

A voz de São Paulo: Adoniran Barbosa

Maria Izilda Santos de Matos

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

ABSTRACT

"He is the voice of the city," said Antonio Candido about Adoniran Barbosa. Through a particular forms of expression, the composer in his songs capture the emotional memories of the city of other times, his production can be considered a possible construction of memory, being selective in the choice of different urban territories and of their characters. This article focuses on the artistic career and the musical production of Adoniran Barbosa and privileges the urbans experiences which he sung in the 40's, 50's and 60's, highlighting his forms of expression.

Keywords: identity, sonority, language, memory, São Paulo, Adoniran Barbosa

"Ele é a voz da cidade", dizia Antonio Cândido sobre Adoniran Barbosa. Através de formas particulares de expressão, o compositor paulista conseguia em suas músicas capturar as reminiscências afetivas da cidade de outros tempos, sua produção pode ser considerada uma construção de memória possível, sendo seletiva na escolha dos territórios urbanos e de seus personagens. Este artigo focaliza a trajetória artística e a produção musical de Adoniran Barbosa e privilegia as experiências urbanas por ele cantadas nos anos 40, 50 e 60, destacando suas formas de expressão.

Palabras claves: identidade, sonoridades, língua, memória, São Paulo, Adoniran Barbosa.

Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos... Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura que é o sal de nossa terra. Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e das canções, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das escolas, se aliaram com naturalidade às deformações normais do português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nós fumi e não encontremo ninguém, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano esta na filigrana.

São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer para onde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda parte. A nossa cidade, que substituiu a São Paulo estudantil e provinciana, foi a dos mestres-de-obra italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neoclássica, floral, neocolonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Braz, das casas meio francesas de Higienópolis, da salada da avenida Paulista. São Paulo da 25 de março dos sírios, da Caetano Pinto dos espanhóis, da Rapaziada do Brás, na qual se apurou um novo modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as cantinas do Bixiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará, vivamente misturada com a nova mas, com o quarto do poeta, também intacta boiando no ar.

A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (quase sempre discretamente) as indicações de lugar para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Av. S João, na 23 de maio, no Brás genérico, no recente metro, no antes remoto Jaçanã [...]. Sem falar que o único poema em italiano deste disco nos põe no seu âmago, sem necessidade de localização.

[...] Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sai anti-voz-rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da cidade¹.

Como relata Antonio Candido, nas canções² de Adoniran Barbosa emergem as memórias afetivas da cidade de São Paulo de outros tempos e as sonoridades da fala do povo, elas permitem capturar diferentes territórios, personagens, expressões e experiências urbanas.

¹ Antonio Cândido, capa do disco de Adoniran Barbosa, 1975.

² A produção musical se apresenta para o pesquisador como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constituiu um dos poucos documentos sobre certos setores relegados ao silêncio, permitindo recuperar a expressão de sentimentos abordando temáticas tão raras em outros documentos. Ao mesmo tempo em que é uma manifestação artística, também apresenta aspectos da vivência cotidiana, urbana, e particularmente das experiências afetivas de seus produtores e ouvintes. Investigações nessa área enfrentam o desafio de recuperar como as percepções, articulações, processos que chegam pela oralidade, pela mídia e pela música, influenciam os comportamentos, sensibilidades, percepções e memórias. Todavia, não se considera os elementos da oralidade, em destaque para a música, como uma produção isolada e individual, mas como um elemento de aprendizagem cultural, logo que comporta práticas criadas e recriadas, manifestações autônomas, vigorosas e criativas, que se mantém menos pelo racional e mais pelo emocional, intuitivo, sentimental e afetivo, e que contribui de forma significativa para o processo de constituição de subjetividades em múltiplos territórios.

Nas décadas de 1940, 50 e 60, São Paulo (Brasil) se caracterizou pela urbanização acelerada, transformando-se rapidamente em uma metrópole moderna. Os planos de intervenção urbana, orquestrados nas gestões de Fábio Prado (1935-38) e Prestes Maia (1938-45), procuraram remodelar a cidade. Foi implementado um novo desenho urbano – o Plano Avenidas – ampliou-se o centro comercial, com claro o incentivo ao mercado imobiliário, estimulava-se o crescimento da cidade, sua verticalização e a expansão do rodoviarismo.³



O ritmo da modernidade contaminava a cidade, transformando-a em um novo território cheio de automóveis, ônibus, caminhões, buzinas, sotaques, sons e odores, o ritmo acelerado dos transeuntes, o café no balcão, a pressa, os novos magazines, os modernos e cada vez mais altos edifícios do Novo Centro. São Paulo assumia o emblema da modernidade, os arranha-céus e as chaminés, “a cidade que não podia parar”, mantendo a sua garoa como símbolo.

