasil: 1808-1964**. Campinas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – IFCH/Unicamp.
- REIS, E.
1989 Reflexões sobre o *homo sociologicus*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 4, n. 11.
- ROCHA, O. P.
1982 **A era das demolições. Cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- RODRIGUES, A. M.
Samba negro, espoliação branca. São Paulo: Hucitec.
- SALVATORE, M. A. B.
1992 Pobres, porém livres: a construção da noção de ócio. **Revista do Rio de Janeiro**, n. 1.
- SCHWARCZ, L.
1993 **O espetáculo das raças**. São Paulo: Cia das Letras.
- SCHWARZMAN, S. *et al.*
1984 **Nos tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SEVCENKO, N.
1992 **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Cia das Letras.

- SEVCENKO, N.
1998 Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil (república: da belle époque à era do rádio)**. São Paulo: Cia das Letras, v. 3.
- SILVA, M. T. B.
Fala mangueira. Rio de Janeiro: Funarte.
- SILVA, M.T.B., SANTOS, L.
Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- SIMMEL, G.
A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar.
- SIMMEL, G.
1989 **Philosophie de la modernité**. Paris: Payot.
- SOARES, M. T. M.
São Ismael do estácio. Rio de Janeiro: Funarte.
- SODRÉ, M.
1979 **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri.
- SÜSSEKIND, F.
Cinematógrafo de letras. São Paulo: Cia das Letras.
- TOURAINÉ, A.
1994 **A crítica da modernidade**. Petrópolis: Vozes.
- TULIPAN, S.
1983 Sociedade e modernização. In: TOLIPAN, S. *et al.* **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: FUNARTE (Cadernos textos, n. 3).
- TINHORÃO, J. R.
1969 **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes.
- TUPY, D.
1984 **Carnavais de guerra**. Rio de Janeiro: A. S. B.
- VIANNA, H.
1995 **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. da UFRJ.
- VELHO, G.
1981 **Individualismo e cultura** (notas para uma antropologia da sociedade contemporânea). Rio de Janeiro: Zahar.
- VELLOSO, M. P.
A "cidade-voyeur": o Rio de Janeiro visto pelos paulistas... **Revista Rio de Janeiro**, v. 1, n. 4.
- VELLOSO, M. P.
1987a **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC.
- VELLOSO, M. P.
1987b **Tradições populares na belle époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte.
- VILHENA, L. R.
1997 **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte/Min. da Cultura e Fundação Getúlio Vargas.

- WEBER, M.
1987 **Ensaio de sociologia** (org. intr. de H.H. Gerth e C. Wright Mills). Rio de Janeiro: Zahar.
- WEBER, M.
1992a A objetividade nas ciências sociais e políticas. In: **ESTUDOS de metodologia das ciências sociais**. Campinas: Editora da Unicamp. Parte I.
- WEBER, M.
1992b O sentido da neutralidade axiológica nas ciências sociais e econômicas. In: **ESTUDOS de metodologia das ciências sociais**. Parte II.
- WEBER, M.
1992c **Economia e sociedade**. Brasília: Ed. da UnB. Parte II.
- WEBER, M.
1995 **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp.
- WILLIAMS, R.
1969 **Cultura e sociedade**. São Paulo: Nacional.
- WISNIKI, J. M.
O modernismo e a música. In: TOLIPAN, S. et al. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte (Cadernos textos, n. 3).
- WISNIKI, J. M.
1989 **O som e o sentido, uma outra história das músicas**. São Paulo: Cia das Letras.
- ZAUDER, F. (org.)
História das escolas de samba. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora, v. 1/5.
- ZALUAR, A.
1985 **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo: Brasiliense.