³ Cabe destacar a grande expansão do setor da construção civil: “[...] em 1920 houve 1.875 novas construções, em 1930: 3.922, em 1940: 12.490 e em 1950: 21.600.”(Morse, 1970, p. 365)



Nesse processo, coexistiam permanências, demolições e construções, cresciam as obras públicas, novos territórios passaram a ser definidos, novas áreas comerciais e financeiras, além da reterritorialização da zona do meretrício e da boêmia.

Os anos 1950 foram caracterizados pela euforia do governo Juscelino Kubitschek (1955-60), em que se viveu a aceleração da industrialização, com penetração do capital estrangeiro, a modernização da produção, a ampliação de certos bens de consumo, em particular os automóveis, tornando a sociedade mais veloz. A cidade passou a ser mais conectada pelo rádio e particularmente mais visual, com penetração lenta da TV, e marcada por um número crescente de cinemas e teatros.

As construções cresciam, tornando a cidade um canteiro de obras, migrantes do nordeste e do interior do estado chegavam em número significativo e ajudavam a erguer a urbe, contribuindo para a mistura que se caracterizava pelos contrastes, ambiguidades, incorporações desiguais e combinações inquietantes. Formava-se um mosaico de grupos étnicos e seus descendentes que simultaneamente desejavam se incorporar e diferenciar, criando novas sonoridades na cidade, impregnando-a de múltiplos sotaques e várias tradições⁴.

O crescimento urbano acelerado gerava o sentimento de nostalgia⁵, de uma cidade que não podia mais se recuperar, cujas memórias se alimentavam de

⁴ Os dados de população são expressivos para se perceber a intensidade desse processo. De acordo com o censo de 1920, o número de habitantes da cidade mais do que dobrou, atingindo a cifra de 579.033 pessoas, já entre 1920 e 1940, a população novamente duplicou, saltando para 1.326.261 moradores. Mas foi no ano 1954, já como a maior cidade do país, que se aproximou dos 2 milhões e 700 mil habitantes, atingiu os 3 milhões na década de 1960. No início da década de 1950, a população de São Paulo era de 2,2 milhões de habitantes, desde mais de 500.000 mineiros, 400.000 nordestinos (cerca de 190.000 baianos, 63.000 pernambucanos, 57.000 alagoanos, 30.000 cearenses).

⁵ Nossas reminiscências podem ser temerárias e dolorosas se não corresponderem às histórias ou

lembranças vagas e telescópicas: da quebra de valores tradicionais, destruição de vínculos afetivos, amizades, vizinhanças, cadeiras na calçada, serestas na garoa, destruição de espaços e territórios, final de feiras e festas, de uma cidade que tentava escapar, por mais que em seu crescimento se procurasse estabelecer novas formas de controle.

Enfim, a cidade de São Paulo se transformava incessantemente, impactando seus moradores e visitantes. Vários narradores e cronistas da cidade deixaram suas referências sobre essas modificações e tensões, mas de maneira especial e com sensibilidade particular destaca-se Adoniran Barbosa. Ele foi um observador atento e afetivo, que captava as mudanças e permanências, retratando flashes do cotidiano e os fragmentos da cidade (Lenharo, 1985). O sucesso de suas canções e a força como se mantém na memória de diferentes gerações, são o reconhecimento da sua importância.

Para este cronista, observar a cidade implicava no exercício de caminhar a pé (de dia e à noite), aproximar-se, conversar, ouvir, atentar para as entonações, sintaxes, sonoridades e também se distanciar, buscando a inspiração-reprodução concretizada nas composições. Produzir esta matéria modelar para as canções, subentendia integrar-se com as experiências através do seu falar, não só presente no sotaque ítalo-paulistano-caipira⁶, mas também nas paisagens sonoras (Schafer, 1991), nas melodias, sonoridades e no modo de cantar específicos da cultura urbana paulista.

Ele andava muito pelas ruas [...] foi por meio desse olhar vivo que ele viu e contou o que contou. Contou para São Paulo como São Paulo era... a primeira façanha de Adoniran Barbosa é ter descoberto o sotaque da música paulistana, com os devidos méritos ao sempre admirado [...] Osvaldo Moles e ao conjunto vocal Demônios da Garoa, também originais da Record. A fusão do que cada um percebeu que existia na cidade, do que havia de som pelas ruas, é que deu na obra admiravelmente fotográfica de Adoniran Barbosa. Uma obra descritiva, mas reflexiva [...] à beira da tragédia ou da comédia [...] as dezenas de vozes de Adoniran, ouvidas nos velhos rádios elétricos da época, eram carregadas dos sons das conversas nos corredores da rádio, nos botequins da Quintino, nos campos de futebol de várzea, nos jogos de bocha, nas cantinas, nos bairros populares, nos erros de concordância dos italianos e dos caipiras. Aos poucos, o rádio-ator foi-se abastecendo para compor uma obra musical, para transformar sons esparsos aparentemente sem função, em sambas, no samba da cidade, Adoniran foi deixando de interpretar e tornar-se criador. (Mello, 1982, p. 200)

As composições e suas temáticas podiam surgir nos percursos urbanos, como *flâneur*, destacando-se as tensões que envolviam os habitantes, como as questões ligadas à moradia, a falta de infra-estrutura urbana, as transformações e destruições. Também as novidades e os signos do progresso, os tempos e

mitos normalmente aceitos, e talvez por isso tentemos compô-las de modo a ajustarem ao que é normalmente aceito" (Thomson, 1997, p. 53).

⁶ "Junto ao fato de as linguagens pertencerem aos lugares, tem-se a idéia que a cidade tem expressão própria, os lugares falam, realizando-se aí inexoravelmente a dimensão poética do urbano. Existiria uma linguagem do bulevar, do bistrô, do café e das ruas. Aos cidadãos caberia captar e expressar essa linguagem dos lugares, de acordo com a sua vivência e experiência social. Essa "poética da cidade" supõe, portanto, uma espécie de acordo entre cidade – enquanto fonte inspiradora – e os homens que a manifestam...Entende-se que a cidade estimula a atividade criadora e o imaginário urbano" (Velloso, 2004, p. 45).

ritmos da cidade, do trabalho, os transportes, os acidentes (de trânsito, incêndios, enchentes), as relações afetivas e amorosas.

Na sonoridade da era de ouro do rádio

Os anos 1940 e 1950 ficaram conhecidos como a "era de ouro do rádio" no Brasil. Nesse período, as rádios expandiram-se por todo o país e passaram a ocupar um tempo maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as, somando-se à circulação nacional do disco, às publicações especializadas, ao cinema americano e nacional⁷.

O rádio divulgava uma música que se diversificava rítmica e poeticamente⁸, a cadência mais tradicional do samba começou a ser substituída, segundo os novos gostos, o samba canção, mais dolente e abolerado⁹. Assim, um mercado musical (fonográfico e radiofônico) estabelecia-se e generalizava-se, no qual o popular, em transformação, convivia com a música internacional na dinâmica da oralidade no cotidiano citadino em ebulição (Wisnik, 1983).

Em São Paulo, a rádio surgiu fundada por Assis Chateaubriand (Rádio Tupi), unindo-a aos jornais. Em 1940, totalizavam 12 emissoras, nos anos 1950 já eram 17, com destaque, como líder de audiência, para a Record, que teve participação ativa na Revolução Constitucionalista, de 1932.

No seu apogeu, a programação incluía além das rádio-novelas e dos rádio-jornais, programas de auditório, tanto musicais como humorísticos, todos com boa audiência. O trabalho nas rádios contava com artistas do circo, teatro, também anônimos, cantores e aventureiros.

As emissoras de São Paulo mantinham conexões com as do Rio de Janeiro, particularmente com a Rádio Nacional. Os sucessos circulavam nacionalmente, mas também se veiculava toda uma produção de caráter regional, atingindo mais diretamente a informação, o humor e o gosto musical local.

No caso dos programas de humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento frente ao emergente e/ou moderno era colocado, o antigo torna-se arcaico, a inversão possibilita dizer o não-dito, ou o repetido que circula no cotidiano, fazendo surgir os anti-heróis, os trocadilhos, as paródias, personagens tragicômicos e outros elementos, levando os criadores a construir conexões com os ouvintes. Nesse contexto, Adoniran atuou com maestria, como humorista e sambista.

⁷ O rádio cresceu devido à sua agilidade e ao barateamento progressivo do aparelho. As rádios funcionaram como um veículo integrado ao contexto histórico, utilizando e difundindo padrões de comportamento. O rádio-jornal, a novela, os programas de auditório envolviam cotidianamente a todos. Devido a essa importância, as questões em torno do rádio, dos rádio-ouvintes e da oralidade precisam ser refletidas com mais atenção pelos pesquisadores.

⁸ A partir da década de 1940, os circuitos internacionais da música interligavam cada vez mais intensamente às diferentes partes do mundo. Todo um mercado se abre particularmente à penetração da música internacional, em particular a norte-americana e com ela o jazz.

⁹ "O samba, antes exclusividade do Carnaval, passou a ser produzido e difundido com sucesso no meio do ano, explicitando tendências claras: samba apologetico nacionalista (como os de Lamartine Babo e Ari Barroso), samba da malandragem (Wilson Batista e Geraldo Pereira), samba-canção de conteúdo afetivo-apassionado, lírico-amoroso ou de dor-de-cotovelo" (Matos, 1982).

A voz das ruas

“[...] as melodias de Adoniran Barbosa fluíam como as próprias ruas da cidade: para cima e para baixo, mudando de direção, largas e estreitas “
Zuza Homem de Mello.

Adoniran Barbosa¹⁰ nasceu João Rubinatto, em 6 de agosto de 1910, em Valinhos, São Paulo. Era filho de imigrantes italianos, e ainda menino, já residente em Jundiaí, começou a trabalhar com o pai no serviço de cargas da São Paulo Railway. Não terminou o curso primário, exerceu várias atividades como: entregador de marmitas, varredor de fábrica, tecelão, pintor, encanador, serralheiro e garçom. Aprendeu o ofício de metalúrgico-ajustador no Liceu de Artes e Ofícios, mas por problemas pulmonares, passou a ter outras ocupações.

Em 1932, já em São Paulo, juntamente com as funções de entregador de uma loja de tecidos da Rua 25 de março, tornou-se cantor ambulante, batucando na caixinha de fósforo, marcando a sonoridade urbana. Frequentava as lojas de músicas do Centro, ponto de encontro de artistas, pois começava a fazer músicas. Aventurou-se pelo teatro sem muito sucesso, decidido a fazer carreira artística, arriscou-se em programas de calouros.

Em 1933, fruto de muita insistência, consegue seu primeiro contrato como cantor e depois como locutor. Dessa época, datam seus primeiros sambas: *Minha vida se consome e Teu orgulho acabou*. Em 1934, se destacou quando recebeu o 1º lugar no concurso carnavalesco da prefeitura de São Paulo, com a marchinha carnavalesca *Dona Boa*.

Começava sua trajetória pelas rádios. Por volta de 1935 foi contratado pela Rádio São Paulo, depois pela Difusora e Cruzeiro do Sul, aí permanecendo até 1941, quando passou a trabalhar na Record, atuando em rádio-teatro e musicais, foi discotecário, locutor e rádio-ator.

Nos anos de 1940, merece destaque na trajetória de Adoniran suas atividades como ator. Seus tipos eram inspirados em pessoas comuns, falas e entonações aperfeiçoadas nos diferentes territórios da cidade, as interpretações foram elementos fundamentais para as suas composições.

A atuação de Adoniran era cotidiana, de acordo com a revista *Rádio-teatro*, nas segundas-feiras assumia o humilde marido Confúcio das Dores, em *Solteiro é Melhor*; já nas terças estava no *Convite ao Samba*; nas quartas em *Show Castelo* e em *Vale Quanto Pesa*; nas quintas em *A Presença do Trio*; nas sextas em *o Crime não Compensa*; nos sábados em *Sítio do bicho de pé* e nos domingos em *A Grande Filmagem*. Além de apresentar-se diariamente em *Charuto e Fumaça*, *Sátira do esporte*, enquanto que no *Sítio dos Tangarás*, aos sábados, assumia vários personagens: caipira, cantor, vilão, imigrante italiano, viajante etc

Entre seus sucessos destacaram-se *Barbosinha Mal-educado da Silva*, aluno da *Escolinha Risonha e Franca*; o Dr. Sinésio Trombone, o gostosão da Vila Matilde; Moisés Rabinovicht; o Zé Cunversa, do programa *Casa da Sogra*. Buscava compor os personagens, com vários sotaques e misturas, como o motorista de táxi do Largo Paissandu, Guiseppe Pernafina, com forte marca de sotaque o italiano:

¹⁰ João Rubinato assumia o pseudônimo Adoniran (nome de um amigo boêmio) e Barbosa (sob a inspiração de sambista carioca Luís Barbosa).

Estou aqui no ponto desde cinco de la matina, e ainda num virei a chave – e tenho uma dor no amolar esquerdo, que não sei se abstraio ele ou se faço uma anistia geral [...] por isso te digo que vai mar [...]” (Moura, 2002, p. 62)

O maior sucesso foi com o programa *Histórias das Malocas* (1955), com destaque para Charutinho, o malandro malsucedido e desocupado do Morro do Piolho, tangenciando para a crítica social. Trazia um caráter nostálgico de denúncia da cidade com o seu ritmo assustador de construção-destruição, com um presente degradado, era algo que muitos sentiam, mas não sabiam transmitir. Como artista de rádio, seu sucesso mostrou a afinação com a sensibilidade do público – as camadas populares da metrópole paulista, o que lhe possibilitava audiência garantida.

Os textos do programa *Histórias das Malocas* eram de Oswaldo Moles, mas os elementos de oralidade (entonações, sotaques e timbres) eram criação-recriação de Adoniran. A parceria com Oswaldo Moles nos textos humorísticos e musicais deu um caráter de crítica social, o humor do programa centrava-se numa construção caricatural do cotidiano dos habitantes da favela do Morro do Piolho, onde não só se viabilizava a comicidade como se tornava possível apontar as tensões-contradições sociais.

Terezoca: Pois é Deus fez o mundo [...] Os anjo fizeram os passarinho...Os muleque fizeram as arapuca.

Charutinho: Os engenheiro fizeram as casa e as ponte.

Terezoca: Depois veio os trabaiadô e fizeram as rua.

Charutinho Vieram os chanfé e fizeram osa lotação.

Terezoca: Depois vieram os sabido e fizeram os barcão.

Charutinho: Depois vieram os vagabundo [...] E eles falaram, ansin. Sabe o que nois faiz? Nois num faiz nada [...] (Bento, 1990, p. 85).

Nesse sentido, destacava-se a atuação de Adoniran como humorista, seus personagens e suas falas representam os burburinhos de uma cidade em mudança, que ele mesmo definia como "*osservatore* dos tipos de rua".

Ele criava um personagem diferente para cada um dos 16 programas da rádio nos quais atuava, sendo considerado "o milionário criador de tipo radiofônico" (Krausche, 1985, p. 27).

As composições musicais se ampliam a partir de 1935: *Agora podes Chorar*, *A Canoa Virou*, *Chega*, *Mamão*, *Pra Esquecer*, *Um amor que já passou*, canções diversificadas, diferenciando-se do estilo que posteriormente iriam trazer o sucesso.

A fusão do humor e da música atingiu a maturidade nos anos 1950, e vieram os sucessos nas vozes dos Demônios da Garoa, com *Malvina*, que em 1951 ganhou o 1º lugar num concurso carnavalesco, e *Joga a Chave*, em 1953, seguidos de *Saudosa Maloca*, composta em 1951, *Samba do Arnesto* e *as Mariposas* de 1955, que serviram de inspiração para o programa *Histórias das Malocas*. Dessa experiência surgiram outras composições *Segura o Apito* e *Aqui Gerarda*, mas foi em 1964 que ocorreu o sucesso nacional de *Trem das Onze*, seguido de outros.

Este foi o momento de maior sucesso do compositor, que coincidiu com a efervescência do desenvolvimento urbano-industrial da cidade. Nos programas e nas composições, Adoniran mostrava uma sintonia com o cotidiano da cidade,

seus personagens, os dramas que envolviam a população pobre, dos cortiços e favelas. Suas composições se caracterizam pela síntese de sotaques, entonações peculiares das múltiplas migrações que povoaram e repovoaram a urbe.

Seus papéis no cinema e na TV foram mais discretos, seu grande veículo foi o rádio, no qual recebeu vários prêmios, como humorista; mas, o sucesso não significou ganhos financeiros.

Em 1968, na I Bienal do Samba, teve a composição *Patrão, mulher e Cachaça*, em parceria com Oswaldo Moles, desclassificada. Nesse mesmo ano, o programa *Histórias das Malocas* perdia audiência, e com o suicídio de Moles foi tirado do ar. Adoniran não era mais requisitado, de vez em quando uma ponta na TV, em programas de humor e novelas.

Nos anos finais de sua vida, não abandonou a peregrinação diária: o restaurante Parreirinha (reduto de sambistas), ao La Barca (um bar da Av. General Jardim) e a passada no Estúdio Eldorado, um pouco mais cedo, como boemia vespertina.

Morreu, em 23 de novembro de 1982, deixando a inesquecível imagem caracterizada pelo olhar inquieto, a gravata borboleta, o paletó e o chapéu.



Territórios sonoros¹¹ de Adoniran Barbosa

O ritmo acelerado da cidade-progresso atraía e chocava na canção *Conselho de mulher*, mostrando humoradamente as resistências ao trabalho, surgindo o malandro e a mulher disciplinarizadora.

¹¹ O espaço urbano, no seu processo de transformação, é simultaneamente registro e agente histórico. Nesse sentido, deve-se destacar a noção de territorialidade, identificando o espaço como experiência individual e coletiva, em que a rua, a praça, a praia, o bairro, os percursos estão plenos de lembranças, experiências e memórias. Espaços que, além de sua existência material, são também codificados num sistema de representação que deve ser focalizado pelo pesquisador, num trabalho de investigação sobre os múltiplos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (Rolnik, 1992).

Deus fez o homem/ Quis fazer um vagolinho que nunca
tinha fome/ E que tinha no destino/ Nunca pegar no batente/ E
viver folgadoamente/ O homem era feliz enquanto Deus ansim
quis/ Mas depois pegou Adão/ Tirou uma costela e fez a mulher/
Desde então o homem trabalha pr'ela/ Vai daí, o homem reza
todo dia uma oração: "Se quiser tirar uma coisa de bão/ Que m
tire o trabalho/ A mulher não"

Progréssio, Progréssio
Eu sempre escutei fala
Que o progréssio vem do trabaio
Então amanhã cedo nois vai trabaia
Progréssio
Quanto tempo nois perdeu na boemia
sambando noite e dia
Cortando uma rama sem parar
Agora escuitando os conseio da mulhê
amanhã vou trabalhar
se Deus quiser
(breque) Mas Deus não qué
Conselho de Mulher (Adoniran Barbosa e Oswaldo Moles e João B. Santos, 1953)

A crítica presente na canção não é ao trabalho em si, mas ao caráter que este assume como sombrio e pesado, manipulado e explorado na sociedade industrial. Na canção, o samba enaltece progresso e o trabalho, possibilitados pela sociedade industrial e urbana, personificados pelos conselhos da mulher. Em oposição aparece a boemia "sambando noite e dia/cortando uma rama sem pará". Mas a inversão, a ironia e/ou o humor emergem com o breque (parada), que possibilita a inversão do sentido contido na poética, ao romper a melodia que permite a entrada da frase "mais Deus não qué [...]".

Com frequência, Adoniran retratava cotidiano urbano, as transformações irreversíveis, criando uma visão idílica de um tempo-espço pedido frente ao progresso, gerando um tipo de inconformismo que se aproxima da resistência e aponta à denúncia, apregoando a paciência, explicita a dor e as tensões da violência urbana.

A cidade do compositor encontrava-se atravessada pelos pressupostos da disciplina e da cidadania, reconhecida como espaço de tensões. Nas canções, têm-se as resistências ao dito processo civilizatório, aos desejos latentes e generalizados de "ser moderno" que agiam de forma seletiva, construindo a questão social, com a identificação do outro – o pobre, o migrante, e tornando a questão da moradia uma tensão.

Se o sinhô não tá lembrado
dá licença de contá
que aqui onde agora está
esse edifício arto,
era uma casa véia
um palacete assobradado.
Foi aqui seu moço,
que eu Mato Grosso e Joca
construímos nossa maloca,
mas um dia nós nem pode se alembrá

veio os home co'ás ferramenta
o dono mandô derrubá [...]
Saudosa maloca, maloca querida
donde nós passemos
os dias feliz de nossas vida
Saudosa Maloca (Adoniran Barbosa, 1955)

Expressando inconformismo, acomodação e resistência, a canção é marcada pelo discurso da denúncia, até certo ponto ingênuo, mas pleno de sensibilidade. O narrador chama a atenção, traz a memória, para que se observe o edifício "arto", e em torno desse foco que relembra o acontecimento: a expulsão do cantor, juntamente com os companheiros Matogrosso e Joca.

A expulsão e a demolição permitiam a emergência do novo, empreendida pelos "homes cas ferramentas". Matogrosso "quis gritá", mas foi acomodado - "nóis arranja otro lugá", mas o inconformismo ainda se mantém e "só se conformemo/quando o Joca falou/Deus dá o frio conforme o cobertô". O que poderia parecer conformismo, encontrava-se pleno de denúncia que emerge no ato de rememorar os dias felizes passados na maloca, destacando-se que o engraçado não se reduz ao alegre.

Em *Histórias das Malocas*, programa que se origina do sucesso da canção *Saudosa Maloca*, destacava-se o caráter de comunidade do viver em maloca, um lugar provisório, improvisado, vulnerável às adversidades e à escassez. Utilizando os comportamentos dominantes e criticando de forma contundente a sociedade e seus valores. Identificando-se um intenso e rico processo de circularidade de valores, permitindo questionar a tese do popular que se incorpora à modernidade, mas destacando as tensões das apropriações, re-apropriações, desvios e recriações da cultura popular urbana (Certeau, 1998).

Em 1959, na canção *Abrigo de Vagabundos* conseguia-se uma maloca perto da Mooca, já em 1969, o *Despejo na Favela* era-se expulso pelo oficial de justiça para a periferia. Adoniran conseguiu captar essas transformações da cidade, a situação de degradação de certos habitantes contrastando com o crescimento propalado. Nas suas canções, as referências à cidade eram constantes, apareciam não só em *Saudosa Maloca*, mas o cortiço poderia ser localizado na Rua Aurora, Guaianazes e imediações; o Arnesto (personagem de outra canção) morava no Brás; o Morro do Piolho, a Casa Verde ou o Bexiga eram territórios para um samba ou outras experiências, ocorriam menções ao viaduto Santa Ifigênia, o trem do Jaçanã, a Vila Esperança. Mostrava uma cidade em crescimento e transformação, que demolia e construía, enfim, uma urbe que avançava.

Nesse momento, a cidade reorganiza seus territórios, a zona da boemia encontrava-se em processo de modernização, o que excluía alguns, expulsando a malandragem e a prostituição, procurava-se um saneamento social na região, aliado à especulação urbana e à expropriação.

As estratégias mais frequentes do autor manifestavam-se através do humor, assim, sua experiência como humorista impregna a vivência como compositor. Adoniran se aprimorou em contar casos trágicos de despejos, abandono, atropelamento, demolição, desamor, desemprego, através de uma paródia bem elaborada entre estrutura verbo-musical, na tristeza das letras, contrastando com a dimensão alegre e contagiante da melodia.

O sucesso de *Trem das Onze* definitivamente consagrou-o como compositor

Não posso ficar
Nem mais um minuto com você
Sinto muito amor
Mas não pode ser
Moro em Jaçanã
Se eu perder esse trem
Que sai agora às onze horas
Só amanhã de manhã
além disso, mulher
Tem outra coisa
minha mãe não dorme enquanto eu não chegar
Sou filho único
tenho minha casa pra olhar
Não posso ficar
Trem das Onze (Adoniran Barbosa, 1964)¹².

Em São Paulo, a dita "cidade que mais cresce no mundo", as noções de tempo se transformavam ancoradas nas de progresso e produtivismo industrial, difundindo a importância de não se perder tempo, não perder a hora, levando a imposição da pontualidade. As novas temporalidades estavam no horário do trem, no enxadão da obra que batia às onze horas, marcando "o almoço baseado ovo frito... arroz com feijão e um torresmo a milanesa da minha Tereza..." (*Torresmo a milanesa*) e em outras referências musicais.

Por outro lado, a fala errada intencional, a linguagem acaipirada e italianada explicitam as experiências adquiridas na sua trajetória de humorista e na sua circulação pela cidade, cidade esta marcada pela forte presença dos italianos e de seus descendentes. *No Samba Italiano*, além de usar expressões italianadas, descreve um momento de lazer fora de São Paulo, no litoral.

Piove, piove
Fá tempo que piove qua, Gigi,
E io sempre io,
Sotto la tua finestra
E voi senza me sentire.
Ridere, ridere, ridire
Di questo infelice qui.

Ti recordi Gioconda
Di quella sera in Guarujá
Quando il mare
Ti portava via
E me chiamaste: "Aiuto, Marcelo,
La tua Gocanda ha paura di quest'onda".
Samba Italiano (Adoniran Barbosa)

Por fim, cabe destacar que a produção artística não é portadora de apenas uma significação – a que o artista quis imprimir – mas de múltiplas, acumuladas nos usos, leituras e interpretações impostas. Neste momento em que se aproximam as comemorações dos 100 anos do nascimento de Adoniran Barbosa (2010), estas reflexões trouxeram alguns aspectos a serem explorados nesta

¹² Gravada na Itália como *Figlio unico*.

temática, tendo como o foco os desafios da história e da música, e visam inspirar outras pesquisas, em particular sobre as sonoridades e as cidades.

Bibliografia

- BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa*. São Paulo, USP, 1990. [Dissertação de Mestrado]
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de Velho*. São Paulo, T.A. Queiroz/Edusp, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do rio bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus modos de vida*. São Paulo, Duas cidades, 1982.
- Certeau, Michel de. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1998.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica – Cartografia do Desejo*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- LENHARO, Alcyr. "Luzes da cidade". *Óculum*, Campinas, ano II, n.1, 1985. (50-55).
- Linguanotto, Daniel. *Revista Manchete*, 23/01/54, n. 92, p. 31.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Maria Izilda S. de. *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- MATOS, Maria Izilda S. de. *Meu Lar é um Botequim*. 2 ed. São Paulo, Nacional, 2002.
- MATOS, Maria Izilda S. de. *A cidade, a noite e o cronista*. Bauru, EDUSC, 2008.
- MELLO, Zuzá Homem de. *Sotaques e tipos de um homem popular*, O Estado de São Paulo, São Paulo, 28/11/82. p. 43.
- MORSE, R. M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo, Difel, 1970.
- MOURA, Flávio e Nigri, André. *Adoniran, se o senhor não tá lembrado*. São Paulo, Paulinas, 2002.
- PECHMAN, Robert Moses (org.). *Olhares Sobre a cidade*. Rio de Janeiro, UERJ, 1994.
- ROLNIK, Raquel. "História Urbana: História na Cidade" in FERNANDES, Ana e GOMES, Marco Aurélio. *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Salvador, Faculdade de Arquitetura, 1992.
- SALVADORI, Maria Angela Borges. "Malandras Canções Brasileiras"(Cultura & Linguagem). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, v. 7, n. 17, 1986/87.
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José M. *Música: O nacional e o popular na Cultura Brasileira*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SCHAFER, M. *O Ouvido Pensante*, São Paulo, Ed. UNESP. 1991.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 2 ed. Rio de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1988.
- SEVERIANO, J. e MELLO, Zuzá Homem de. *A canção no tempo*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre a história e as memórias*. *Projeto história*, n. 15, 1997. (51-83).
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- VELLOSO, Mônica Velloso. *A cultura nas ruas do Rio de Janeiro*, RJ, Casa de Rui Barbosa, 2004.

- VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed.UFRJ, 1995.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José M. "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)" in *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Maria Izilda Santos de Matos

Professora Titular do Departamento de História da PUC/SP. Entre suas obras destacam-se: "Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues", Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999; "Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana". Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997; "Meu Lar é o botequim". São Paulo, Nacional, 2002; "Cotidiano e Cultura". São Paulo, EDUSC, 2002; "A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa". São Paulo, EDUSC, 2008.
Email: mismatos@pucsp.br